

Éditions Nota bene

*Sous la direction de
Lori Saint-Martin,
Rosemarie Fournier-Guillemette
et Marie-Noëlle Huet*

ENTRE PLAISIR ET POUVOIR
LECTURES CONTEMPORAINES
DE L'ÉROTISME

nis se terminent sur des ongles longs
santé, couverts d'un vernis rouge pro
a qu'elle est bien cornée. La femelle
ons pas, est de la famille des ongulés.
se penche pour tâter ses mamelles à
a belles. Le dompteur continue d'une
et-vient dans l'anus, et entreprend de l
ne activité similaire avec sa verge.

ous devons, femelles, nous conformer
qui régissent les accouplements et qui
us sont dictées par les dompteurs. Vie
mâles qui exhibent leurs plus réc
s, chairs fraîches encore vierges de bles
nt encore ces mâles flanqués de leurs p
îres, marquées de meurtrissures. Je su
orie proie mûre. Zébra, cette femelle en
ne connais pas, fait partie de ma caté
mue maintenant, mais à peine, une c
qui me fait mouiller. C'est avec elle d

ENTRE PLAISIR ET POUVOIR.
LECTURES CONTEMPORAINES DE L'ÉROTISME

Collection « Séminaires »

dirigée par

Marie-Andrée Beaudet, Robert Dion et Serge Lacasse

Avec la participation de

Roxanne BÉLAIR

Élyse BOURASSA-GIRARD

Benoit CAYER

Philippe CLOUTIER

Rosemarie FOURNIER-GUILLEMETTE

Marie-Noëlle HUET

Mariève MARÉCHAL

Agathe MULLER

Anne-Marie ROY

Lori SAINT-MARTIN

Catherine VALLÉE-DUMAS

Sous la direction de
LORI SAINT-MARTIN,
ROSEMARIE FOURNIER-GUILLEMETTE
et MARIE-NOËLLE HUET

ENTRE PLAISIR ET POUVOIR
Lectures contemporaines de l'érotisme

Collection Séminaires
Éditions Nota bene

Les Éditions Nota bene remercient le Conseil des Arts du Canada,
la SODEC et le ministère du Patrimoine du Canada
pour leur soutien financier.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada
par l'entremise du Fonds du livre du Canada
pour nos activités d'édition.

La publication de ce livre a été rendue possible grâce à l'appui
du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature
et la culture québécoises (CRILCQ), site de l'Université Laval.

© Les Éditions Nota bene, 2012
ISBN : 978-2-89518-433-1

Lori Saint-Martin

Université du Québec à Montréal

INTRODUCTION

À l'ambiguïté propre à tout texte littéraire, à la part de nuit qu'il recèle forcément, se mêlent, dans les écrits érotiques, d'autres zones d'ombre, des contrastes parfois plus extrêmes, des violences exacerbées. Autour du corps et de la sexualité, le désir, le trouble, les tabous, la honte et la pudeur, mais aussi l'agressivité et la volonté de maîtrise, créent un champ de tensions vives. La chair attire, la chair dégoûte : héritage judéo-chrétien, déchirements, désir de rapprochement mais aussi d'éloignement, de mise à distance de l'autre.

Puisqu'elle livre l'intime aux regards en transformant en mots le pulsionnel, la littérature érotique se heurte sans cesse aux limites de la représentation. Elle mobilise des affects contradictoires et active avec une intensité toute particulière des oppositions traditionnelles telles que corps-esprit, plaisir-douleur, bien-mal, vie-mort. D'où, dans les textes, oscillations, déchirements, ambivalences.

Deux autres oppositions structurent le présent recueil, dont les articles ont pour point de départ les meilleures communications d'un colloque étudiant organisé en marge d'un cours de deuxième et troisième cycles offert à l'Université du Québec à Montréal à l'automne 2010. La première est liée à l'approche féministe adoptée tout le long de la session : l'opposition homme-femme, masculin-féminin. De nombreuses théoriciennes féministes – parmi les premières, on peut penser à Kate Millett, Anne-Marie Dardigna, Angela Carter – ont montré que la littérature érotique canonique investit à l'extrême les stéréotypes du masculin et du féminin (sujet-objet, bourreau-victime, dominant-dominée, actif-passive) et procède, la plupart du temps, à une réduction de la femme en objet, voire à sa mise à mort réelle ou symbolique. Il s'agit moins de jouir que de dominer, ou plutôt, moins de jouir par le corps et les sens que de jouir de la souffrance et de l'anéantissement de l'autre. « Comment devenir complice d'une écriture, d'une organisation mentale qui dans le même temps dit son dégoût, son mépris, sa tentative de meurtre sur la femme que je suis? » demande Dardigna. Nombre de textes du présent recueil sont portés par le désir de dépasser ces schémas mortifères et d'en finir avec une représentation de la femme comme un instrument de la jouissance masculine, plutôt que comme un sujet qui parle, voit, agit et désire de façon autonome.

Le cours était centré également sur une deuxième opposition, laquelle donne son titre au présent recueil : plaisir et pouvoir. Cette fois-ci, il s'agit non pas d'une opposition binaire comme ci-dessus – le plaisir peut venir de la possession du pouvoir, par exemple, ou du spectacle de cette possession –, mais bien d'une tension constante, d'une exploration de deux termes parfois liés, parfois opposés, toujours mis en question. Tous les articles retenus ici s'attardent à ces configurations, à ces intersections multiples et parfois paradoxales. Comment pouvoir et plaisir sont-ils liés ? Ce lien est-il nécessaire, arbitraire, malsain, excitant ? Certaines représentations permettent-elles de le défaire ? Et comment les textes littéraires le pensent-ils, comment le mettent-ils en rapport avec une éthique, une esthétique ? S'agit-il de mater le corps ou bien de le célébrer ? De fêter la vie ou de signer le triomphe de la mort ? De rapprocher les êtres ou de marquer la victoire de l'un sur l'autre ?

Le présent recueil se distingue par sa diversité. Diversité nationale d'abord : des auteurs du Québec, de la France, de l'Allemagne, des États-Unis et du Japon y sont étudiés. Diversité des corpus ensuite : textes canoniques et productions populaires, orientations sexuelles variées. Outre celles de Junichirô Tanizaki et de Vladimir Nabokov, les œuvres analysées appartiennent à l'époque toute contemporaine ; cinq d'entre elles sont parues au cours des dix dernières années.

Le recueil fait une grande place aux écrits de femmes, souvent décriés pour des raisons qui ont autant à voir avec la morale qu'avec l'esthétique : on peut penser au tollé déclenché en France par Virginie Despentes ou Christine Angot, par exemple. Deux des livres étudiés ici, *Le boucher* d'Alina Reyes (1988) et *La femme de papier* de Françoise Rey (1989), ont lancé la vague contemporaine de la littérature érotique au féminin : après les Anaïs Nin et Pauline Réage, des femmes s'approprient plus massivement un genre traditionnellement pratiqué par les hommes. Une place est également faite, dans ce recueil, à des œuvres plus récentes, dont *La vie sexuelle de Catherine M.* de Catherine Millet et *Folle* de Nelly Arcan, qui tiennent sur la sexualité un discours explicite, parfois détaché, parfois douloureux, sans chercher à stimuler le désir. L'œuvre à succès *Twilight, Best Lesbian Erotica 2010, Entre Benoît et toi* du Français Pascal Marty et *Zones humides* de l'Allemande Charlotte Roche, tous rattachés au corpus populaire, complètent le tableau.

La structure du recueil en quatre parties – « Formes », « Marges », « Marques », « Chair » – vise à multiplier les croisements et les rencontres. Au-delà des critères extérieurs – âge, sexe, nationalité ou orientation sexuelle des auteurs, dates de parution, caractère plus ou moins littéraire de l'œuvre –, ce regroupement fait ressortir, entre des productions très différentes, des parentés et

des rapprochements fondamentaux. S'il peut paraître paradoxal, voire pervers, de commencer par la textualité et de finir par le corps, pourtant centre et pivot du genre érotique, ou encore de placer les marges au milieu du livre, ce regroupement nous rappelle que le mot « formes » renvoie aussi au physique, alors que le corps est également celui du texte : l'investissement érotique est partout, le propre et le figuré fusionnent.

« Formes » regroupe trois articles consacrés à des questions d'organisation textuelle. Agathe Muller étudie *La clef* de Tanizaki sous le double angle d'une perversion formelle et morale : les membres d'un vieux couple entament, chacun de son côté, la rédaction d'un journal intime qui se transforme peu à peu en message secrètement et perfidement adressé à l'autre, et vivent tous deux une curieuse exacerbation des sens qui se solde par le décès du mari. La perversion du journal intime en tant que genre entraîne celle des codes liés au genre sexuel : la pudique épouse devient toute-puissante et, en fin de compte, mortelle. Marie-Noëlle Huet s'attarde au pouvoir que confère le dispositif énonciatif de *La femme de papier* de Françoise Rey. Une femme, sorte de Schéhérazade érotique, se fait épistolière, anthologiste ou romancière, selon le point de vue où l'on se place, et propose à l'amant dont elle est désormais séparée une série d'histoires érotiques dans lesquelles elle-même oscille entre le statut d'objet du désir et celui de

sujet de plein droit. C'est le fait de manier la plume qui lui permet d'exercer un certain ascendant sur cet amant autrefois brutal. Enfin, Catherine Vallée-Dumas s'intéresse aux frontières génériques de *La vie sexuelle de Catherine M.*, de Catherine Millet, œuvre hybride, entre autobiographie et fiction, fantasme et réel. Elle débusque les contradictions entre les déclarations de la narratrice, qui se dit totalement libre, et les inhibitions et tabous qui marquent ses gestes. Les trois articles portent, de manière variable, sur les liens entre forme textuelle, pouvoir et émancipation. Tous trois concluent que pouvoir écrire, c'est *pouvoir* tout court. C'est par l'écriture que la femme-objet devient sujet et échappe, du moins en partie, aux scénarios convenus. Chez Tanizaki et Rey, confession, manipulation et séduction vont de pair. Par ailleurs, problématiser le destinataire (qui lit le journal intime de la femme, les lettres érotiques de l'ex-amante?) érotise également la lecture en englobant les lecteurs-voyeurs extratextuels que nous sommes.

«Marges» porte sur deux œuvres en apparence opposées, mais qui, en dernière analyse, ont beaucoup en commun. Anne-Marie Roy montre que la série *Twilight*, de Stephenie Meyer, propose une forme de «pornographie féminine» qui, malgré l'apparent pouvoir qu'elle confère à l'héroïne, en fait une sorte de poupée adulée, mais aliénée et dépendante. Cette forme littéraire destinée aux femmes leur propose donc

un mensonge, voire leur tend un piège ; Roy en appelle à la création d'une pornographie non plus féminine, mais féministe, plus libre et plus libératrice. Mariève Maréchal, pour sa part, a retenu un recueil qui, *a priori*, paraît répondre à un tel vœu. Son analyse de *Best Lesbian Erotica 2010* révèle toutefois que bon nombre d'auteurs proposent encore des représentations proches d'une norme hétérosexuelle et souvent empreintes d'un sado-masochisme non consensuel qui, lui aussi, confine au stéréotype au lieu de permettre le jeu, l'invention et le plaisir. Ainsi, deux productions très différentes – un *best-seller* mettant en scène une romance hétérosexuelle et une production lesbienne plus marginale et potentiellement plus novatrice – versent dans le cliché et appauvrissent l'imaginaire de leurs lectrices. Les deux articles confirment la persistance des représentations traditionnelles et la prégnance sur nos imaginaires d'une logique de domination. Tous deux s'inspirent directement d'une posture féministe critique et engagée qui n'hésite pas à dénoncer les représentations jugées aliénantes.

« Marques » fait état de trois œuvres où les corps sont mutilés et les volontés, anéanties. Élyse Bourassa-Girard se penche sur l'aliénation de la narratrice de *Folle*, de Nelly Arcan, qui, pour retenir son amant, consent à toutes les violences sexuelles et à toutes les soumissions ; seul le fait de raconter sa propre histoire lui procure

une parcelle d'autonomie. Benoit Cayer sonde le paradoxe dans lequel est coïncé le narrateur d'*Entre Benoît et toi*, de Pascal Marty : cet homme gai et très soucieux de sa virilité doit, pour pouvoir accepter son statut d'objet désirable sans perdre celui de sujet désirant et dominant, procéder au meurtre symbolique de la femme en lui. Philippe Cloutier analyse les pirouettes rhétoriques, les ambiguïtés perverses, les manipulations brillantes auxquelles se livre Humbert Humbert, le protagoniste de *Lolita*, de Vladimir Nabokov. Refusant à la fois d'innocenter et de condamner le narrateur pédophile, Philippe Cloutier adopte, à l'instar de Nabokov lui-même, une posture qui soulève, sans y répondre, de grandes questions morales et éthiques. Dans les trois articles, la sexualité est liée de près à la déshumanisation : il s'agit, comme le dit Nabokov, de priver l'autre « de toute vie qui lui fût propre ». Paradoxe de la domination : on veut annuler la volonté de l'autre, mais on a besoin de sa soumission pour mieux savourer sa propre victoire sur lui, d'où le besoin de lui ménager juste assez de liberté pour qu'il puisse nous l'abandonner. Étrangement, c'est peut-être le texte de Marty, qui se déroule uniquement entre hommes, qui pousse le plus loin le meurtre symbolique de la femme dénoncé par Dardigna. Le narcissisme est omniprésent dans ces textes, qu'il soit agressif (Marty), défensif (Arcan) ou encore ambigu et déplacé sur l'écriture (Nabokov).

Au-delà de l'orientation sexuelle ou du sexe de la victime ou même du bourreau (on peut penser ici à la femme cruelle chez Tanizaki), une bonne partie du pouvoir transite toujours par la maîtrise de la narration. Dire, c'est dominer ou du moins, chez Arcan, survivre.

Enfin, « Chair » nous ramène au point de départ en nous rappelant la matérialité même du corps. Roxane Bélair lit *Le boucher*, d'Alina Reyes, à partir de ce qu'elle voit comme un désir de morceler la chair pour mieux la glorifier : si Reyes maintient parfois des stéréotypes comme la femme passive ou violentée, elle invente aussi un érotisme nouveau qui fait appel à l'ensemble des sens. Rosemarie Fournier-Guillemette a retenu *Zones humides*, de Charlotte Roche, œuvre consacrée à un autoérotisme bien particulier, puisque la narratrice adore toutes les parties de son corps, qu'elle renomme de manière créatrice et joyeuse, et en mange avec délices les déchets. Dans les deux œuvres, le corps est célébré dans sa matérialité la plus absolue – Reyes fait constamment le lien avec les viandes de la boucherie où travaille sa narratrice, Roche voit le corps comme un réservoir de plaisirs qui sont loin de se limiter aux investissements classiques – et l'on échappe pour une large part à la honte et à la pudeur pour vivre une grande fête des sens. Si certains clichés demeurent (la narratrice de Reyes est parfois soumise ou agressée, le passé familial trouble de l'héroïne de Roche

infirmes en partie la force de sa révolte), l'accent est mis sur la revalorisation du corps et des sens de même que sur leur réappropriation jubilatoire. Le bonheur suprême se vit lorsque la femme est seule à se caresser, à toucher le monde ou encore à créer.

Quels constats peut-on faire à la lecture de ce bel ensemble de textes critiques? Tout d'abord, on observe une diversité de postures de lecture, allant d'une perspective féministe critique nettement revendiquée (Huet, Vallée-Dumas, Roy, Maréchal, Bourassa-Girard, Fournier-Guillemette) à une attitude plus détachée, mais toujours attentive aux enjeux de pouvoir liés au masculin et au féminin (Muller, Cayer, Cloutier, Bélair). De presque toutes ces lectures ressort la difficulté d'échapper aux identités stéréotypées et aux schémas de domination bien ancrés dans les esprits. Les femmes – y compris dans les textes de femmes – sont encore, dans bien des cas, moins sujets qu'objets. Si elles sont parfois traitées avec déférence (Meyer), elles subissent le plus souvent de fortes contraintes, voire de la violence (Tanizaki, Rey, Millet, *Best Lesbian Erotica 2010*, Arcan, Nabokov, Reyes). Les hommes aussi, chez Tanizaki, Rey et Marty, sont violentés par moments. Le genre érotique, qui pourrait mettre en scène la rencontre privilégiée de deux désirs, de deux plaisirs, de deux subjectivités – ou de plusieurs, évidemment –, ne le fait donc que rarement.

Jusqu'aux textes homosexuels étudiés ici qui réactivent les clichés du masculin et du féminin. On assiste plus souvent à un renversement passager des rôles (on verra alors apparaître, par exemple, une femme dominante ou un homme passif) qu'à un dépassement de ces polarités figées. Parmi les voies de solution possibles, pensons à la perversion (Tanizaki), au détournement des codes narratifs (Rey), à la valorisation de la chair (Reyes, Roche) ou encore à l'appropriation de la parole (Arcan).

Peut-on donner tort à Georges Bataille, qui affirme, dans une phrase souvent citée, que «la vie n'est pas aussi lumineuse de sang que la mort»? Si certains textes étudiés ici, en particulier ceux de Rey, de Reyes, de Millet et de Roche, semblent cheminer vers ce que Michel Onfray appelle une «érotique solaire» qui célèbre les corps, le désir et la rencontre, relativement peu d'écrits érotiques, du moins à en juger par le présent recueil, vont dans ce sens. Il est donc approprié de conclure, comme le font Rosemarie Fournier-Guillemette, Marie-Ève Maréchal et Anne-Marie Roy, notamment, par une invitation à inventer et à subvertir.

Autre constat qui se dégage de la lecture des articles réunis ici, la variété des liens créés par les auteurs entre pouvoir, plaisir et, troisième terme essentiel, écriture. Quelques textes se situent clairement du côté du pouvoir (Meyer, Arcan, Nabokov) ou du plaisir (Reyes, Roche);

les autres explorent la zone trouble où les deux se heurtent (Tanizaki, Rey, Millet, *Best Lesbian Erotica 2010*, Marty). Enfin, répétons-le, la maîtrise de la narration confère un pouvoir certain : une illustration extrême se trouve chez Tanizaki, où la femme, après la mort du mari, continue d'écrire, signant ainsi, si l'on peut dire, une double victoire. Pouvoir de dominer, dans certains cas (Nabokov, Tanizaki, Marty), ou plutôt autonomie et capacité d'autodétermination, du moins relative (Rey, Arcan, Reyes, Roche) dans d'autres. *Twilight*, œuvre dans laquelle la maîtrise de l'énonciation, selon Anne-Marie Roy, ne confère aucun pouvoir, est un intéressant contre-exemple. Enfin, les articles du présent recueil attirent l'attention sur les multiples manières qu'a l'écriture de susciter et d'exacerber le désir, celui des personnages comme celui du lecteur. Par-delà le contenu explicite ou non, lire, écrire sont en soi des actes érotiques ; l'ultime désir, l'ultime pouvoir est l'écriture.

Pour paraphraser Raymond Carver, nous pourrions nous demander « ce dont nous parlons quand nous parlons du sexe ». Les textes réunis ici montrent que, au-delà de la chair et du désir, nous parlons du plaisir et du pouvoir, des stéréotypes sexuels, mais aussi de la violence, de la subjectivité, de la fête et de la défaite, et, bien sûr, de la création.

Peut-on encore innover dans un domaine comme la littérature érotique, où les scènes, les

INTRODUCTION

gestes, les attitudes obéissent souvent à des codes sociaux et littéraires figés? À quel point est-il possible d'échapper à la mort et à la violence, autrement dit à la pulsion de mort qui, pour certains, est la marque même d'Éros? Voilà deux des questions, fécondes et troublantes, que suggère le présent recueil. À une époque où, dans les kiosques à journaux et surtout sur Internet, tous les fantasmes peuvent s'assouvir, tous les types de corps se contempler, toutes les pratiques se vivre virtuellement, à quoi sert la littérature érotique? À proposer de façon radicale, pourrait-on dire, une *écriture*. À brouiller les pistes, à semer le trouble, à éveiller les sens et les esprits, à mettre à nu nos blessures et, dans certains cas, à les panser.

FORMES

Agathe Muller

Université de Strasbourg

ÉROTISME DE LA PERVERSION

ET DU SOUPÇON :

LA CLEF DE JUNICHIRO TANIZAKI

Le jour du Nouvel An, le personnage masculin de *La clef* prend une résolution audacieuse : dans son journal intime, il se met à évoquer les détails les plus confidentiels de sa vie sexuelle, frustré de ne pouvoir en parler à sa pudique femme, Ikuko. Celle-ci lit le journal de son mari en cachette et décide de lui répondre indirectement, en tenant elle aussi un carnet. Désespéré de ne pouvoir satisfaire les besoins de sa femme, le mari songe alors à utiliser M. Kimura, le prétendant de sa fille Toshiko, pour sortir sa vie conjugale de l'impasse et pimenter ses rapports. Ainsi, toute l'intrigue de ce huis clos sulfureux tourne autour de ces quatre protagonistes et de leurs manipulations. Le roman de Tanizaki, publié pour la première fois en 1956, croise les journaux intimes du couple et nous plonge dans une atmosphère de plus en plus licencieuse, où

tous les tabous sont transgressés les uns après les autres, jusqu'à l'adultère et la mort du mari.

Dès lors, le thème de la perversion permet d'éclairer les principaux enjeux de cette intrigue. Si elle évoque aussi bien la perversité sexuelle et morale que l'inclination au mal, c'est que la perversion est toujours synonyme de déviance par rapport à une norme sociale. L'étymologie latine *pervertere*, qui signifie «mettre sens dessus dessous», invite également à mettre l'accent sur la perversion comme détournement, renversement. Or le roman de Tanizaki entremêle ces diverses acceptions du terme en imbriquant perversions formelle et morale. C'est d'abord la forme du journal intime qui est détournée par les protagonistes en une sorte de correspondance voilée. Cette subversion formelle aura des répercussions inattendues sur la vie conjugale du couple, qui n'aura jamais été aussi libertine et vicieuse. Le soupçon devient la dynamique érotique de ce roman qui, sans but idéologique ou revendication explicitement féministe, paraît renverser bien des codes de l'érotisme traditionnel.

PERVERSION FORMELLE : LE JOURNAL INTIME À L'ÉPREUVE D'UNE TENTATION ÉPISTOLAIRE

Le journal intime, comme son nom l'indique, est habituellement défini comme un texte confidentiel et autodestiné. Or l'intrigue sulfureuse du roman de Tanizaki est lancée par la subversion

de cet aspect fondamental du journal : les deux diaristes s'efforcent de perpétuer, en apparence, les codes du journal, mais leurs carnets deviennent très vite le véhicule d'une communication indirecte. Dans l'édition française, ce renversement est d'ailleurs suggéré d'emblée par l'articulation paradoxale entre le titre du roman (*La clef*) symbolisant le secret bien gardé, et le sous-titre (*La confession impudique*), qui introduit le thème de l'aveu, du dévoilement licencieux.

Le journal intime est mis à l'épreuve d'une tentation épistolaire, et l'érotisme du roman émane déjà de ce flou générique : s'agit-il vraiment de journaux intimes croisés, ou d'une forme masquée de correspondance amoureuse ? Les motivations profondes des deux diaristes ne laissent planer aucun doute. À défaut de pouvoir parler ouvertement de sexualité avec sa femme, sujet tabou pour cette conjointe cultivant le silence et la décence, le mari prend la décision d'écrire sur les détails les plus intimes de sa vie conjugale. Le principal moteur de son écriture est donc sa frustration : non pas un manque explicitement sexuel, mais une parole frustrée, retenue par les tabous de la femme,

à cause de sa tendance excessive à cultiver le secret, de sa fameuse idée des « convenances », de son hypocrite « féminité », du « goût » qu'elle affecte pour le « raffiné », au nom desquels elle répugne à ce qu'entre nous, mari et femme,

nous parlions de notre vie intime (Tanizaki, [1956] 2003 : 11¹).

Pour le mari, l'écriture est donc une compensation, un remède contre la frustration causée par l'hypocrisie de la morale bourgeoise et ses tabous langagiers. Pour pallier ce manque de communication, il cherche à inciter sa conjointe à lire son journal par effraction. À son tour, Ikuko s'adonne alors à son journal intime et, après s'être assurée qu'il la lit bien en cachette, décide d'utiliser son carnet pour répondre à son mari : « Désormais, je m'adresserai indirectement à lui par ce moyen » (C : 63). Le roman se lirait alors comme un roman épistolaire, si chaque personnage ne s'évertuait pas constamment à nier qu'il lit le journal de l'autre. Si la fonction du journal intime est pervertie, sa forme, son allure, se doivent d'être préservées : il ne doit pas se transformer en une sorte de longue lettre reliée ou de cahier épistolaire. De fait, jamais l'un ou l'autre des diaristes n'utilisera la seconde personne pour apostropher directement son lecteur ou sa lectrice. Indépendamment de son contenu, le journal ainsi détourné de son usage devient aussitôt un emblème de la perversité, le lieu d'une guerre indirecte. Tout en désirant ardemment être lu, le diariste continue à faire « comme si » il n'écrivait que pour lui-même : la dissimulation et les efforts réitérés

1. Les renvois à *La clef* seront désormais indiqués par la mention C, suivie du numéro de la page.

pour piéger l'autre augmentent alors progressivement l'ardeur au sein du couple.

Ersatz de la communication verbale, le journal lui-même devient le tabou suprême, le symbole d'un érotisme de la transgression. On veille à ce que l'objet reste secret : le fait même de tenir un journal est un acte interdit, puisqu'il bafoue la loi du silence qui régnait jusqu'alors dans la vie conjugale. Lorsqu'Ikuko se met à écrire, sa motivation principale est d'affirmer sa position de domination dans le couple, ainsi qu'elle l'avoue d'emblée : « la raison principale qui m'a poussée à tenir ce journal, c'est ce délicieux sentiment de supériorité que j'éprouve à connaître l'emplacement du sien tandis qu'il ignore même que j'en tiens un » (C : 17).

Dès lors, si tous deux préfèrent cacher le fait qu'ils tiennent un journal, ils refusent *a fortiori* d'avouer qu'ils lisent en secret les carnets de l'autre. L'avouer, ce serait s'avouer vaincu dans cette lutte qui oppose mari et femme. Pour cette conjointe à la morale irréprochable, lire le journal de l'autre est une honte, c'est une « lecture détestable, pour ne pas dire dégradante » (C : 70-71). Le lire, c'est s'avilir. La préservation du secret est dès lors à la source des complexes machinations qui tissent l'intrigue du roman : puisque chacun refuse d'admettre qu'il lit le journal de l'autre, les conjoints rivalisent d'adresse pour ne pas modifier trop ostensiblement leur

comportement, afin de ne pas laisser échapper une preuve maladroite de leur honteux manège.

Ils multiplient ainsi les tentatives visant à faire avouer l'autre en le confrontant aux limites de ce qu'il peut supporter. Le mari se plaît à coller dans son journal des photographies pornographiques de sa femme endormie, nue, contorsionnée et exposée à une vive lumière. Le but avoué de cette manœuvre est d'observer ce que sa femme est capable d'endurer pour garder la face, de «lui faire éprouver ainsi la plus extrême humiliation, et voir jusqu'où elle pourra continuer à ne faire semblant de rien» (C: 63).

L'ÉROTISME DU SOUPÇON

Au cœur de ces manipulations, la méfiance règne désormais au sein du couple. Parce qu'ils stimulent l'imaginaire sexuel et fantasmatique, ces soupçons jouent alors un rôle fondamental dans la dynamique érotique du roman. Bien loin d'éteindre leur libido, le soupçon agit au contraire comme un incomparable stimulant. En particulier, la jalousie agit pour le mari comme un catalyseur et un véritable gage de performance. Dans son journal, il confie même combien la jalousie est devenue la condition *sine qua non* de sa vie sexuelle. C'est ainsi qu'intervient le personnage de Kimura, le tiers qui permet au couple de sortir de l'impasse de son incompatibilité sexuelle, ainsi que s'y résigne le mari :

Ce soir-là, en me servant de la jalousie que je ressens envers Kimura, j'ai réussi à donner du plaisir à ma femme [...] désormais, notre couple ne saurait continuer à mener une vie sexuelle satisfaisante sans cet indispensable stimulant qu'est devenu Kimura (*C*: 100).

Surgissant presque à la manière d'un *deus ex machina*, Kimura est devenu absolument nécessaire à la survie du couple ; en même temps qu'un tiers indispensable, toutefois, il est forcément aussi un parasite, un intrus dont le couple doit se méfier. Le mari prend très vite conscience de cette menace et de la nécessité de limiter l'intrusion de Kimura dans sa vie conjugale. Mais ce triangle amoureux est aussi un cercle vicieux, car le fait de poser des limites augmente dramatiquement le sentiment de danger et de jalousie, donc le plaisir qui en découle. Tout en suppliant Ikuko d'être suffisamment raisonnable pour que Kimura ne reste rien de plus qu'un stimulant, son mari lui confie un programme et une sorte de permission implicite et dangereuse : « Elle peut aller jusqu'à un certain point passablement scabreux. Plus il sera scabreux, mieux ce sera. Je voudrais qu'elle me rende jaloux à la folie. Elle pourrait même aller jusqu'à me laisser plus ou moins soupçonner qu'elle ait pu franchir les limites » (*C*: 100). Les limites de la décence sont alors explorées jusqu'à la jouissance, mais en prenant soin de ne jamais les dépasser, au risque de sonner le glas du couple. Cette quête de

plaisir dans le danger n'est pas sans évoquer la conception de l'érotisme selon Georges Bataille, pour qui le plaisir naît de la transgression, ou plutôt de l'exploration des limites. La loi, la limite (ici, l'adultère, mais aussi le secret de la lecture) doit être approchée au plus près sans jamais être atteinte, car la transgression doit impérativement maintenir l'interdit pour en jouir. En effet, la jouissance découle de cette expérience des limites et de la conscience du danger. Dans cette vie désormais vouée au sexe, le plaisir devient la seule échelle de valeurs : aussi énorme soit-il, le risque est toujours à prendre. L'excitation sexuelle s'intensifie par conséquent jusqu'à devenir un danger de mort, physiologiquement diagnostiqué par la hausse inquiétante de la tension du mari, « si élevée que le sphygmomanomètre était sur le point d'exploser » (C : 103). En explorant les limites de la jalousie, c'est donc le regard du mari qui s'est perverti : lui qui posait jusqu'alors un regard chaste sur sa femme ne peut désormais plus voir la moindre partie de son corps sans fondre de désir.

PERVERSION DU REGARD

Ainsi, pour la toute première fois en vingt ans de mariage, le mari observe au cours d'une soirée alcoolisée le corps nu et offert de sa femme. Le regard de l'homme, surpris de découvrir un corps qu'il ne connaissait alors que par

l'imagination et qu'il s'amuse désormais à « examiner minutieusement » (C : 34), souligne d'abord la beauté érotique et émouvante de la nudité féminine : « J'allais jusqu'à la mettre sur le ventre pour examiner le trou de son postérieur, mais même le creux dans la raie des fesses était d'une blancheur inouïe » (C : 36). Ces visions traduisent encore une fascination idéalisée et innocente pour le corps d'Ikuko, et sont alors perçues comme la promesse d'une « passion décuplée » (C : 36). L'œil émerveillé du mari devient cependant de plus en plus voyeur. L'acuité de ce regard, caractérisé par l'examen détaillé et le morcellement, traduit un glissement de l'érotisme vers la pornographie. Le regard masculin est ainsi perversi par l'entrée en scène du polaroid offert par Kimura. Cet objet symbolique dédouble le regard du mari en y superposant métaphoriquement l'œil de l'amant, Kimura. Le mari se livre alors au plaisir de photographier le corps de sa femme sous tous les angles : « J'ai pris des clichés du corps entier vu de face et de dos, des détails de chaque partie, puis j'ai tordu, recourbé, plié, déplié les quatre membres de différentes manières pour obtenir les angles les plus suggestifs » (C : 59). Le qualificatif *pornographique* paraît ici amplement justifié, tant la femme apparaît déshumanisée et morcelée sur ces photographies, tandis que le regard du spectateur est orienté vers les parties les plus aguichantes du corps féminin. Le corps nu, offert et

désobjectivé de la femme est mis en scène dans le seul but d'éveiller la sexualité des spectateurs masculins. Même si l'on ignore alors si la femme est consentante (feignant d'être endormie) ou si elle subit inconsciemment les délires artistiques de son mari, la manière dont le mari triture à sa guise le corps de sa femme instaure une atmosphère indécente et sordide où se manifeste le sadisme du mari cherchant à humilier sa femme pour la pousser à l'aveu. Le plaisir qu'il prend à photographier le corps nu d'Ikuko est de toute évidence loin d'être purement esthétique : grâce à l'œil objectivant du polaroid, il jouit du plaisir de dominer sa femme, de pouvoir la traiter tout entière en objet artistique, soumis et malléable.

PLAISIR TRANSGRESSIF ET FANTASMATIQUE DU LECTEUR

Voyeur, le lecteur réel de *La clef* l'est tout autant : page après page, il ne fait qu'épier le couple dans son intimité, à travers le trou de la serrure, ainsi que le suggère le titre du roman. Le lecteur connaît lui aussi un plaisir transgressif à pouvoir lire deux journaux intimes, même fictifs. Par sa forme diariste, le roman satisfait ainsi une des pulsions les plus importantes de la lecture, la pulsion scopique, la curiosité, en faisant du lecteur du roman un lecteur « par effraction » de textes confidentiels. Comme l'observe Anne-Bayard Sakai, Tanizaki produit alors « un effet

d'amplification entre le caractère scandaleux de ce qui est offert à la lecture et le biais par lequel le lecteur y accède, redoublant aussi le plaisir de lire que procure toute transgression» (Sakai, 2001 : 11).

Mais si le lecteur a certes accès aux deux journaux, il demeure parfois bien incapable de démêler le vrai du faux, tant ces journaux sont truffés de feintes et d'ambiguïtés. Tanizaki choisit de nous faire lire les deux journaux en alternance, sans les lier par une quelconque narration guidant notre interprétation. Ainsi, le lecteur est lui aussi pris au piège des fabulations des personnages, et il est parfois très délicat de savoir si les journaux sont sincères ou s'ils sont écrits dans le seul but de manipuler le conjoint.

Le lecteur est donc un tiers à la fois privilégié et manipulé, car l'interprétation et l'ambiguïté jouent un rôle fondamental dans la structure et la réception du roman. Le lecteur est sans cesse forcé d'interpréter, d'imaginer, de fantasmer. Le plaisir de la lecture vient précisément de l'ambiguïté, du soupçon qui plane tout le long du roman. Les effets érotiques du soupçon apparaissent ainsi aussi bien dans les rapports entre les personnages que dans le rapport lecteur/roman. Le roman attise notre désir de comprendre ce qui se passe réellement entre les personnages, mais cette vérité n'est mise au clair qu'à la fin de l'œuvre, après le décès du mari, alors qu'Ikuko

n'a plus aucune raison de continuer à mentir, puisque la lutte conjugale est finie.

Tissu de mensonges, de feintes et de manipulations subtiles, le journal intime permet tout de même au lecteur d'approcher la réalité des relations conjugales. Tout porte à croire que le lecteur, parce qu'il a accès aux deux journaux intimes, en sait bien plus que Toshiko sur la sexualité de ses parents. Celle-ci ne connaît du couple que son apparence sociale, et ignore tout de sa vérité intime. Toshiko, jeune femme émancipée, est véritablement « effarée » et méprise sa mère qui se laisse « humilier sans raison » (C: 81). Ikuko manipule sa fille en la laissant croire qu'elle est une femme faible et entièrement soumise à son mari pervers. L'imaginaire de la jeune fille est ainsi nourri de stéréotypes à l'inverse de la réalité du couple. Or Tanizaki choisit délibérément de subvertir la distribution des rôles et les rapports de force habituellement rencontrés dans les textes érotiques. Dans un mouvement de balancier très complexe, l'ambiguïté des discours et la psychologie retorse des personnages nous empêchent de décrire de façon précise et systématique les rapports de force au sein du couple. C'est un point fort et une des grandes originalités de ce roman, qui se distingue de bien des récits érotiques par ce scénario complexe et très subtil : tout en reconduisant certains clichés érotiques, *La clef* opère aussi une perversion des codes les plus conventionnels de la pornographie.

ENTRE RECONDUCTION ET RENVERSEMENT
DES CODES DE L'ÉROTISME

L'habileté de Tanizaki est en effet de faire planer sur les stéréotypes une ambiguïté absente des textes érotiques conventionnels. Ainsi, le personnage d'Ikuko oscille clairement entre les deux clichés du féminin les plus véhiculés par la pornographie. D'une part, elle apparaît comme une femme-objet, soumise aux délires pervers de son mari. D'autre part, elle est décrite comme une femme lubrique, bête de sexe, fatale. Parce qu'elle est un personnage caractérisé par une scission entre son apparence vertueuse et sa nature maléfique et luxurieuse, Ikuko pourrait incarner le cliché de la « mère-putain ». Mais c'est précisément parce qu'elle est tantôt femme fatale, tantôt femme soumise, sans jamais se confondre entièrement avec ces rôles, que le personnage d'Ikuko conserve une ambiguïté qui empêche de la réduire à ces clichés du féminin.

Par le choix audacieux de ses protagonistes, Tanizaki brise en outre le tabou de la sexualité des couples mariés, déjà avancés en âge et parents. On imagine cette vie sexuelle forcément conventionnelle, plate et hygiénique, voire inexistante, c'est pourquoi elle est habituellement délaissée par les récits érotiques. Or le couple mis en scène dans *La clef* est véritablement un couple d'amants, dont la vie sexuelle n'a rien d'ennuyeux. Le couple est obsédé par le

plaisir sexuel et les six mois de rédaction des journaux sont quasi exclusivement consacrés au sexe et à l'intensification du plaisir.

Si Ikuko est dépeinte à la fois sous les traits de la femme fatale et de la femme-objet, le personnage du mari est quant à lui bien loin de l'archétype de l'homme viril. Caractérisé par une certaine impuissance, c'est un personnage faible, qui ne parvient à dominer sa femme que lorsque celle-ci est complètement ivre. À l'inverse du modèle phallocentrique dominant, c'est ici la femme qui possède «un organe absolument exceptionnel» (*C*: 13). Cette puissance du sexe féminin est telle qu'elle est perçue comme un danger pour le mari, car dès lors qu'elle prend conscience que son sexe est loin d'être «faible», la femme n'est plus confinée dans une position passive. Ikuko devient de plus en plus entreprenante, au point d'épuiser son mari, moralement et physiquement. Le personnage d'Ikuko prend le contre-pied de la vision romantique qui considère que c'est l'homme qui, par nature, a plus de besoins sexuels que la femme, et que la femme se donne à l'homme par amour. C'est une femme d'une «exigence pathologique», avec des «besoins maladifs» (*C*: 12). Mais si Ikuko a des besoins maladifs, elle exige que l'acte sexuel garde un caractère solennel et pudique. Or le mari, fétichiste des pieds, a quant à lui besoin de diverses stimulations bien moins orthodoxes pour pouvoir prendre du plaisir. Assurément, on

ne peut qu'admirer la manière dont l'auteur parvient à produire un texte sulfureux avec des personnages pourtant incompatibles sur le plan sexuel. Plutôt que d'adopter la classique construction en miroir de l'homme et de la femme, où les dispositions de l'une répondent comme par magie aux désirs de l'autre, Tanizaki choisit au contraire des personnages divisés et à la sexualité spéculairement inversée : une nymphomane pudique et un pervers impuissant.

MANIPULATION ET PERVERSION MORALE

Dès lors, les ambiguïtés et les contradictions des personnages sont si nombreuses que le lecteur ne peut que se perdre dans les jeux complexes de manipulation qui tissent l'intrigue du roman. Le mari manipule-t-il sa femme ? Est-elle consentante ? Ou est-ce au contraire elle qui manipule son mari, voire tous les personnages ? À l'image de son personnage féminin, Tanizaki se plaît à laisser planer l'ambiguïté en ménageant savamment les ellipses ainsi que les paroles et les gestes à interpréter. De toute évidence, la perversion morale gagne très vite tous les personnages du roman. Homme ou femme, chaque protagoniste occupe tour à tour le statut du manipulé et du manipulateur. En révélant la perversité de chaque personnage, ces jeux complexes de manipulation ont alors pour effet de subvertir les rôles et les différences de genre.

C'est toutefois bien le personnage d'Ikuko qui semble tenir les ficelles de ce huis clos érotique, se servant de sa fille et de son mari pour séduire Kimura, puis utilisant celui-ci pour donner le coup de grâce à son mari. C'est elle qui maîtrise le mieux les rouages de la manipulation, et elle rivalise d'inventivité (faux dialogues, mises en scène, aveux mensongers) pour tromper son mari, tant sur le plan sexuel de l'adultère que sur le plan langagier du mensonge.

La mort du mari opère ainsi un changement majeur dans l'écriture du journal d'Ikuko, qui perd soudain sa raison d'écrire. Puisque son lecteur est mort, le journal intime reprend ses droits, en redevenant un gage de sincérité. Ikuko interrompt quelque temps son journal, avant d'y revenir et de passer aux aveux. Les dernières pages du roman lèvent alors toute ambiguïté sur les machinations d'Ikuko : on sait désormais de source sûre qu'elle lisait attentivement le journal de son mari depuis le lendemain de leur mariage. Les aveux d'Ikuko nous révèlent alors ses feintes et sa luxure, qui prend le pied sur l'amour et la compassion qu'elle ressent pour son mari souffrant :

J'ai fait semblant de ne m'apercevoir de rien [...] par crainte qu'alarmé, il n'en vienne à s'interdire toute activité sexuelle. Non que je ne me sois pas souciee de sa vie, mais pour moi le problème crucial était d'assouvir mes insatiables besoins (C : 192).

Le fait de pouvoir continuer à écrire après la mort du mari est éminemment symbolique, puisqu'il représente une prise de pouvoir ultime, la conquête de l'énonciation. Ikuko, définitivement libérée de son mariage, oublie le substantif «mari» pour ne parler que du «mort», du «défunt», ce qui constitue une dernière négation des rapports intimes qui les liaient. La mort marque la fin d'une lutte qui était langagière tout autant que conjugale et sexuelle. Ikuko s'est servie de son journal pour mener une guerre des mots contre son mari. Consciente du pouvoir performatif extraordinaire et cruel de son écriture, Ikuko reconnaît avoir cherché à épuiser son mari en se montrant de plus en plus frénétique : «je n'ai écrit ces lignes que pour attirer au plus vite mon mari dans le précipice de la mort» (C : 194). Dans ses dernières confessions, elle fait tomber le masque convenable de la femme morale pour révéler son visage le plus cruel, le plus sincère. Faute de réussir à pousser son mari aux aveux, Ikuko recourt à l'ultime moyen de sortir victorieuse de leur joute amoureuse : le «mari-cide». Or, si la mort de la femme est un *topos* de la littérature érotique la plus sombre, la mort du personnage masculin demeure plus rare dans ce type de récit. Le mari d'Ikuko est finalement objectivé et déshumanisé jusqu'à la mort, ce qui clôt le roman sur un dernier et magistral renversement du scénario érotique attendu. Cette subversion et cette révolte féminine s'opèrent

néanmoins au prix d'un cliché du féminin, en sonnant la victoire de la femme fatale, lubrique et mortelle.

Ainsi, le roman de Tanizaki imbrique subtilement diverses formes de la perversion, que celle-ci soit formelle (la subversion de la fonction du journal), morale (les perversions du regard, l'érotisme du soupçon, ou encore l'expérience des limites) ou idéologique (le renversement des codes érotiques). Sur cette toile de fond se dessine progressivement la prise de pouvoir du personnage féminin, une victoire tant sur le plan de l'énonciation que sur celui des rapports physiques.

La fin tragique (pour l'homme) et le triomphe de la femme fatale posent la question de la réception de ce roman par la critique féministe. De toute évidence, Tanizaki fait débat auprès des féministes japonaises. Saegusa Kazuko, par exemple, accuse l'auteur de peindre les femmes comme des jouets ou des déesses au lieu de les représenter comme des sujets : Ikuko, tantôt soumise, tantôt toute-puissante, est un personnage qui renvoie en effet à ces clichés du féminin. Mais la critique américaine Margherita Long souligne plutôt l'intérêt des féministes des années 1990 pour la question de la perversion, valorisée parce qu'elle opère un renversement du modèle phallique dominant. Cette critique offre un éclairage nouveau sur l'œuvre de Tanizaki en proposant de le lire à la lumière des textes de Judith

Butler sur le genre. Bien entendu, il serait sans doute inapproprié et anachronique de chercher à tout prix une idéologie féministe dans *La clef*. Marqué par la pensée bouddhiste, Tanizaki écrivait avant tout dans l'intention de décrire le monde tel qu'il est, avec toutes ses déviations et ses perversions humaines, sans programme idéologique conscient. Mais grâce à ses subtiles subversions des codes et des rapports homme-femme, ce roman de la perversité recèle indéniablement de précieuses pistes de réflexion et d'analyse pour la critique féministe. En définitive, la perversion n'est-elle pas peut-être le meilleur moyen de contourner les discours sexistes, de brouiller la distribution normative des rôles?

BIBLIOGRAPHIE

BATAILLE, Georges (1957), *L'érotisme*, Paris, Éditions de Minuit.

LONG, Margherita (2009), *This Perversion Called Love*, Palo Alto, Stanford University Press.

SAKAI, Anne-Bayard (2001), «Comment commence Tanizaki», *Europe*, n° 872 (décembre), p. 3-12.

TANIZAKI, Junichirô ([1956] 2003), *La clef. La confession impudique*, traduit du japonais par Anne-Bayard Sakai, Paris, Gallimard.

Marie-Noëlle Huet

Université du Québec à Montréal

LA FEMME DE PAPIER

DE FRANÇOISE REY :

L'ÉPISTOLAIRE COMME MÉTAPHORE
DE LA SUBJECTIVITÉ

La femme de papier, publié en 1989, est un roman érotique composé de lettres qu'une femme écrit à son amant. Les 14 chapitres sont autant de missives racontant une aventure sexuelle ou un fantasme réel ou fictif : « La femme qui écrit rêve, ou se souvient, de son amant qui le lui a peut-être demandé, et des rendez-vous qu'ils eurent peut-être » (Rey, [1989] 1990 : 7¹). De très nombreux fantasmes sont représentés dans le roman : le déguisement, la relation sexuelle du couple avec une autre femme, le sadomasochisme, la prostitution, la scatophilie, la zoophilie, l'amour exhibitionniste devant un vieil homme, la relation sexuelle impromptue avec un travesti, le coït dans une

1. Les renvois à *La femme de papier* seront désormais indiqués par la mention *FP*, suivie du numéro de la page.

salle de cinéma et dans une salle d'essayage, le voyeurisme de l'amant, etc.

Le livre, écrit au « je », s'ouvre sur un avertissement au lecteur qui, lui, est rédigé à la troisième personne. Cette préface, qui semble avoir été écrite une fois les lettres rassemblées en un roman, explique en quoi *La femme de papier* se distingue des autres histoires du même genre : « Ce livre-ci échappe, par son architecture au moins, à ces règles classiques de la narration » (FP : 7). Les règles classiques dont il est fait mention correspondent à l'idée selon laquelle le récit commence généralement par « quelques chapitres de mise en condition » (FP : 7) :

Il est courant d'ouvrir un livre et d'y rencontrer, aux premières pages, un homme et une femme qui ne se connaissent pas encore, que l'on découvre séparément, et que l'on voit peu à peu se croiser, se plaire, s'aimer. [...] Les histoires finissent souvent ainsi, ou du moins passent, à un certain stade de leur maturité, par la communion charnelle de leurs héros, et certains écrivains excellent à ce genre d'apothéose savamment préparée (FP : 7).

Or, ici, le lecteur est amené directement au cœur de l'action. Il est mis devant les amants sans présentation, sans contexte préalable sur les conditions de leur rencontre. Au fond, les modalités de la rencontre des amants ont une importance minime dans l'histoire. L'essentiel du caractère érotique du livre réside dans les relations

sexuelles, qui ne demandent que peu d'introduction. Le texte laisse clairement entendre que les amants partagent une complicité et une connaissance de l'autre qui datent d'avant le début du récit. L'écriture permet alors à la narratrice de s'approprier l'histoire qui la lie à son amant et ainsi de ne révéler que ce qu'elle juge pertinent. Dans le cadre du présent article, je tenterai de montrer que la forme épistolaire procure à la narratrice un certain pouvoir d'énonciation. De plus, l'analyse laissera voir en quoi l'écriture par lettres permet à la femme d'être à la fois objet et sujet du désir.

ÉPISTOLARITÉ² DU ROMAN

Au début, la nature épistolaire du récit n'apparaît pas clairement. Certes, la narratrice adopte le style direct pour s'adresser à son amant en utilisant la deuxième personne du singulier, mais les 14 lettres reproduites ne comportent pas de formule de salutation – sauf une dans la troisième lettre : « Cher sale bonhomme » (*FP*: 23) – et ne sont ni signées ni datées. De plus, la correspondance est unilatérale ; l'amant ne répond pas aux lettres. Qu'est-ce qui nous permet alors

2. Le terme « épistolarité » est une traduction directe de l'anglais « epistolarity », que Kauffman définit comme « the theory and practice of writing letter fiction » (1992 : xiv). Mon emploi de l'expression sert à qualifier la nature ou le caractère épistolaire du roman.

d'affirmer que *La femme de papier* est effectivement une œuvre épistolaire?

François Jost, dans son article «Le roman épistolaire et la technique narrative au XVIII^e siècle», distingue divers types de romans par lettres. Même si son étude porte principalement sur le Siècle des lumières, elle s'applique tout autant à l'épistolarité contemporaine. Jost opère une première distinction entre la lettre-confiance d'un côté et la lettre-drame de l'autre :

Je voudrais prendre ici le terme de drame dans son sens étymologique : l'*action*, en effet, est mise tout entière dans cet échange de lettres : elles la font progresser, elles en sont le ressort. Deux types fondamentalement différents : là, on parle *du* partenaire, ici, on parle *au* partenaire [...] (1969 : 184 ; nous soulignons).

Le premier type adopterait la méthode *passive* ou *statique*, tandis que le deuxième privilégie la méthode *active*, *cinétique* ou *dynamique*. *La femme de papier*, parce qu'elle s'adresse directement à l'amant, s'inscrit dans la deuxième catégorie, celle de la lettre-drame. Comme l'affirme Jost, «[l]a trame, au lieu de progresser *dans* les lettres, progresse *par* les lettres» (1969 : 184). Ainsi fonctionne le roman de Françoise Rey ; la correspondance fait avancer l'histoire. Dès la première lettre, l'amant se montre intéressé par l'envoi de sa compagne : «Un rapport nouveau était né entre nous, combien plus passionnant... Ta curiosité me flattait. Je me mis en devoir de

ne pas la décevoir» (*FP*: 17). L'écriture des lettres par la femme et la lecture de ces dernières par l'homme modifient la dynamique qui se joue entre les partenaires :

Chacun de nos rendez-vous devint une espèce d'œuvre d'art que nous avions à cœur, l'un comme l'autre, de figner.

Tu avais retenu, de mes lettres, combien la patience et l'application pouvaient se révéler payantes. Et moi, je m'y étais convaincue des plaisirs d'une saine violence, bien orchestrée, consentie et même parfois attendue... (*FP*: 29).

Les missives sont venues enhardir leurs rapports, puisque, selon les dires de la narratrice, ils s'étaient «rencontrés, puis appartenus platement». Ils s'apprêtaient à se «quitter plus platement encore» (*FP*: 9). Bien que la destinatrice des lettres dise qu'à la fois elle et son amant avaient à cœur de «figner» leurs rendez-vous, nous sentons de la part de la femme un désir de plaire si fort qu'il lui fait se convaincre elle-même du plaisir procuré par les «mille» petites violences infligées par l'amant. Cela dit, elle en viendra tout de même à parler à son amant de vengeance, ce qui, inévitablement, modifiera la trame narrative.

Jost dégage trois types caractéristiques de la méthode cinétique : le type Abélard, le type Laclos et le type portugais. Le premier «est essentiellement dialogue entre les deux principaux

personnages» (Jost, 1969 : 193), tandis que le deuxième est un polylogue. Le type portugais, ainsi nommé parce qu'il suit la technique employée dans les *Lettres de la religieuse portugaise*, est quant à lui une correspondance unilatérale qui prend la forme d'une confession et dans laquelle «le héros vit de souvenirs et d'espoirs, se nourrit de sa passion : dès que celle-ci s'affaiblit, la trame languit» (Jost, 1969 : 190-191). Le roman de Rey remplit tous les critères de cette dernière catégorie. En plus du caractère unilatéral de la correspondance, l'on reconnaît du type portugais la présence de la confession. La narratrice avoue dans l'épilogue ce qui a mené les amants à la rupture, à savoir l'amour :

Il serait malhonnête de nier que, dans notre histoire, il y eut des épisodes beaucoup, beaucoup plus indécents... [...]

[M]êler le... – j'ose à peine prononcer le mot, mais vérité m'oblige, m'absolve qui peut! – mêler le cœur à ce genre d'affaires relève tout de même, vous en conviendrez, d'une satanée audace, et d'une obscénité à la limite du supportable (*FP*: 175).

Il importe de distinguer l'épilogue du reste du roman ; le destinataire premier des lettres est l'amant (le lectorat l'est *a posteriori*), tandis que l'épilogue s'adresse d'abord et avant tout au public qui lira ce dernier. Pourtant, les propos de la femme que renferme ce dernier contribuent à transformer le roman dans son ensemble en un

aveu au lecteur. L'utilisation de l'adjectif « mal-honnête », du substantif « vérité » et du syntagme « oser à peine » ainsi que le besoin d'absolution témoignent du malaise de la narratrice à tromper le lecteur et de son désir de dépeindre la situation telle que le couple l'a vécue. Or, malgré un effort pour rendre l'histoire avec exactitude, la narratrice laisse planer un certain doute quant à la véracité de toutes les scènes racontées. Rappelons à ce sujet le fondement du texte, cité précédemment : « La femme qui écrit rêve, ou se souvient, de son amant qui le lui a peut-être demandé, et des rendez-vous qu'ils eurent peut-être » (*FP* : 7). Nous croyons que ce flou délibéré permet à la maîtresse de garder le contrôle autant de ses aventures que d'une part d'intimité secrète entre l'homme et elle.

Néanmoins, si, comme l'écrit Claude Joseph Dorat, « [u]ne lettre, [...] de tous les genres d'écrire, est le plus vrai, le plus rapproché de l'entretien ordinaire, et le plus propre surtout au développement de la sensibilité », et si c'est « un genre intéressant, qui donne à l'âme toutes les émotions dont elle est susceptible, peint tour à tour l'abattement de la douleur ou l'ivresse du plaisir... » (Dorat, cité dans Rousset, 1962 : 68), il est aisé de voir les raisons qui ont poussé l'auteure à choisir ce mode de communication.

LE TEMPS DE LA LETTRE

Le lecteur est témoin des relations charnelles entre les deux amants, mais à retardement, puisque les événements relatés font d'emblée partie du passé. De la correspondance envoyée à l'amant, la maîtresse tire un livre, *La femme de papier*. En rassemblant les lettres adressées à son amant après coup, la narratrice se présente comme une anthologiste. Sa liaison avec l'homme terminée, la femme peut écrire leur histoire, puisque

[l]'absence devient ainsi la condition première de la lettre d'amour, absence qui crée un vide et fait naître le désir, absence qui maintient la distance, absence nécessaire, absence douloureuse, absence-souffrance, solitude, désespoir. La lettre d'amour est le lieu de toutes les modalités de l'absence, car l'amour s'adresse à un manque et l'écrit en est le seul témoignage vivant (Brenot, 2000 : 14).

Ainsi, la lettre d'amour devient une sorte d'archive, de souvenir. À titre d'illustration, notons qu'à l'inverse, dans *La jeune femme et la pornographie* de Roger Des Roches, par exemple, les photos et les lettres destinées à l'amoureux secret de la protagoniste ont pour fonction de changer le futur : la femme, vouée à la mort, veut se donner à l'être aimé pour ne pas sombrer dans l'oubli. En envoyant des clichés à un homme qui ne la connaît pas, elle s'assure d'en-

trer dans la vie de cet homme et de s'inscrire dans une histoire, même de façon posthume. Les lettres dans *La femme de papier* servent, au contraire, à garder une trace du passé. Le fait de raconter les aventures sexuelles inscrit la relation des deux amants dans le temps : « La lettre d'amour est un gage de fidélité mais aussi un puissant charme contre l'absence, la distance, le temps [...] » (Brenot, 2000 : 27). La femme écrit ce livre afin d'immortaliser la relation entretenue avec son amant :

Je te le dédie en mémoire de nos aventures et de nos errements, en gage d'un amour qui ne se rendit jamais aux pièges du quotidien, et qui, devenu trop sincère, préféra l'abnégation à la banalité... (FP : 185-186).

C'est dans un souci de rendre l'histoire vraie et de pouvoir traduire « l'ivresse du plaisir », selon les termes de Dorat, que la narratrice choisit la forme épistolaire. Ce choix formel lui procure d'ailleurs certains avantages énonciatifs.

LA QUESTION DU REGARD

Selon Laura Mulvey, dans les œuvres d'art – que ce soit en littérature, au cinéma ou même en peinture –, le corps de la femme est offert en tant qu'objet érotique, à la fois pour les personnages de l'histoire et pour le spectateur (1989 : 19). Peter Brooks, dans son ouvrage *Body Work* :

Objects of Desire in Modern Narrative, arrive à un constat semblable :

*It should be evident that the problematics of the nude, painted or written, have to do with the looked-at female body and the male looker, in a discourse produced by a man for a presumptively masculinist audience – one that may well (and certainly did) include many women, but did not accord them a dissenting perspective*³ (1993 : 124).

Cette prémisse est légèrement pervertie dans *La femme de papier*. Dans un premier temps, parce que l'auteur du roman est une femme, ce qui change la perspective de production du discours ainsi que les horizons d'attente du lecteur. Dans un deuxième temps, parce que la femme regardée devient parfois aussi celle qui regarde. Pour bien illustrer cette idée, prenons un exemple tiré du récit. Dans le deuxième chapitre, au cours d'une scène d'attouchements, l'homme tourne la femme devant la glace et l'implore : « Regarde, toi aussi ! » (FP : 25). La narratrice, qui se met alors à décrire l'image que le miroir lui renvoie d'elle et de son amant, écrit : « Tu es derrière moi, tu me regardes me regarder [...] » (FP : 25). Ainsi placé,

3. « Le nu, pictural ou littéraire, met en scène le corps féminin scruté par l'observateur masculin, dans un discours produit par un homme pour un public présumé masculin – si l'auditoire pouvait (et devait) compter de nombreuses femmes, on ne leur concédait toutefois pas la possibilité d'adopter une perspective divergente ». (Nous traduisons).

le couple peut profiter du double reflet des corps dans la psyché. La fonction unificatrice du miroir dans cette scène s'éloigne pourtant de la fonction classique qui rend la femme complice du regard objectifiant de l'homme-spectateur/personnage/peintre. Comme l'affirme John Berger dans *Voir le voir*:

Le miroir a souvent été utilisé comme symbole de la vanité féminine. [...] La véritable fonction du miroir est tout autre. Il s'agit de rendre la femme complice d'une situation où elle se traite elle-même d'abord et surtout en tant que spectacle (1976: 55-56).

Dans les tableaux que décrit Berger, les femmes tenant le miroir n'ont pas de subjectivité. Elles ont été peintes par des hommes et placées de façon à être exposées au regard de l'homme-spectateur. Le miroir, qui, souvent, oriente le reflet du regard de la femme dans la direction de l'homme de façon à ce qu'il voie ce qu'elle voit mais pas l'inverse, sert de symbole de la vanité féminine. Chez Rey, la glace met l'homme et la femme dans une même position voyeuriste (scopophile⁴) et les laisse ainsi, selon les dires de la narratrice, « savour[er] le double plaisir de l'acteur et du voyeur, la trouble jouissance de regarder un film cochon dont je suis, avec toi, la vedette »

4. Nous employons le terme « scopophilie » selon les définitions de Mulvey : « pleasure in looking » (1989 : 16) et de Brooks, c'est-à-dire : « the eroticized desire to see » (1993 : 9).

et en même temps – pour elle seulement – la réalisatrice (*FP*: 26). Le spectacle des deux corps est offert à l'homme et à la femme à la fois. Par son reflet, la narratrice peut prendre conscience de son plaisir, et se voir en même temps qu'elle est vue :

C'est bien moi, cette créature concentrée à la limite de la douleur, hébétée par le plaisir qui vient, extasiée, délirante, ces yeux fous, implorants, [...] cette bouche qui supplie, [...] à moi cette tête de cavale mordue par l'étalon, et qui tend la nuque comme elle tend la croupe? (*FP*: 26).

La femme, face à son reflet, se voit transformée par le plaisir. La prise de conscience de son corps ainsi permise par la « modification » du regard procure à la maîtresse une plus grande agentivité.

TROIS NIVEAUX DE RÉCIT

Le fait de mettre en scène l'écriture dans l'histoire – ici par les lettres – introduit trois niveaux de récit. Le premier est la relation des amants dans les lettres, leurs échanges et leurs rapports sexuels – ce que nous nommerons la trame narrative ; le deuxième est celui qu'occupe la femme écrivant les lettres pour séduire son amant (son rapport à l'amant et à l'absence) ; et le troisième est la mise à disposition des lettres sous forme de roman pour le lecteur (rapport au

lecteur-spectateur). Cette triple articulation, qui vient complexifier les rapports de pouvoir dans le couple, donne un ascendant à la maîtresse.

L'amant, bien qu'il soit présent à tous les niveaux du récit, n'a pas directement la parole. Dans les missives, il est désigné par le « tu », qui s'oppose au « je » employé par l'amante. Les descriptions de l'homme, qui, nous le soulignons, n'a pas de nom⁵, sont très peu nombreuses. La quatrième de couverture mentionne que « [du] compagnon, nous ne connaissons que deux couleurs : le jaune de ses yeux et le vert de son pull... Mais nous découvrirons vite ses caprices et ses fantasmes ». Si les passages descriptifs sont plus nombreux que ce que la couverture laisse entendre, ils ne donnent tout de même jamais de lui un portrait complet. La narratrice évoque ses mains, ses jambes, ses fesses, son pénis, etc. La description la plus longue de l'amant survient dans le chapitre où la maîtresse l'attache au lit et le caresse la lumière éteinte :

5. Or, il faut noter que la maîtresse n'est nommée qu'une seule fois, à la page 129, mais que le prénom qu'elle se donne n'est pas le sien ; c'est un clin d'œil au personnage de Colette, puisqu'elle mentionne, quelques pages plus tôt : « On a lu Colette, que diable ! Mais j'exagère pour me faire peur. Je n'ai pas encore l'âge de Léa, même si mon compagnon fait un Chéri tout à fait présentable, quoiqu'un peu exotique... » (*FP* : 118). En effet, elle a une relation sexuelle avec un jeune arabe qui, à plusieurs reprises pendant leur brève rencontre, lui demande de se nommer. La femme refuse chaque fois, jusqu'à ce qu'elle lui dise, juste avant qu'ils ne se séparent : « Je m'appelle Léa, mon Chéri... » (*FP* : 129).

Voilà le dessous de ton oreille un peu courte,
la ride profonde que la même grimace
imprime depuis tant d'années à ton menton
volontaire, voilà ton cou puissant et ton
épaule ronde, l'intérieur de ton bras si doux
qu'il paraît comestible [...] (*FP*: 38),

ou encore : « Du dos de la main, je flatte tes cuisses, longues et musclées, laineuses et douces comme deux beaux animaux racés » (*FP*: 39). Somme toute, l'amant reste un être morcelé, sans visage. Or, le même constat peut être fait du corps de la femme. Le lecteur n'a droit qu'à des bribes descriptives. Comme pour l'absence de nom des partenaires, ce choix narratif pourrait révéler une intention de l'auteure de garder le récit anonyme, de façon à ce que le lecteur puisse s'identifier plus facilement aux personnages.

FEMME OBJET ET SUJET DU DÉsir

Bien que l'auteure annonce dès la préface en quoi ce roman se distingue des autres du genre, il reste que le lecteur y retrouve certains éléments de la littérature érotique « traditionnelle ». Entre autres, soulignons que la narratrice se soumet à son amant dans le but de lui plaire : « Je suis à genoux entre tes jambes, ta servante, ton humble esclave et pourtant ta maîtresse, et mes mains se rappellent des millénaires de savoir-faire, de savoir-plaire » (*FP*: 19). La femme

reconnaît sa servitude par rapport à l'amant et se place elle-même dans la position d'objet.

Toutefois, si le lecteur s'attendait à retrouver chez la narratrice de *La femme de papier* une version plus contemporaine d'O (c'est-à-dire une femme sans révolte qui se laisse dominer, voire anéantir), il sera rapidement détrompé, puisque le personnage féminin opère ensuite, dans le même chapitre, un renversement des rôles :

Tu me cherches, tu voudrais me monter, me sauter et ta queue, malade de désir, fait n'importe quoi contre mon ventre. Non ! C'est moi qui te chevaucherai, c'est moi qui vais te faire l'amour, te baiser. [...] Je suis parfaitement maîtresse de la situation [...] (FP : 21).

En montant son amant, la maîtresse adopte un rôle actif et, par le fait même, lui impose la passivité. Ce renversement met au jour un semblant de lutte duquel elle sort gagnante : « Tu as été un peu dépité, considérant que tu venais de vivre une espèce de défaite, et négligeant de célébrer mon espèce de victoire... » (FP : 21). Son triomphe ne sera toutefois que de courte durée. L'homme reprendra dès le chapitre suivant son rôle dominant jusqu'à un nouvel assaut de sa maîtresse.

L'inversion des rôles et de la relation de pouvoir permet à la femme d'être en même temps objet et sujet du désir de l'homme. Elle le reconnaît d'ailleurs et l'exprime ainsi : « Je suis à la fois

un petit animal innocent torturé d'un besoin impérieux, et une bacchante déchaînée et lubrique» (*FP*: 14). L'emploi des adjectifs « petit » et « innocent » suggère la passivité et la faiblesse souvent associées au rôle d'objet, tandis que la comparaison aux bacchantes, ces femmes qui célébraient les Bacchanales – fêtes orgiaques –, ainsi que l'utilisation des épithètes « déchaînée » et « lubrique » soulignent le côté entreprenant et actif plutôt apparenté au rôle de sujet. Le fait de reconnaître la double position sujet-objet procure un pouvoir d'énonciation à la maîtresse.

Tout comme les rôles de pouvoir qui passent tour à tour de l'homme à la femme – bien que le tour de l'homme revienne plus souvent que celui de la femme –, les fantasmes et les sévices sexuels s'organisent en observant une certaine symétrie. À titre d'exemple, notons qu'au fil du roman, les amants ont une relation sexuelle triangulaire avec une femme, une autre avec un homme et, enfin, une troisième avec un travesti (tandis que l'homme croit que le travesti est une femme, la femme découvre qu'il est plutôt de sexe masculin). La réciprocité dans le choix d'expériences sexuelles analogues nous semble témoigner d'une volonté de l'auteure de mettre en lumière un certain égalitarisme dans les rapports.

Notons de plus qu'il y a un chapitre où l'homme se fait brutaliser et violer par sa maîtresse et un autre où inversement, c'est la femme qui se fait brutaliser et violer par son amant. De

ces passages, Jacques Flamand écrit : la « [c]ruauté subie par la femme [...] fait [...] écho à la cruauté subie par l'homme, peu auparavant : celui-ci, attaché sur un lit, sodomisé en grand » (1994 : 30). L'auteur de l'article fait référence, en premier lieu, à l'épisode où l'amant pénètre la femme de papier avec des stylos et des marqueurs et lui en bourre le vagin et l'anus presque jusqu'à l'éclatement et, en deuxième lieu, au passage dans lequel la femme prend sa revanche sur son amant trop brusque :

Tu avais souvent été brutal avec moi, à la limite du sadisme. Profitant de ta force et de ma faiblesse de femme, de femme amoureuse, qui plus est, tu m'avais infligé maintes fois des positions inconfortables, des rythmes fous, des caresses cuisantes, mille petites humiliations imposées de mains de maître, mille petites humiliations qu'en esclave dévouée jusqu'à la tristesse, jusqu'à la douleur, je subissais, mille petites humiliations auxquelles je consentais avec cette joie désolée et éblouie des martyrs chrétiens. Ce qui ne m'empêchait pas de m'en plaindre ni de les dénoncer, et tu me répondais toujours : « Mais il faut te venger ! »
Or l'heure était venue ! (*FP* : 37).

Dans ce chapitre, la maîtresse attache son compagnon et prend les rênes de la relation sexuelle. Elle s'exclame alors :

Pour la première fois, c'est moi le capitaine de vaisseau, c'est moi qui t'invite au voyage, à la tempête, à l'enfer... Je t'aime tant que je vais

m'appliquer ce soir à te haïr, à te mépriser, à me servir de toi, à te réduire. Je te ferai gueuler de souffrance, de terreur, de révolte... (FP: 38).

La narratrice prend plaisir à brutaliser son partenaire à son tour. Le syntagme «pour la première fois» rappelle pourtant au lecteur que la narratrice n'a pas été jusqu'à présent celle qui dirige les rapports sexuels. Si la maîtresse se met plusieurs fois en position de domination (comme l'exemple cité plus haut le laisse voir) dans le roman, ces épisodes sont de courte durée; c'est généralement l'homme qui prend l'initiative des rapports. Cela dit, les rôles de pouvoir sont ici, encore une fois, inversés, si bien que l'homme se transforme soudain en femme aux yeux de la maîtresse :

[...] j'assistai à cet étrange miracle que j'avais tant souhaité: je te vis devenir femme, alors que toute féminité venait de m'abandonner. Entends bien: tu n'étais pas efféminé, pas amolli, pas amoindri, pas mignon. Tu étais femme avec ta queue jusqu'au ciel et tes hanches étroites, avec tes jambes nerveuses et velues, et tes bras forts. Tu étais femme dans ton délire, dans ton besoin, dans tes murmures et dans tes liens, femme parce que soumis, parce qu'écarté, femme parce que tentant, parce que fou, parce que bavard et impatient (FP: 40).

L'homme est ici femme au-delà de son corps d'homme. C'est la domination de sa partenaire

qui fait de lui un être soumis et offert. Il semble que la relation qui unit les amants doit nécessairement être oppositionnelle aux yeux de la femme. La locution conjonctive «alors que» est ici adversative; elle marque une opposition. Parce que l'homme est transformé en femme, la narratrice est *de facto* transformée en homme. Toutefois, bien qu'il y ait inversion des rôles (c'est elle l'homme, lui, la femme), la polarisation, la binarité des rôles sociaux de sexe demeure intacte. Et dans cette configuration aussi, la personne qui occupe le rôle de l'homme a le pouvoir. Ainsi, il n'y a pas d'égalité des rôles dans *La femme de papier*; il y a plutôt relais de la relation de pouvoir :

Nous essayions à tour de rôle, ou simultanément, le pouvoir que nous avions sur l'autre, nous acceptions sans façon celui qu'il avait sur nous, et cette simplicité dans nos rapports nous évita toujours les affres de la passion, puis son inévitable affadissement (*FP*: 79).

L'échange tacite du pouvoir éloigne les amants du gouffre de l'ennui. De plus, l'inversion des rôles et de la relation d'emprise permet à la femme d'être en même temps objet et sujet du désir de l'homme. Elle en arrive ainsi à de petites révolutions, comme celle de se masturber devant deux hommes qui attendent, pantelants, de la prendre :

C'était une idée à vrai dire [...] séduisante [...]... Vous montrer comment on se fait jouir toute seule, comment on se passe de vos sacrés trucs. J'avais le désir soudain [...] de vous défier un peu, de vous vexer un peu. Mon somme m'avait fait cadeau d'un plaisir absolument, uniquement féminin où vous n'aviez pas de place, avec vos grosses bites agressives, et il me plaisait d'en faire durer l'atmosphère étrange, mais torride.

« Regardez comme c'est facile de vous oublier, mes chéris, comme c'est simple de se passer de vous ! Je suis une machine parfaitement rodée et parfaitement autonome. » (FP : 64)

La femme qui se déclare ici autosuffisante fait preuve d'agentivité. Elle prend le contrôle de son corps et de la situation tout en montrant à ses deux partenaires combien ils peuvent être superflus. Sa révolte, qui a certes eu son effet sur les deux hommes, tombera toutefois un peu à plat, puisque, tout de suite après, ils la prennent en même temps et sans grande tendresse, et elle reprend alors le rôle de la conquise, qui capitule devant l'envahisseur.

Si, en définitive, le lecteur a l'impression que l'homme a plus souvent le contrôle dans les épisodes sexuels racontés par la narratrice (et cela est dû en grande partie au fait que l'homme est fréquemment brutal avec la femme, qu'il la fait très souvent, voire presque toujours, souffrir avant de la faire jouir), la femme a quant à elle le pouvoir conféré par l'écriture. Celui-ci lui per -

met de s'approprier le récit avec tout ce qu'il comporte et de le partager selon son point de vue. Une des façons de prendre le contrôle de la narration est de s'octroyer l'option de dire ou non la vérité. C'est le choix qu'a fait la narratrice en mentionnant explicitement, dans la préface, relater ou bien des fantasmes ou bien des souvenirs (ou un mélange des deux). Cette liberté la dispense du poids de la nécessaire exactitude et lui évite de n'être qu'une simple chroniqueuse pornographique.

Somme toute, la prise de parole par l'écriture est déjà une marque indéniable de subjectivité. La forme épistolaire permet, en plus, une prise directe sur l'action et le déroulement de l'histoire, comme nous l'avons vu avec Jost. Dans le cas de *La femme de papier*, le processus d'écriture est double. Il comprend à la fois les lettres remises à l'amant et la rédaction du roman en soi (qui n'est possible qu'une fois l'idylle terminée). Parce que les missives, écrites simultanément à la liaison du couple, ont une incidence sur le comportement de l'amant et qu'elles changent le cours de l'histoire, elles supposent que leur auteure soit un sujet à part entière en mesure de prendre la parole. De plus, si, d'une part, l'auteure est une femme et que, d'autre part, la perspective du regard est modifiée (ce n'est plus ici seulement l'homme qui regarde la femme, mais la femme qui regarde l'homme et les amants qui se regardent l'un l'autre en même

temps), le constat de Brooks et de Mulvey sur la triangulation du regard (à savoir que la femme-objet est livrée simultanément aux regards de l'auteur, du personnage et de l'auditoire masculin) ne tient plus. Cela signifie que le lecteur sera transformé. Nous n'avons plus affaire à un lecteur nécessairement masculin, mais bien, contrairement à ce que dit Brooks, à un lectorat plutôt mixte. Cela dit, parce que le destinataire premier des lettres est un homme, la teneur des missives reste surtout orientée vers la satisfaction sexuelle du sexe masculin – ce qui n'est pas très novateur en soi. Enfin, si Rey ne travestit pas les codes du genre, elle en arrive tout de même à inscrire dans l'histoire littéraire érotique une œuvre qui s'attache à accorder une plus grande part du pouvoir aux femmes. Ce faisant, elle franchit un pas vers la redéfinition de l'érotisme traditionnel et incite d'autres auteures à lui emboîter le pas ou même à élargir la route.

BIBLIOGRAPHIE

- BERGER, John (1976), *Voir le voir*, traduit de l'anglais par Monique Triomphe, Paris, Éditions Alain Moreau.
- BRENOT, Philippe (2000), *De la lettre d'amour*, Paris, Zulma.
- BROOKS, Peter (1993), *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge/London, Harvard University Press.
- DES ROCHES, Roger (1991), *La jeune femme et la pornographie*, Montréal, Les Herbes rouges.
- FLAMAND, Jacques (1994), «L'érotisme de la liberté», *Liaison*, n° 77, p. 28-31.
- JOST, François (1969), «Le roman épistolaire et la technique narrative au XVIII^e siècle», dans Alfred Owen ALDRIDGE (dir.), *Comparative Literature: Matter and Method*, Chicago, University of Illinois Press, p. 397-427.
- KAUFFMAN, Linda S. (1992), *Special Delivery: Epistolary Modes in Modern Fiction*, Chicago/Londres, University of Chicago Press.
- MULVEY, Laura (1989), «Visual pleasure and narrative cinema», dans *Visual and Other Pleasures*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, p. 14-26.
- REY, Françoise ([1989] 1990), *La femme de papier*, Paris, Ramsay. (Coll. «Pocket».)
- ROUSSET, Jean (1962), *Forme et signification: Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Librairie José Corti.

Catherine Vallée-Dumas

Université du Québec à Montréal

LA VIE SEXUELLE DE CATHERINE M. :
UNE ŒUVRE ENTRE DEUX GENRES ?

La vie sexuelle de Catherine M. a eu l'effet d'une véritable bombe dans le milieu littéraire français lors de sa publication en 2001. L'auteure, Catherine Millet, critique d'art et fondatrice de la revue *Art Press*, ne s'attendait pas à une telle réception médiatique. Tantôt décrit comme « hon - teusement pornographique, tantôt considéré comme libérateur en matière de sexualité féminine » (Le Bras-Chopard, 2008 : 137), le livre choque et dérange. L'inconfort réside principalement dans l'extrême liberté sexuelle d'un « je » féminin qui partage sans aucune inhibition ses expériences les plus intimes. Dans ce récit, la narratrice expose sans ordre chronologique, mais plutôt à travers quatre grands thèmes, soit « Le nombre », « L'espace », « L'espace replié » et « Détails », les éléments les plus personnels de sa vie sexuelle. Dès ses 18 ans, elle devient une grande amatrice de sexe en groupe et nous décrit sans pudeur ses aventures avec de multiples partenaires.

L'aspect autobiographique du livre n'a fait qu'attiser le scandale. La narratrice a-t-elle vraiment vécu toutes les expériences décrites? Est-elle sincère? S'agit-il d'un pur et simple témoignage? Millet¹ affirme s'en tenir à la plus stricte vérité. Cependant, le primat du réel n'exclut pas pour autant l'imaginaire et le fantasme du récit. À plusieurs reprises, la protagoniste se plaît à décrire ses rêveries érotiques, qui se nourrissent des situations vécues ou se substituent à elles. Ses propres souvenirs se mélangent à ceux des autres, moyen efficace, selon l'auteure, pour garantir la distanciation. Son histoire singulière se transforme ainsi en lieu commun, si bien que Millet en vient à ne plus totalement se reconnaître en sa narratrice. Selon Martine Delvaux, la force de ce texte résiderait justement dans le fait qu'il propose «un jeu sur l'autoreprésentation, par le biais d'une remise en cause de la notion de vérité et l'approche de la marge que celle-ci entretient avec la fiction» (2005 : 77).

Ce livre se situe donc aux frontières du réel et du fictif, de l'individuel et du collectif. Autobiographie? Autofiction? Roman? Où classer cette œuvre? S'agit-il d'un texte érotique ou pornogra-

1. Malgré l'aspect autobiographique du livre, je tiens à faire la différence entre Catherine Millet, l'auteure, et Catherine M., la narratrice. Afin de respecter la mise à distance qu'introduit le récit, j'utiliserai donc «Millet» pour faire référence à l'auteure et «Catherine M.» pour désigner la protagoniste du texte.

phique? Les descriptions posées, froides et techniques rendent difficile toute catégorisation du récit. Pour plusieurs, *La vie sexuelle de Catherine M.* s'inscrirait dans «une écriture de l'entre-deux» (Dumas, 2005 : 6) qui va au-delà de l'érotisme et de la pornographie ; ce serait une écriture du sexe, tout simplement.

La vie sexuelle de Catherine M. fait donc partie de ces textes contemporains au genre littéraire hybride et mouvant, échappant à toute définition claire. On ne s'étonnera pas de constater que l'auteure y expose une sexualité atypique qu'on ne peut ni décrire, ni classer de façon simple. L'érotisme qui y est exposé est à la fois résolument novateur et profondément traditionnel. En effet, si le récit propose d'abord une vision nouvelle de la sexualité féminine, il retombe rapidement dans les stéréotypes les plus éculés en la matière². Le texte comporte de nombreux paradoxes qu'il s'agira d'étudier ici. Catherine M. se présente d'abord comme une personne libre assumant pleinement un mode de vie sexuelle

2. La plupart des études portant sur *La vie sexuelle de Catherine M.* présentent le livre comme libérateur en matière de sexualité féminine. Toutefois, ce n'est pas l'avis d'Armelle Le Bras-Chopard, qui défend l'idée que ce récit reprend les stéréotypes les plus sexistes. Le portrait de la sorcière dressé par les inquisiteurs du xv^e au xvii^e siècle lui sert de fil conducteur pour montrer combien Catherine M. se coule dans les représentations les plus conventionnelles de la femme. Les sorcières étaient conduites au bûcher pour s'être accouplées avec le diable, alors que la narratrice se définit elle aussi par sa sexualité qui la prend au piège (2008 : 137-146).

généralement associé aux hommes. La sexualité lui apporte satisfaction et réconfort, en plus de lui ouvrir la voie de l'émancipation. Cependant, les interdits ne sont pas loin et jalonnent son parcours sexuel. La femme indépendante laisse rapidement place à la femme soumise, passive et masochiste, conforme à tous les clichés de l'érotisme féminin. De la liberté à l'esclavage, la ligne de partage est bien mince.

LA SEXUALITÉ : SYNONYME DE LIBERTÉ

En premier lieu, ce qui frappe dans le texte de Millet est la sexualité peu conventionnelle qui y est exposée. Avant d'aller plus loin, il est important de mentionner que depuis les années 1990, la théorie *queer*, dans la foulée de la théorie féministe qui l'a inspirée, a grandement perturbé l'idée qu'on se faisait des identités sexuelles, et de la sexualité de façon plus générale. Cette théorie remet en question l'idée que le genre (féminin et masculin) est naturel. Au contraire, il serait « socialement construit » (Butler, 2005 : 67) et n'aurait rien à voir avec une détermination biologique. Il est plutôt perçu comme « une sorte de jeu de rôle » (Butler, 2005 : 67), une performance. Le modèle binaire masculin/féminin, traditionnellement considéré comme rigide et contraignant, est remis en cause. Au lieu d'une définition stricte de la masculinité et de la féminité, on évolue graduellement vers une concep-

tion du genre plus souple, qui permet une certaine perméabilité des catégories homme/femme.

La narratrice du récit semble elle aussi jouer avec les valeurs accordées aux identités sexuelles. Dès le début du livre, elle affirme que « [sa] place dans le monde était moins parmi les autres femmes, face aux hommes, qu'aux côtés des hommes » (Millet, 2001 : 16³). Elle ne s'identifie donc ni totalement au sexe féminin, ni totalement au sexe masculin, car elle ne veut pas être un homme, mais plutôt se tenir à leurs côtés. Elle crée son propre modèle, conforme à ses valeurs, accordant peu d'importance à ce que devrait être une sexualité dite féminine. Ainsi, elle n'a pas peur de narrer son histoire au « je », position énonciative qui, dans la tradition littéraire érotique, a été peu utilisée par des personnages féminins. Selon Anne-Marie Dardigna, « une femme ne peut se constituer sujet de la narration érotique, mais seulement objet », raison pour laquelle, de façon générale, « le récit se fait à la troisième personne » (1980 : 104). Au contraire, Catherine M. est le seul et unique sujet de son histoire. De plus, l'auteure endosse pleinement la narration de son récit et les faits contés, ne craignant visiblement pas d'être confondue avec la protagoniste du récit. De façon délibérée, Millet permet de nombreux

3. Les renvois à *La vie sexuelle de Catherine M.* seront désormais indiqués par la mention *VSCM*, suivie du numéro de la page.

rapprochements entre elle et sa narratrice, à qui elle prête de nombreux éléments biographiques, notamment en ce qui a trait à son travail dans le domaine artistique et à sa liaison avec Jacques Henric, photographe et écrivain. Malgré certaines stratégies de distanciation énumérées plus tôt, le titre du livre, la page couverture arborant une photo de Catherine Millet et le contenu lui-même tendent tous à associer le personnage du récit à la célèbre critique d'art. «Voici la façon dont je vis ma sexualité et je ne crains pas votre jugement», semble affirmer l'auteure par le biais de sa narratrice, qui dit «assum[er] le libre arbitre de ce mode de vie sexuelle» (*VSCM*: 64).

Pour cette raison, elle n'éprouve aucune gêne à dévoiler des traits de caractère généralement considérés comme les éléments constitutifs d'une libido masculine ou, du moins, peu souhaitables chez une femme. Alors que l'imaginaire populaire veut que la femme soit en quête du prince charmant et fidèle à l'être aimé, Catherine M. affirme plutôt aimer multiplier les conquêtes, ne pouvant «chiffrer ceux qui se confondent dans l'anonymat» (*VSCM*: 19). Elle n'a visiblement pas honte de ce désir peu conventionnel, affirmant plutôt qu'«[elle] n'a jamais caché ni l'étendue ni l'éclectisme de sa vie sexuelle» (*VSCM*: 69). Étant donné le très grand nombre de partenaires de la narratrice, on pourrait croire que celle-ci est une séductrice hors pair, réflexe tout à fait banal, puisque la séduction a depuis

des lustres été associée au sexe féminin. Dans son célèbre traité sur l'érotisme, Georges Bataille va même jusqu'à dire qu'il est dans la nature féminine de posséder « le pouvoir de provoquer le désir des hommes » (1957 : 144). N'en déplaise à Bataille, Catherine M. est très éloignée de cette image traditionnelle de la femme. Elle refuse de se servir de ses charmes pour envoûter l'homme désiré. Jamais elle ne porte de vêtements suggestifs. Elle affirme même que « [s']engager dans les méandres de la séduction [...] serait au-dessus de [ses] forces » (*VSCM* : 65). Elle veut en venir le plus rapidement possible aux rapports sexuels en écourtant « les préliminaires que beaucoup de femmes prétendent être la phase la plus délicieuse d'une relation » (*VSCM* : 67) et en évitant les petits jeux de séduction, qui l'ennuient. C'est l'aspect physique de la relation qui l'intéresse avant tout.

Comme dans l'érotisme masculin, la narratrice détache complètement la sexualité de tout sentimentalisme. Son texte vient ainsi rompre avec une longue tradition littéraire qui fait des femmes les complices du code amoureux au détriment de l'exploration de leur propre sexualité. Par exemple, dans le célèbre roman *Histoire d'O* de Pauline Réage, considéré comme l'un des chefs-d'œuvre de la littérature érotique, l'héroïne se soumet à diverses pratiques sexuelles dans l'unique but de prouver à son amant son amour inconditionnel. Chez Catherine M., aucune trace

du discours amoureux ne subsiste, ce qui lui permet d'exposer de façon très cérébrale sa sexualité. Cette attitude dément la vieille dichotomie qui associe la femme au corps et l'homme à l'esprit. La narratrice est toujours très lucide et cohérente par rapport à ce qu'elle décrit. Jamais elle ne se laisse submerger par des sentiments ou des sensations, car, nous dit-elle, « le corps et l'esprit qui y est attaché ne vivent pas dans la même temporalité » (*VSCM*: 221). La mise à distance de la narratrice vis-à-vis d'elle-même est présente dès la première phrase du récit. Catherine M. est étendue sur son lit et s'imagine debout en train de se regarder. Cette faculté qu'elle a de se distancier de sa propre personne lui permet de s'étudier de façon détachée. Même dans la description des ébats sexuels les plus torrides, elle garde une conscience autonome. La protagoniste se sert de ses talents d'analyste pour décrire de façon posée son comportement sexuel. Son langage froid et clinique est celui d'une scientifique qui décrit avec recul son objet. À tous ceux qui s'étonnent de la distance et de la placidité avec lesquelles elle a mené son récit, Millet répond :

[C]e sont eux qui m'étonnent. Un être humain sensé peut-il avoir avec lui-même une autre relation que spéculaire? Est-ce parce qu'il s'agit de sexe qu'on se serait attendu à ce que je renonce à ma conscience [...] ? (*VSCM*: II).

Selon l'auteure, il est tout à fait possible pour une femme de se détacher de son corps, ce qui dément l'idée que «l'érotisme littéraire féminin serait moins cérébral que celui des hommes» (Alexandrian, cité dans Destais, 2009: 5). Alors que le partage symbolique des rôles masculin/féminin voudrait que la femme se laisse diriger par son corps et ses émotions, la narratrice semble plutôt être pur intellect, même au moment de vivre et de décrire sa sexualité.

La narratrice apparaît donc comme une femme libérée du carcan des valeurs rattachées à une sexualité dite féminine. Elle n'a aucun modèle dans le domaine sexuel, et considère comme risqué «d'intérioriser le modèle des autres» (*VSCM*: VI). Pour cette raison, Catherine M. affirme refuser de devenir un exemple à suivre en exposant sa sexualité singulière. Selon elle, chaque personne doit suivre ses propres désirs pour forger sa vie sexuelle. Les codes préexistants n'ont aucune importance à ses yeux, c'est pourquoi la protagoniste du récit vit le sexe comme bon lui semble. Sa «fantastique liberté» lui permet de s'élever «au-dessus des préjugés» (*VSCM*: 161). Nulle question moralisatrice ne vient restreindre son plaisir. Elle est bien fière «d'être une personne sans aucun interdit, exceptionnellement dépourvue d'inhibition» (*VSCM*: 32). On est donc loin de la vision de l'érotisme de Bataille, pour qui la transgression était un

élément essentiel⁴. Dans le récit de Millet, aucune profanation n'existe, puisqu'aucun interdit ne subsiste. Comme le sexe n'a pas de valeur sacrée, Catherine M. ne croit pas faire de provocation. Au contraire, elle présente la sexualité comme « naturelle » (*VSCM*: 208); la narratrice « baise comme [elle] respire » (*VSCM*: 105). Rien de moins chargé de sens, rien de plus normal que la sexualité. Même la nudité est présentée comme allant de soi. C'est un « habit véritable » (*VSCM*: 21) qui protège la protagoniste, contrairement aux vêtements inutilement aguicheurs, des « accessoires de séduction » (*VSCM*: 196), qui l'empêchent de rester elle-même.

La « protection » offerte par la nudité est aussi présente dans la sexualité, qui reconforte. En effet, chose étonnante, Catherine M. se décrit comme une personne peu à l'aise en société. Ce sont alors les rapports sexuels qui l'aident à vaincre sa timidité sociale. C'est un « refuge où elle s'engouffre volontiers afin d'esquiver le regard des autres qui [l']embarrasse et les échanges ver -

4. Dans *L'érotisme*, l'écrivain français Georges Bataille développe la philosophie qui est à la base de son œuvre. L'auteur fait la différence entre le grand érotisme, qui est sacré, et la sexualité rattachée au corps et à l'animal. Selon lui, le grand érotisme est nécessairement transgressif. En enfreignant certains interdits, surtout liés au domaine religieux, l'homme connaît angoisse et honte. De cette façon, il prend conscience de son humanité, ce qui lui permet de vivre une expérience érotique. Sans tabous, l'érotisme n'est donc pas possible.

baux» (VSCM: 45). Le sexe lui permet de créer avec ses partenaires une intimité qui facilite la collaboration et rend les rapports sociaux plus simples. Elle insiste donc sur le respect et la réciprocité qui marquent ses relations. C'est également grâce au sexe que la narratrice a pu s'émanciper de sa famille aux valeurs conservatrices. Peu après avoir eu ses premières relations sexuelles, elle quitte le cocon familial et cesse de croire en Dieu. La liberté sexuelle coïncide avec la liberté de conscience.

La vie sexuelle de Catherine M. semble donc présenter une vision favorable de la sexualité, qui rompt avec les clichés habituels de l'érotisme féminin. La narratrice connaît une liberté sexuelle totale, qui lui apporte un épanouissement personnel. Cependant, l'apparente liberté dont le récit fait l'apologie est bien fragile. La construction d'une identité libre que revendique la protagoniste passe par la soumission. À première vue sujet de son mode de vie sexuelle, Catherine M. devient rapidement objet du désir des hommes. La liberté se transforme en prison.

LE RETOUR À L'ESCLAVAGE

Un des premiers paradoxes présents dans le texte est sans conteste le très grand nombre d'interdits qui sillonnent le parcours sexuel de la narratrice. Alors que Catherine M. se vante de connaître une liberté sexuelle totale, force est de

constater que de nombreux tabous persistent. Chaque partouze à laquelle elle participe est contrôlée par des « rituels » auxquels elle se plie par souci de bienséance, car « certaines règles de la baise, surtout lorsque le cadre se prête mal aux débordements, ressemblent à celles de la politesse » (*VSCM*: 150). Ainsi, par respect pour ses partenaires, elle doit prendre le temps de leur parler, même si elle n'en a pas envie, et elle accepte certaines pratiques sexuelles uniquement « pour ne pas contrarier la règle du jeu » (*VSCM*: 50). Bien que Catherine M. se dise libérée des conventions en matière de sexe, ses pratiques sexuelles ont tout de même leurs codes. Par exemple, les rapports sexuels en public doivent se faire en cachette, derrière une auto, au fond d'un parc, en dehors des heures de travail. Les risques qu'elle prend sont toujours mesurés et limités. Elle craint d'être prise en flagrant délit, et cette peur accroît son excitation. La narratrice affirme d'ailleurs que c'est « le goût pour la transgression qui conduit des adultes à choisir de tels lieux » (*VSCM*: 148). Pourtant, c'est elle qui affirmait aux lecteurs qu'étant d'une extrême ouverture d'esprit, elle ne croyait pas faire de provocation, toutes les pratiques sexuelles étant naturelles. Comment est-il possible que la protagoniste prenne plaisir à « transgresser des codes » (*VSCM*: 120), alors que dans sa philosophie, ces mêmes codes ne devraient pas exister ?

Un autre aspect de sa vie frappé du sceau de l'interdit est la conjugalité. En raison de son mode de vie, Catherine M. se vante de «s'être émancipée d'une certaine mécanique de la vie de couple» et d'avoir échappé à la «pression sociale [...] de la conjugalité» (*VSCM*: IX). Cependant, la libération liée à l'abandon de la monogamie et de la fidélité, valeurs considérées comme contraignantes par la narratrice, est trompeuse. Catherine M. connaît elle aussi les affres de la jalousie. Cette jalousie est d'autant plus forte que sa «philosophie libertine la laisse déssemparée face à des explosions passionnelles» (*VSCM*: 75). Pour éviter cette douleur, la narratrice et Jacques, son mari, se plient à des règles strictes de vie de couple :

nous sommes soumis à des lois sociales, obligés par des rites familiaux [...], et jusque dans l'intimité de la vie sexuelle nous installons des habitudes, établissons un code à l'usage unique de deux personnes, une «culture de couple» [...] à Jacques et à moi (*VSCM*: 113).

La narratrice et son mari peuvent donc s'adonner à des pratiques sexuelles libertines, mais uniquement en respectant une ligne de conduite bien définie. Ainsi, il est formellement interdit de parler des expériences sexuelles qu'ils ont vécues en dehors du mariage. Bien qu'ils se permettent mutuellement de commettre l'adultère, cet acte demeure honteux et tabou. En aucun cas leur

chambre commune, symbole de leur union, ne peut être utilisée avec d'autres partenaires, ce qui constituerait une profanation. À ce sujet, la protagoniste est bien claire. Le lit conjugal relève de « l'interdit *absolu* » (*VSCM*: 168 ; je souligne). Son émancipation de la vie de couple est donc loin d'être totale.

De plus, alors que Catherine M. semblait présenter une sexualité peu conventionnelle et affichait une libido généralement associée aux hommes, ses pratiques sexuelles n'en demeurent pas moins engluées dans les stéréotypes les plus sexistes. Elle correspond parfaitement à l'image de la femme passive entièrement soumise aux hommes. Jamais Catherine M. ne prend l'initiative. Ce sont les hommes qui l'amènent aux par-touzes et lui font connaître de nouvelles expériences. Elle les suit sans poser de questions : « je peux suivre aveuglément celui que j'accompagne. Je m'en remets à lui, j'abandonne mon libre arbitre » (*VSCM*: 170). « Parfaitement disponible » pour satisfaire le désir de ses partenaires, elle se complaît dans sa passivité, « n'ayant pas d'objectifs à atteindre, sinon ceux que les autres [lui] ont donnés » (*VSCM*: 32). Son inertie se reflète jusque dans les descriptions de ses actes sexuels : « quelqu'un a jeté un manteau sur le capot d'une voiture et on m'y a couchée » (*VSCM*: 101) ou encore « je me suis allongée là un instant pour le plaisir ambivalent d'être palpée et retournée comme une marchandise de choix » (*VSCM*:

102). Jetée, palpée, retournée comme un pantin par les autres, Catherine M. ne semble pas s'appartenir. Comme une marionnette, elle entre avec complaisance dans les scénarios inventés pour elle :

- Il y en a qui me chieront dessus aussi?
- Oui et tu leur boufferas le cul après.
- Et d'abord je refuserai? Je me débattrai?
- Oui, on te donnera des gifles.
- Ça me dégoûte mais je nettoierai les plis de leur cul avec ma langue (VSCM: 44).

Difficile ici de ne pas dresser un parallèle entre Catherine M. et le personnage de Roberte dans le roman *La révocation de l'édit de Nantes* de Pierre Klossowski, œuvre qui s'est attiré les foudres des féministes pour son caractère misogyne (Dardigna, 1980; Saint-Martin, 1997). À l'instar de Roberte, qui, malgré sa réticence première, s'adonne avec délices au jeu érotique imaginé par son mari, la narratrice dépasse son dégoût initial pour se soumettre avec un plaisir évident au fantasme de son partenaire. Où est passé le libre arbitre revendiqué plus tôt par Catherine M.? Celle-ci fournit une certaine explication à cette question en affirmant que

sa liberté n'était pas de celles qu'on rejoue au hasard de la vie, elle était de celle qui ne s'exprime qu'une fois pour toutes, dans l'acceptation d'un destin auquel on s'en remet, sans réserve – comme une religieuse qui prononce ses vœux! (VSCM: 64).

Mais dans ce cas, pouvons-nous vraiment parler de liberté? Celle décrite par la narratrice ressemble davantage à un dévouement aveugle qu'à un réel désir d'émancipation.

Sa grande passivité et sa soumission sexuelles se doublent d'un plaisir masochiste. Bien qu'elle ne cherche pas la souffrance physique, la protagoniste aime se faire dominer et être constamment humiliée. Ce qui la fait jouir le plus sûrement est «un état d'avilissement maximum» (*VSCM*: 125). Catherine M. défend son goût pour l'abaissement en affirmant qu'«[elle] est docile non par goût de la soumission, car [elle] n'a jamais cherché à [se] mettre dans une position masochiste, mais par indifférence, au fond, à l'usage qu'on fait des corps» (*VSCM*: 214). Pourtant, la narratrice affirme également que «sa pulsion sadique est la moins développée de toutes» (*VSCM*: 193) et qu'«[elle] n'est pas une dominatrice» (*VSCM*: 216), si bien qu'elle est incapable de gifler un partenaire, même s'il lui demande. Si elle est indifférente à l'usage qu'on fait des corps, si toutes les pratiques se valent, si aucun interdit n'existe, pourquoi est-elle capable de se placer dans une position de soumission, alors qu'elle se trouve dans l'impossibilité de dominer? Elle nous fournit une explication peu convaincante en reprenant l'idée traditionnelle selon laquelle «les femmes, même celles qui ont l'esprit le plus indépendant, demeurent enclines à la sujétion» (*VSCM*: 201). Cette affirmation

rejoint la théorie naturaliste qui normalise la domination des femmes. C'est bien Freud, l'influent père de la psychanalyse, qui énonçait que le masochisme est l'«expression de l'être de la femme» (1973: 289). Rechercher la jouissance sexuelle dans l'humiliation serait donc inné chez la femme. Ce très vieux mythe est repris par la narratrice. Bien que celle-ci se dise ouverte de façon égale à toutes les pratiques sexuelles, elle est plus encline à se placer dans une position masochiste qui lui semble plus «naturelle».

Cependant, si la passivité et le masochisme sont vraiment les pratiques qui font le mieux jouir Catherine M., pourquoi devrait-elle s'en priver? La poursuite de la jouissance est un but légitime. Selon la narratrice, la liberté sexuelle réside justement dans le fait de choisir et d'assumer ses propres désirs, même s'ils peuvent déranger ou choquer. Toutefois, l'humiliation ne semble pas être réellement le fantasme de la protagoniste, mais plutôt celui de ses partenaires. De son propre aveu, elle dit ne pas nécessairement rechercher la satisfaction de cette façon. Catherine M. affirme sans ambages qu'«elle n'a pas envisagé que [son] propre plaisir puisse être la finalité d'un rapport sexuel» (*VSCM*: 209). La satisfaction de ses partenaires, généralement des hommes, passe avant la sienne. Ainsi, elle place ceux-ci sur un piédestal. Bien que Catherine M. affirme ne pas attribuer de valeur sacrée au sexe, elle semble vouer un culte au sexe masculin. En

témoignent le fait de considérer comme marginales et de moindre importance ses relations avec des femmes, ainsi que les nombreuses expressions qui relèvent du domaine religieux lorsqu'il est question de sa soumission aux hommes. Par exemple, alors que plusieurs hommes la pénètrent tour à tour, elle se comporte en martyre en offrant son corps qui « reçoit sans ciller les hommages d'une suite de fidèles » (*VSCM*: 140), malgré la souffrance qu'elle ressent. Plus ses pratiques sexuelles sont dégradantes, plus elle a l'impression de « gravir un jalon dans la quête du Graal sexuel » (*VSCM*: 216). C'est également elle qui se comparait plus tôt à « une religieuse qui prononce ses vœux » (*VSCM*: 64) suivant dans un dévouement absolu ses partenaires. Alors qu'O, héroïne de Pauline Réage, apparaissait à première vue comme un contre-exemple pour les femmes contemporaines, l'extrême servitude sexuelle de Catherine M. la rapproche de ce personnage marquant de la littérature érotique. O faisait don total de sa personne en se soumettant aux moindres désirs sexuels de son amant, tout comme Catherine M. se donne corps et âme au service du plaisir masculin. Si c'est l'amour qui motivait O, le but poursuivi par la narratrice est d'une autre nature. Par cette vénération dans laquelle elle va jusqu'à oublier son propre plaisir, Catherine M. cherche la valorisation : « j'avais un besoin de reconnaissance de ma personne. Que j'y trouve ou non la

satisfaction immédiate des sens était secondaire » (VSCM : 155). Par exemple, le fait qu'elle accepte sans broncher les pratiques sexuelles les plus humiliantes et qu'on vante ses talents de fellatrice lui apporte une grande fierté. En satisfaisant les hommes et en obtenant leur approbation, elle se sent valorisée.

Cette recherche constante de reconnaissance par l'autre semble être un moyen pour Catherine M. de compenser un physique qu'elle n'apprécie pas particulièrement⁵. Dans un essai consacré à la représentation des femmes dans les arts, John Berger montre que dans la société occidentale traditionnelle, la femme doit sans cesse faire attention à son image corporelle, « car la façon dont elle apparaît aux autres et en dernière analyse aux hommes, est d'une importance capitale pour ce qu'en règle générale on considère comme le succès de sa vie » (1976 : 50). L'homme est le sujet regardant, et la femme l'objet regardé. À force d'être sans cesse observée, la femme en vient à intérioriser le regard masculin. En constante représentation, elle surveille son apparence afin de plaire à ses spectateurs masculins. Pour sa part, Catherine M. est consciente que ce n'est pas avec son physique qu'elle suscitera l'admiration des hommes, mais elle ne peut se contenter d'être appréciée pour son intellect, pourtant très développé. Elle doit passer par son

5. C'est aussi l'avis de Le Bras-Chopard (2008 : 145).

corps pour se valoriser, et c'est dans le sexe qu'elle trouve cette valorisation de sa personne. Tandis qu'elle ne peut modifier son physique, elle peut sans cesse parfaire ses performances sexuelles, « en principe illimitées » (VSCM: 77). Alors que ce livre semblait présenter une vision « cérébrale » de la sexualité féminine, Catherine M. paraît incapable de se détacher réellement de son corps et du regard que les autres, plus particulièrement les hommes, posent sur celui-ci.

« Chassez le naturel, il revient au galop », dit l'adage. Alors que *La vie sexuelle de Catherine M.* semblait présenter une vision favorable et nouvelle de l'érotisme, il est étonnant de constater à quel point le texte demeure conventionnel. Pourtant, le récit déroge à plusieurs niveaux aux œuvres érotiques traditionnelles. Millet dément bon nombre de préjugés concernant la façon dont les femmes devraient vivre leur sexualité. Cependant, la fondation des principes qu'elle défend est bien fragile, et les nombreux paradoxes présents dans le texte la minent peu à peu. Est-ce que les stéréotypes sexuels sont trop ancrés dans l'imaginaire collectif pour qu'une auteure comme Catherine Millet, qui tente de les renouveler, puisse réellement les écarter? *La vie sexuelle de Catherine M.* a toutefois le mérite d'entrouvrir la porte qui permettra éventuellement de franchir les normes sexistes qui gouvernent en grande partie la littérature érotique.

BIBLIOGRAPHIE

- BATAILLE, Georges (1957), *L'érotisme*, Paris, Éditions de Minuit.
- BERGER, John (1976), *Voir le voir*, traduit de l'anglais par Monique Triomphe, Paris, Éditions Alain Moreau.
- BUTLER, Judith (2005), *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, traduit de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte.
- DARDIGNA, Anne-Marie (1980), *Les châteaux d'Éros ou les infortunes du sexe des femmes*, Paris, François Maspero.
- DELVAUX, Martine (2005), « Mal d'archive? », *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits des femmes*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 77-98.
- DESTAIS, Alexandra (2009), « L'érotisme littéraire féminin au xx^e siècle, cours sur Catherine Millet "La vie sexuelle de Catherine M." », *Alexandra Destais: le site d'une chercheuse*, [En ligne], [http://alexandra-destais.fr/pdf/huitieme_cours_up.pdf] (2 décembre 2010).
- DUMAS, Nathalie (2005), « La représentation de la sexualité dans la littérature féminine du nouveau millénaire: le cas de Catherine Millet », *Voix plurielles*, vol. 1, n° 2 (février), p. 2-7.
- FREUD, Sigmund (1973), *Névrose, psychose et perversion*, traduit de l'allemand par Jean Laplanche, Paris, Les Presses Universitaires de France.

- KLOSSOWSKI, Pierre (1965), *La révocation de l'édit de Nantes*, Paris, Gallimard.
- LE BRAS-CHOPARD, Armelle (2008), «Le sabbat de Catherine Millet», dans Audrey LASSERRE et Anne SIMON, *Nomadismes des romancières contemporaines de langue française*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 137-146.
- MILLET, Catherine (2001), *La vie sexuelle de Catherine M.*, Paris, Éditions du Seuil.
- RÉAGE, Pauline (1954), *Histoire d'O*, Paris, J. J. Pauvert.
- SAINT-MARTIN, Lori (1997), «Politique et sexualité. Des avatars de la prostituée dans la littérature», *Contre-voix. Essais de critique au féminin*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 191-239.

MARGES

Anne-Marie Roy

Université du Québec à Montréal

LA SAGA *TWILIGHT* ET LES ENJEUX DE LA « PORNOGRAPHIE FÉMININE »

Depuis déjà plus de trente-cinq ans, bon nombre de féministes dénoncent la pornographie, qu'elles jugent dégradante pour les femmes. Elles déplorent notamment la violence perpétrée à leur endroit dans plusieurs scénarios. Il n'est effectivement pas rare qu'il soit suggéré que les mauvais traitements infligés à une femme sont excitants – pour son partenaire et pour elle. Pour certaines féministes, les enjeux dépassent largement la question de la diffusion d'une image négative des femmes ; il s'agit de les mettre en danger : la pornographie normaliserait la violence à leur égard, envoyant comme message que celle-ci est sans grandes conséquences.

Malgré ces réserves, l'industrie de la pornographie est une des plus populaires et des plus lucratives au monde. S'il s'agit là d'une preuve que « le sexe fait vendre », le succès fulgurant d'un autre type d'entreprise vient ajouter du poids à cette affirmation : l'industrie du roman d'amour. En 1983, dans son article « Mass market

romance : pornography for women is different», Ann Barr Snitow fut l'une des premières critiques à avoir l'audace d'associer pornographie et romans Harlequin¹. Pourtant, le rapprochement était évident. Ceux-ci ont pour but d'émoustiller, leur lecture est habituellement réservée à l'intimité, et ils sont toujours bien accessibles : leur coût est abordable et l'on peut même les trouver au dépanneur du coin, à l'instar des revues pornographiques. Malgré tout, Snitow reste prudente en définissant ce qu'elle entend par «pornographie féminine²». D'une part, elle mentionne qu'il est tout à fait légitime pour les femmes de prendre du plaisir d'une manière qui leur est enfin adaptée. Plusieurs lectrices interviewées par une autre chercheuse, Janice Radway, soutenaient qu'au moment où elles entraient dans l'univers de leurs romans Harlequin, le monde s'arrêtait autour d'elles : plus de travail, plus d'enfants, plus de tâches ménagères, seulement une stimulation sexuelle (Snitow, 1983 : 245³). En d'autres mots, il s'agirait d'une sorte de «plaisir solitaire» bien à elles. D'autre part, le

1. Harlequin est le nom d'une compagnie ayant vendu pas moins de 109 millions de livres l'année précédant la parution de l'article de Snitow.

2. Le terme «pornographie féminine» est mis entre guillemets parce que nous souhaitons apporter une nuance : certains hommes consomment également ce type de pornographie.

3. Les renvois à *Powers of Desire* seront désormais indiqués par la mention *PD*, suivie du numéro de la page.

rapport inégal au pouvoir que le roman Harlequin met en avant, rapport dans lequel l'héroïne se retrouve encore une fois soumise et heureuse de l'être, est pour le moins dérangeant d'un point de vue féministe.

Il est certes paradoxal qu'une industrie qui survit principalement grâce aux femmes serve en même temps à faire l'apologie de leur «infériorité». Il est encore plus déconcertant de constater que le propos antiféministe du roman Harlequin se retrouve dans un nombre d'œuvres qui surpasse largement le marché de la populaire maison d'édition. Les pages suivantes seront entre autres consacrées à en faire la démonstration à partir de la saga *Twilight* de Stephenie Meyer, une histoire d'amour qui connaît présentement un engouement monumental. On verra que la «pornographie féminine», telle que définie par Snitow, ne se limite pas aux romans Harlequin et qu'elle cause du tort aux femmes. Il s'agira en premier lieu de démontrer que la série de Meyer est en quelque sorte un roman Harlequin de luxe et que, de ce fait, elle justifie aussi la nécessité de se soumettre au pouvoir mâle. En second lieu, l'analyse s'attardera à un autre problème commun aux deux types de pornographie, soit le pouvoir de véhiculer des attentes irréalistes. Tandis que la pornographie «pour hommes» vend l'idée que les femmes au physique parfait sont légion et qu'elles sont toujours prêtes à se livrer à n'importe quel fantasme sexuel, la

pornographie « pour femmes » fait miroiter un rapport à l'amour qui relève également du fantasme et qui se révèle, à certains égards, tout aussi aliénant. Nous verrons alors que si la saga *Twilight* n'a pas été taxée de « pornographie féminine », c'est uniquement à cause d'une question de stratification des œuvres.

LA SAGA *TWILIGHT*:
UN ROMAN HARLEQUIN DE LUXE

À l'instar du lien entre pornographie et roman Harlequin, le rapprochement entre ce dernier et la saga *Twilight* allait de soi. La série de Meyer se vend peut-être à un coût plus élevé, mais son propos est essentiellement le même. D'abord, la saga *Twilight* est construite sur le même modèle. En effet, elle observe parfaitement les étapes comprises dans l'évolution du récit des romans Harlequin, c'est-à-dire la rencontre, la confrontation polémique, la séduction, la révélation de l'amour et le mariage (Bettinotti, 1990 : 114). Si, prises séparément, ces thématiques sont fréquemment répandues dans les œuvres littéraires, leur présence conjointe est unique au roman d'amour. De plus, faut-il dire, à elle seule, la confrontation polémique a une connotation assez forte pour justifier le rapprochement entre une œuvre et le roman Harlequin. Elle est en effet devenue en quelque sorte la marque de commerce de la compagnie. Si dans

certaines histoires d'amour la confrontation polémique n'est pas un passage obligé, dans l'univers Harlequin, la passion ne débute jamais sans qu'il y ait eu disputes et prise de distance. Dans le cas qui nous occupe, un malentendu est créé par ce que le lecteur saura plus tard être l'extrême difficulté qu'éprouve le héros à ne pas succomber à l'irrésistible fragrance de l'héroïne, ce qui l'aurait autrement mené à l'attirer dans un coin sombre pour boire son sang :

Je reconnus Edward Cullen à ses cheveux extraordinaires, assis à côté de l'unique tabouret libre. Pendant que j'allais me présenter au prof et faire signer ma fiche, je l'observai en catimini. Au moment où je passai devant lui, il se raidit sur son siège et me toisa. Son visage trahissait cette fois des émotions surprenantes – hostilité et colère. [...] J'eus beau garder le profil bas quand je posai mes affaires sur la paillasse et m'assis, je vis du coin de l'œil Edward changer de posture et s'éloigner, se pressant à l'extrême bord de son tabouret, la figure de biais, comme s'il tâchait de fuir une mauvaise odeur. En douce, je reniflai mes cheveux. Ils sentaient la fraise, le parfum de mon shampooing préféré. Un arôme plutôt innocent. Je m'abritai derrière la tenture de mes cheveux et m'efforçai de suivre la leçon (Meyer, 2005 : 34⁴).

4. Les renvois à *Fascination* seront désormais indiqués par la mention *F*, suivie du numéro de la page.

Un autre aspect formel que la série de Meyer partage avec le roman Harlequin est l'habileté à donner une connotation sexuelle aux faits et gestes les plus anodins (*PD*: 255). La saga *Twilight* est effectivement parsemée d'expressions telles que : « il continua de me scruter de façon pénétrante » (*F*: 86) ou encore « ses yeux étaient doux, mais leur intensité liquéfia mes os » (*F*: 206). Ces insinuations sont bien secondaires par contre en regard de l'immense métaphore qui transporte la série en entier, soit l'aspect sexuel que cache l'obsession d'Edward d'assouvir ses « bas instincts » sur l'héroïne. En effet, plusieurs passages contenus dans les quatre romans pourraient être interprétés comme purement sexuels, en faisant abstraction du contexte vampire-victime :

L'arôme de ta peau... j'ai crû devenir fou. Durant toute cette heure, j'ai imaginé mille et un stratagèmes pour t'attirer dehors et t'avoir à moi seul. Je les ai combattus un à un en pensant aux miens, aux répercussions éventuelles. Il fallait que je m'enfuie, que je m'éloigne avant de ne pouvoir retenir les mots qui t'auraient incitée à me suivre... (*F*: 292).

UNE AUTRE HISTOIRE DE DOMINATION

C'est entre autres par ces multiples passages évoquant la sexualité que la saga *Twilight* établit d'emblée un rapport dominant-dominée, dans lequel Bella s'incline devant la toute-puissance

de son partenaire. Bien que, comme dans tous les romans Harlequin, il semble de prime abord que ce soit le héros qui est dans la position d'objet et l'héroïne à la barre du sujet – elle l'observe sous toutes les coutures, afin de percer le mystère qu'il représente pour elle (*PD*: 248) –, les rôles sont rapidement renversés. Le récit suggère fortement la nécessité d'avoir un homme à ses côtés, la vie pouvant être cruelle pour une femme sans défense. La plupart des péripéties de la série introduisent une nouvelle occasion pour Edward de sauver Bella : le héros lui évite une simple humiliation à l'école, il vient à sa rescousse dans l'imminence d'un viol collectif et il lui sauve ô combien de fois la vie, rappelant inévitablement sa supériorité incontestable :

Un juron étouffé m'apprit que je n'étais pas seule. Impossible de ne pas reconnaître *cette* voix. Deux longues mains blanches jaillirent devant moi pour me protéger, et le fourgon s'arrêta en hoquetant à quelques centimètres de ma figure, les grandes paumes s'enfonçant par un heureux hasard dans une indentation profonde qui marquait le flanc du véhicule (*F*: 68).

Edward intervient tellement souvent pour secourir Bella que le lecteur est en droit de se demander comment elle a fait pour survivre dix-sept ans sans lui.

LE POUVOIR DE L'ARGENT

Vu la difficulté qu'il a apparemment à la garder en vie, il n'est pas étonnant de constater que le héros n'hésite pas à investir des sommes considérables pour la sécurité de sa compagne. C'est encore dans le but de protéger la vulnérable Bella qu'il lui procure une Mercedes S 600 Guard, une voiture apparemment capable de résister aux pires attaques :

Une carrosserie blindée... deux tonnes de carrosserie blindée. Et du verre anti-missile? [...] Parce que j'étais une humaine fragile et si encline aux accidents, si poursuivie par ma dangereuse malchance, il me fallait apparemment un véhicule susceptible de résister à un char d'assaut (Meyer, 2009 : 20⁵).

Non seulement cette automobile robuste, rapide et coûteuse est-elle un autre symbole de la toute-puissance d'Edward, mais elle renvoie aussi à un stéréotype au propos antiféministe : qui a l'argent a le pouvoir et, par le fait même, le pouvoir d'acheter les femmes. Ces dernières sont ainsi rabaissées au statut de prostituées, puis - qu'elles pourront apparemment toujours être achetées. Même si dans la « pornographie féminine » les héroïnes n'admettent jamais que l'aisance financière est en partie ce qui les a séduites chez le héros, le fait qu'il s'agit d'une

5. Les renvois à *Révélation* seront désormais indiqués par la mention R, suivie du numéro de la page.

caractéristique récurrente, voire obligatoire, chez leur vis-à-vis masculin parle de lui-même. Véhiculer ce stéréotype à outrance contribue à accréditer cette perception des femmes, gardant d'actualité le propos pourtant avilissant de Georges Bataille dans *L'érotisme* :

Il n'y a pas en chaque femme une prostituée en puissance, mais la prostitution est la conséquence de l'attitude féminine. Dans la mesure de son attrait, une femme est en butte au désir des hommes. À moins qu'elle se dérobe entièrement, par un parti pris de chasteté, la question est en principe de savoir à quel prix, dans quelles conditions elle cédera. Mais toujours, les conditions remplies, elle se donne comme un objet (1957 : 145).

D'une part, la richesse d'Edward est une nouvelle façon qu'il a de sauver Bella. Avec un homme qui peut se permettre de lui offrir sur un plateau d'argent une Mercedes et un voyage de rêve du calibre de celui de sa lune de miel (*R* : 91), il est évident que l'héroïne n'aura plus jamais à se soucier des questions financières, pas plus que des tâches ménagères d'ailleurs, une caractéristique qui, semble-t-il, ne manque jamais de susciter l'envie des lectrices de romans Harlequin (*PD* : 252). D'autre part, la longue énumération des plaisirs matériels dont jouit Bella grâce à Edward fait penser à la négociation des « conditions » auxquelles la femme accepte de se donner.

Par ailleurs, le fait que Bella n'accède vraiment à ce style de vie extravagant qu'une fois mariée, période à laquelle elle devient aussi sexuellement active, permet facilement de situer l'héroïne sur le continuum de la prostitution, concept introduit par la féministe Paola Tabet (Trachman, 2009 : 3). Qu'elle soit encadrée par l'institution du mariage ou non, même tacite, une entente qui vise à offrir une compensation pour des services sexuels demeure un échange economico-sexuel, pour reprendre la terminologie de Tabet.

En suivant la logique proposée par la « pornographie féminine », la femme n'a guère le choix de s'offrir afin de conclure ce marché soi-disant avantageux. Mais comme pour la prostituée, son corps, c'est-à-dire sa jeunesse et sa beauté, est la seule monnaie d'échange dont elle dispose. Par contre, s'il n'arrive jamais dans ce type de littérature que le héros ne soit pas sexuellement attirant, dans la réalité, les hommes capables d'offrir aux femmes un train de vie qui se compare à celui d'une héroïne de roman Harlequin sont souvent plus vieux, et par le fait même peut-être moins séduisants. Les hommes comme Edward, figés à 104 ans dans la beauté de leurs 17 ans (*F*: 210), ne sont pas monnaie courante.

ÊTRE OU PARAÎTRE, TELLE EST LA QUESTION

La « pornographie féminine » suggère également que faire le sacrifice de sa jeunesse et de sa beauté est le seul moyen de s'assurer pouvoir et prospérité, comme l'indique Snitow : « *When women try to fantasize about success, mastery, the society offers them one vision, the power to attract a man*⁶ » (PD : 252). Être attirante serait le seul pouvoir mis à la disposition des femmes. Il n'est donc pas étonnant de constater que romans Harlequin et saga *Twilight* consacrent autant de lignes à décrire l'habillement de leur héroïne.

Par ailleurs, cette obsession par rapport à l'apparence insinue que, pour une femme, rien n'est plus important : « Être homme c'est agir, être femme c'est paraître », observait John Berger dans *Voir le voir* (1976 : 2). Ce point de vue fait tout à coup régresser d'un demi-siècle les accomplissements de la cause féministe. Il est sous-entendu qu'une dame se doit d'être posée, et de ne jamais laisser paraître ses émotions :

Her most marketable virtue is her blandness. And she is always proud when she manages to keep a calm façade. She lies constantly to hide her desires, to protect her reputation. She tries

6. « Quand les femmes essaient de fantasmer à propos du succès, de l'accomplissement, la société leur offre une vision : le pouvoir de séduire un homme ». (Je traduis).

*to cover up all signs of sexual feeling, upset, any extreme of emotion*⁷ (PD : 251).

Sauver les apparences, c'est bien ce que Bella s'efforce de faire. Elle est constamment envahie par des préoccupations telles que la nécessité de tempérer les trémolos dans sa voix (F : 102) pour masquer les sentiments que le héros provoque chez elle. La « pornographie féminine » propose comme idéal la femme en parfait contrôle d'elle-même, qui connaît son rôle. L'attitude « sois belle et tais-toi » est ici largement valorisée et constitue une excellente façon de museler la femme.

Il est pour le moins paradoxal de constater que la « pornographie féminine », genre qui existe pour offrir une stimulation sexuelle, met en scène des personnages sexuellement excités, mais exige de ceux-ci qu'ils adoptent une façade pour minimiser cet état. Dans son article, Snitow citait Peter Parisi, qui, dans un échange non publié, avait lancé que les romans Harlequin étaient de la pornographie pour les gens qui avaient honte de lire de la pornographie (PD : 254). Cette hypothèse donnerait effectivement tout son sens à la façon timide dont sont abor-

7. « La vertu la plus monnayable est son impassibilité. Et elle est toujours fière lorsqu'elle réussit à garder une façade calme. Elle ment constamment afin de cacher ses désirs, pour protéger sa réputation. Elle essaie de masquer tous les signes d'excitation sexuelle, de bouleversement, d'émotion extrême ». (Je traduis).

dées les scènes sexuelles dans ce type de littérature. Dans la saga *Twilight*, non seulement les séquences décrivant les relations sexuelles sont-elles très peu nombreuses, mais elles sont des plus pudiques. À titre d'exemple, après avoir patienté au cours des trois premiers volumes de la série, voici ce que le lecteur a à se mettre sous la dent, lorsque vient enfin le temps pour Bella et Edward de consommer leur union :

— N'aie pas peur, murmurai-je, nous sommes faits l'un pour l'autre.

Tout à coup, je fus submergée par la véracité de ce que je venais de dire. L'instant était si parfait, si juste qu'il était impossible d'en douter. Ses bras se refermèrent autour de moi, me pressant contre lui, été et hiver. J'eus l'impression que chacun des nerfs de mon corps était un fil électrique.

— À jamais, renchérit-il.

Alors, il nous entraîna en douceur vers les profondeurs (*R*: 100).

Un autre paradoxe naît du fait qu'être séduisante est le seul pouvoir dont dispose Bella, mais qu'elle ne se doute pas de la portée de celui-ci, ni même de son existence. Il en serait autrement si l'emprise qu'elle exerce résidait seulement dans sa fragrance, qui se révèle incroyablement excitante pour le vampire qu'est le héros, mais qui laisse tous les autres indifférents. Toutefois, il se trouve aussi que Bella est apparemment d'une beauté remarquable, même si elle ne le réalise

aucunement. En fait, son cas est typique des héroïnes de romans Harlequin. Pour Bella, comme pour les autres, la solution repose encore sur le héros, le seul être capable de lui faire prendre conscience de ce pouvoir jusque-là ignoré ou pour le moins sous-estimé :

— Alors, tu ignores combien tu es resplendissante, ce soir. À couper le souffle.

[...]

— Tu es trop partial.

En soupirant, il m'amena face à la maison. Les baies vitrées reflétaient ce qui se passait dans le jardin, à l'instar d'une vaste glace. Edward désignait le couple qui se tenait devant nous.

— Partial, moi ?

Je saisis un éclat de son image sur le carreau – double parfait d'un être parfait – en compagnie d'une beauté brune. La peau de cette dernière était de crème et de roses, ses yeux agrandis par le plaisir et encadrés par des cils épais. Le fourreau de sa robe blanche miroitante s'épanouissait de manière subtile au niveau de la traîne, comme un arum à l'envers, et la coupe en était si habile que le corps de cette inconnue paraissait élégant et gracieux – du moins quand elle ne bougeait pas (*R*: 73).

LE POUVOIR DE LA FEMME EN ACTION

Dans les récits de la « pornographie féminine », c'est pourtant cette irrésistible attraction qui relève de l'inattendu ou de l'inespéré – du moins pour la principale intéressée – qui va tou -

jours mener le tout-puissant héros à se jeter aux pieds de l'héroïne. La relation de pouvoir est ici inversée par rapport à celle généralement proposée dans la pornographie traditionnelle. Elle rappelle celle qui existait à l'époque de l'amour courtois, période au cours de laquelle la femme n'était pas totalement démunie, comme le souligne Anne-Marie Dardigna dans *Les châteaux d'Éros ou les infortunes du sexe des femmes* :

Celui qui jadis témoignait de l'obéissance et de la crainte c'était l'amant. La perfection de son servage attestait de la qualité de son amour et constituait le seul moyen de plaire à la femme aimée. L'obéissance, pour l'essentiel, consistait à être fidèle et chaste ; et c'était toujours le désir féminin qui guidait (ou plutôt était censé guider) le déroulement des rites courtois (1980 : 94).

Si, dans la « pornographie féminine », il est rafraîchissant de voir pour une fois une femme arracher le pouvoir – dans le cadre de l'amour courtois, il vient la plupart du temps avec une ombre au tableau : un père ou un mari qui exerce sa domination écrasante –, le rapport à l'amour présenté aux lectrices est pour le moins irréaliste. Celles qui chercheront dans leur entourage un chevalier servant, prêt à se plier à leurs quatre volontés au nom de l'amour, s'exposent à la déception.

En revanche, comment serait-il possible autrement de démontrer l'étendue de cet unique

pouvoir donné à la femme? Il est absolument nécessaire d'insister sur la capacité qu'a l'héroïne à rendre complètement misérable le héros, afin de donner l'illusion que peu importe sa toute-puissance, son pouvoir à elle lui permet de le dominer. Cependant, ce n'est jamais sans livrer bataille que le héros rendra les armes. Edward a lui aussi essayé de se soustraire à l'emprise de Bella avant de capituler :

Je ne tardai pas à saisir l'objet de leur dispute : il essayait de déplacer son cours de science nat. N'importe quel autre horaire ferait son affaire. Je ne parvins pas à croire que c'était uniquement à cause de moi. Il devait y avoir eu autre chose, un événement antérieur à ma présence. Sa fureur relevait forcément d'une exaspération qui ne me concernait pas. Il était impossible que cet inconnu éprouvât un dégoût aussi soudain et intense à mon égard (*F*: 38).

Le fait que le héros oppose toujours une certaine résistance avant de se soumettre permet de rendre compte de l'efficacité du pouvoir de l'héroïne, voire de son caractère impitoyable.

UN POUVOIR RESTREINT

Le pouvoir de l'héroïne se trouve toutefois amoindri lorsqu'on considère que le héros peut facilement le contrebalancer. À la suite de la confrontation polémique, l'héroïne aurait toutes les raisons de vouloir chasser le héros de sa vie,

mais elle est inexplicablement attirée par lui. Bella ne fait pas exception à la règle :

J'avais hâte de filer au lycée, ce qui m'effrayait. J'avais conscience que ce n'était ni vers une studieuse émulation ni vers le plaisir de retrouver mes nouveaux amis que je courais. J'étais pressée de me rendre à l'école à cause d'Edward Cullen. Et c'était très, très bête (*F*: 66).

Il apparaît alors évident qu'il ne s'agit plus de savoir si l'héroïne va succomber au charme du héros : la question concerne plutôt le moment où elle lui cédera. Il s'agit là d'une fatalité, malgré tous les efforts que fait l'héroïne pour amener le héros à croire le contraire. La « pornographie féminine » insiste sur le double discours prétendument typique des femmes. Elle laisse entendre que lorsque celles-ci demandent à un homme de s'éloigner d'elles, ce n'est pas vraiment ce qu'elles désirent ; ainsi, Bella mentionne, à propos d'Edward, qu'elle souhaiterait « lui ordonner de [la] laisser tranquille – et le vouloir cette fois » (*F*: 155). Ce message n'est pas sans rappeler le propos misogyne qui justifie le viol dans la pornographie traditionnelle, comme le soulève Nancy Huston dans *Mosaïque de la pornographie. Marie-Thérèse et les autres* :

Dans cet inventaire des figures propres à la pornographie, mon intention n'est pas de qualifier certaines pratiques sexuelles de perversions et de les condamner en tant que telles,

mais de montrer comment le texte s'organise de sorte que la volonté propre des femmes n'existe pas. Ou bien cette volonté est déjà la même que celle des hommes (c'est le cas de Juliette et d'O), ou bien elle finit par s'y soumettre. Toute proportion gardée, les scènes de « baisers vengeurs » dans les romans à l'eau de rose ont la même structure que les scènes de sodomie dans *L'enfer du sexe* – et, partant, le même message : quand une femme dit non, c'est oui (1982 : 137).

LA VIOLENCE DANS LA « PORNOGRAPHIE FÉMININE »

Dans la « pornographie féminine », ce cliché du « non qui veut dire oui » s'accompagne souvent d'une multitude d'autres passages qui cautionnent aussi la violence faite aux femmes. La saga *Twilight* comprend, pour sa part, quelques exemples pour le moins troublants. À elle seule, la scène qui suit la nuit de noces, dans laquelle Bella fait le décompte des blessures qui lui ont été infligées pendant l'acte sexuel, a largement de quoi inquiéter :

Devant le miroir en pied accroché à la porte, j'examinai mon corps nu. J'avais connu pire... L'une de mes pommettes s'ornait d'une ombre ténue, et mes lèvres étaient un peu enflées – à part ça, mon visage était intact. Le reste de ma petite personne s'ornait de taches bleues et mauves. Certains hématomes, sur les bras et les épaules, seraient difficiles à cacher. Rien de

très grave cependant. J'avais tendance à marquer facilement. Le temps qu'un bleu se manifeste, j'avais en général oublié sa cause. Certes, ceux-ci commençaient seulement à se développer. J'aurais bien plus piètre allure le lendemain (*R*: 110).

Le fait que l'héroïne essaie clairement de minimiser la gravité de son état et qu'elle tente de trouver des excuses pour exonérer son partenaire de tout blâme est d'autant plus dérangeant que son propos rappelle le discours généralement formulé par les femmes battues. Fait encore plus alarmant : Bella est si enchantée par sa première expérience sexuelle qu'elle use de mille et un stratagèmes pour inciter Edward à recommencer.

La saga *Twilight* contient d'autres passages, plus subtils mais non moins troublants, qui suggèrent que les femmes devraient se complaire dans la violence qu'elles subissent, encore et toujours au nom de l'amour. C'est entre autres le message que transmet la scène dans laquelle Bella s'aperçoit qu'Edward l'a suivie à son insu à Port Angeles. Bien que consciente du danger qu'un tel comportement pourrait représenter, elle choisit d'être charmée par cette idée : « Devrais-je m'inquiéter qu'il m'eût suivie ? J'en éprouvais plutôt du plaisir » (*F*: 192). L'héroïne adopte exactement la même attitude lorsqu'elle se rend compte que le héros a pris l'habitude d'entrer en catimini chez elle pour la regarder dormir :

Il atteignit la porte avant moi et l'ouvrit. Interloquée, je m'arrêtai net.

— Le verrou n'était pas tiré ?

— Si. J'ai utilisé la clé cachée sous l'avant-toit. J'entrai, allumai la lampe du porche et me tournai vers lui, soupçonneuse. J'étais certaine de n'avoir jamais mentionné devant lui cette clé de réserve.

— J'avais envie d'en apprendre plus sur toi, se justifia-t-il.

— Tu m'as espionnée ?

Je ne réussis pas cependant à insuffler à mon ton la colère nécessaire. En vérité, j'étais flattée.

— À quoi occuper mes nuits, sinon ? (*F*: 315)

Alors qu'un homme coupable de ce geste aurait normalement dû quitter la maison menottes aux poings, cette attention contribue plutôt à faire grandir l'excitation chez l'héroïne.

L'AMOUR FUSION : UN IDÉAL INATTEIGNABLE

S'il témoigne de la tentative de banaliser la violence faite aux femmes, il faut également voir dans ce dernier exemple la façon idéaliste dont la « pornographie féminine » aborde l'amour. En effet, fasciné, Edward observe Bella en train de dormir, à l'instar d'une mère avec son enfant. Le recours à une image de cet acabit n'a rien de surprenant. Il s'agit d'une conception de l'amour qui renvoie à l'idéal maternel, un code qui existait dans la littérature gothique, bien avant de se retrouver dans les romans Harlequin : « *Joanna*

*Russ observed about the heroines of Gothic romances something true of Harlequin heroines as well: they are loved, as babies are loved, simply because they exist*⁸» (PD: 257). Outre la scène qui raconte qu'Edward s'émeut devant sa belle endormie, certains indices révèlent que la saga *Twilight* exploite à son tour cet idéal de l'amour, qui, par son caractère gratuit et inconditionnel, traduit en fait le désir de retrouver la fusion jadis connue avec la mère. Le fait que l'héroïne fasse plusieurs remarques du genre « je me sens très en sécurité avec toi » (F: 188) contribue certes à en faire une telle lecture. C'est cependant l'attachement profond qu'éprouve instantanément Bella à l'endroit de la voix du héros qui met fin à tout doute possible quant à cette interprétation : « Sa voix n'aurait pas dû m'être aussi familière – comme si j'en avais connu le timbre toute ma vie et non depuis quelques semaines » (F: 87). La voix d'Edward vient ici se substituer à la voix de la mère, que l'enfant entend déjà dans l'utérus.

Bella retrouve donc dans sa relation avec Edward la force incomparable de l'amour maternel. Le héros l'aime d'emblée, sans qu'elle ait besoin de lui faire valoir quoi que ce soit, pas

8. « Joanna Russ a observé une particularité à propos des héroïnes de romans d'amour gothiques qui est aussi vrai pour les héroïnes de romans Harlequin : elles sont aimées, comme les bébés sont aimés, simplement parce qu'ils existent ». (Je traduis).

même sa beauté. À ses yeux, elle sera toujours la plus belle comme, pour une mère, son enfant est toujours le plus beau. L'héroïne vient aussi dans une certaine mesure prendre la place de la mère. Elle devient la seule, l'unique, l'adorée, celle qui par sa seule présence apporte un réconfort inégalable, celle avec qui chaque enfant vit sa toute première histoire d'amour.

C'est entre autres à travers la mise en valeur de ce rapport utopique à l'amour qu'il est possible d'affirmer que la « pornographie féminine » est passée maître dans l'art de mettre en scène la perfection. Bella qualifie même de parfaite sa première relation sexuelle, malgré les ecchymoses et tuméfactions :

— J'ignorais à quoi m'attendre. La seule chose certaine, c'est que je ne m'attendais pas à ce que ce soit aussi... merveilleux... parfait. Enfin, je ne sais pas comment ç'a été pour toi, mais moi, j'ai trouvé ça génial. [...]

— J'ai l'impression que j'ai d'autres excuses à te présenter, finit-il par dire. Je n'aurais pas osé imaginer que tu puisses interpréter mon bouleversement après ce que je t'ai infligé hier... eh bien comme si ça n'avait pas été la meilleure nuit de ma vie (*R*: 107).

Comme le montre ce passage, à l'instar de Bella, Edward a également goûté au paroxysme du plaisir, lors de cette première nuit d'amour. Un scénario peu réaliste, étant donné qu'ils sont présentés comme étant tous les deux vierges.

Que faudrait-il répondre à Mary Bly, professeure de littérature et auteure de romans d'amour, lorsqu'elle demande dans son article «A fine romance»: «There is sex in most literary genres. So, why disdain mine?» (2005)? Il s'agirait premièrement de faire remarquer que la question de la stratification des œuvres explique pourquoi plusieurs romans appartenant à d'autres genres, mais tenant essentiellement le même propos, n'essuient pas autant de critiques.

Il suffirait ensuite de lui rappeler que ce type de corpus, pouvant être étiqueté comme de la «pornographie féminine», telle que la définissait Snitow, est aliénant pour les femmes. Comme l'exemple de la saga *Twilight* a pu le montrer, cette littérature justifie la soumission de la femme, prétextant que celle-ci a besoin d'un homme pour la sauver et la faire vivre. En échange de ces loyaux services, il lui serait naturel de se donner tout entière.

De plus, la «pornographie féminine» crée des attentes irréalistes chez ses lectrices en proposant un idéal de l'amour qui demeure sans doute inatteignable, puisqu'il correspond davantage à un amour maternel que conjugal. Il faudrait ensuite renchérir en rappelant que, dans sa tentative de créer l'illusion d'un pouvoir uniquement féminin, ce type de littérature vient la plupart du temps cautionner la violence faite aux femmes, par le biais d'un héros fou d'amour. En fait, la «pornographie féminine» reconduit,

d'un point de vue féminin, les codes qui accordent la toute-puissance à l'homme dans la pornographie traditionnelle.

Ce qui est le plus troublant dans cette problématique, c'est la popularité fulgurante qu'obtiennent trop souvent les œuvres comme la série de Meyer. La littérature et le cinéma multiplient les succès qui reposent sur le modèle de la «pornographie féminine». La présence d'un tel engouement ne peut vouloir dire qu'une seule chose : ce type de récit correspond à ce que le public souhaite consommer. Et il ne fait aucun doute que l'exposition constante aux mêmes comportements ne peut que les normaliser.

Dans un article intitulé «Quand la porno sert de modèle» et paru dans *La Presse*, André Larocque s'alarme en constatant que, à défaut d'avoir d'autres références, les jeunes s'inspirent de plus en plus de la pornographie pour définir leurs pratiques sexuelles (2010). Dans cet ordre d'idées, ne faudrait-il pas s'inquiéter de voir que, quand les jeunes filles se lassent des contes de fées, plusieurs se tournent vers la lecture de la saga *Twilight* – deux types de lecture qui, soit dit en passant, véhiculent les mêmes valeurs? Il est plus que temps de briser les codes imposés et de commencer à produire non pas une «pornographie féminine», qui s'adresse aux femmes tout en étant faite à leur détriment, mais plutôt une pornographie féministe, c'est-à-dire qui s'adresse aux femmes et qui les mette enfin en valeur.

BIBLIOGRAPHIE

- BATAILLE, Georges (1957), *L'érotisme*, Paris, Éditions de Minuit.
- BERGER, John (1976), *Voir le voir*, traduit de l'anglais par Monique Triomphe, Paris, Éditions Alain Moreau.
- BETTINOTTI, Julia (1990), *La corrida de l'amour: le roman Harlequin*, Montréal, Éditions XYZ.
- BLY, Mary (2005), «A fine romance», *The New York Times*, [En ligne], [<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9A0CEFD143AF931A25751C0A9639C8B63&scp=2&sq=a%20fine%20romance%20mary%20bly&st=cse>] (9 octobre 2010).
- DARDIGNA, Anne-Marie (1980), *Les châteaux d'Éros ou les infortunes du sexe des femmes*, Paris, François Maspero.
- HUSTON, Nancy (1982), *Mosaïque de la pornographie. Marie-Thérèse et les autres*, Paris, Denoël-Gonthier.
- LAROCHE, André (2010), «Quand la porno sert de modèle», *La Presse*, 27 juin, [En ligne], [<http://www.cyberpresse.ca/la-tribune/la-nouvelle/actualites/201006/25/01-4293391-quand-la-porno-sert-de-modele.php>] (30 juin 2010).
- MEYER, Stephenie (2005), *Fascination*, traduit de l'anglais par Luc Rigoureux, Paris, Hachette Jeunesse.
- MEYER, Stephenie (2009), *Révélation*, traduit de l'anglais par Luc Rigoureux, Paris, Hachette Jeunesse.

ENTRE PLAISIR ET POUVOIR

SNITOW, Ann Barr (1983), « Mass market romance : pornography for women is different », dans Ann Barr SNITOW, Christine STANSELL et Sharon THOMPSON (dir.), *Powers of Desire : The Politics of Sexuality*, New York, Monthly Review Press, p. 245-263.

TRACHMAN, Mathieu (2009), « La banalité de l'échange. Entretien avec Paola Tabet », *Genre, sexualité et société*, n° 2 (automne), [En ligne], [<http://gss.revues.org/index1227.html>] (27 mars 2011).

Mariève Maréchal

Université du Québec à Montréal

DOMINATION,
ÉROTISME ET SEXUALITÉ :
LES PLAISIRS HÉTÉRONORMATIFS
DANS *BEST LESBIAN EROTICA 2010*

If I didn't define myself for myself,
I would be crunched into other people's fantasies for me
and eaten alive.

Audre LORDE,
*Sister Outsider :
Essays and Speeches.*

Les théories lesbiennes, puis *queer*, ont contribué, depuis leur émergence aux États-Unis, à déstabiliser et à diversifier les discours et les représentations de la sexualité, notamment en portant attention à la question du pouvoir. Elles se sont ainsi attaquées à la pensée binaire – l'idée qu'il n'existe que deux sexes opposés en tout l'un à l'autre – et ont déconstruit le genre sexuel en révélant qu'il était performatif, c'est-à-dire que loin d'exister en soi, il était le produit

d'une série d'actes répétés, considérés comme masculins ou féminins, qui créaient l'illusion d'une identité de genre figée et éternelle. Les études lesbiennes se sont développées dès 1970 à la suite d'une scission du mouvement féministe new-yorkais. L'intégration des lesbiennes était alors perçue par certaines comme une menace à ses réalisations et à sa réputation. La théoricienne Monique Wittig, la poète et essayiste Adrienne Rich et la poète et activiste Audre Lorde ont ainsi été amenées à réfléchir à une identité lesbienne. Elles ont chacune à sa façon participé à la déconstruction des stéréotypes de la culture lesbienne tels ceux de la femme de race blanche, masculine, perverse ou malade. Les théoriciens du courant *queer*, représentés par la critique littéraire Eve Kosofsky Sedgwick, la philosophe Judith Butler et l'anthropologue Jason Cromwell, s'intéressent depuis 1990 à toutes les identités considérées comme déviantes. Les théories *queer* ont surtout contribué à rendre visibles, afin de mieux les déconstruire, les mécanismes sociaux, religieux, historiques et politiques qui soutiennent les normes sociales. Je m'interrogerai, dans le cadre du présent article, sur les façons dont les sexualités et les érotiques sont présentées dans les littératures d'aujourd'hui. Quarante ans après l'émergence des théories lesbiennes et vingt ans après celle des théories *queer*, il vaut la peine de s'attarder à de récents textes de fiction pour voir s'ils s'inscri-

vent dans la continuité de ces études pionnières. Il s'agira plus précisément d'étudier l'édition 2010 du recueil *Best Lesbian Erotica*, publié chaque année depuis 1995 par Cleiss Press en Californie. Ce livre, qui rassemble 22 nouvelles d'autant d'auteures différentes, dépeint, à travers de courts récits, plusieurs pratiques sexuelles entre des personnages féminins. Constitué par des rédactrices invitées¹, de même que tous les autres de la collection, le recueil prétend présenter «*[a] world of lesbian sex with deliriously explicit stories that push desire to new heights*²» (Warnock, 2010 : quatrième de couverture). Se profile ainsi l'espoir d'un contenu novateur, attente dans l'ensemble comblée par 14 nouvelles aussi drôles que surprenantes. Les huit autres, cependant, c'est-à-dire un peu plus d'un texte sur trois, perpétuent un vieux cliché, vivement dénoncé par plusieurs générations de féministes : il s'agit de faire correspondre au sadisme d'une personne le masochisme d'une autre. En effet, la domination s'y exerce «naturellement» dans les rapports sexuels des personnages et s'y déploie hors de toute intention ludique. Je propose ici de réfléchir sur cette idée d'une domination

1. Il s'agit pour cette édition des membres du groupe BETTY, ayant notamment composé l'indicatif musical de la populaire série télévisée lesbienne américaine *The L Word*, qui a pris fin en 2009.

2. «un monde de sexe lesbien avec des histoires délirantes et explicites qui propulsent le désir vers de nouveaux sommets». (Je traduis).

naturelle dans la sexualité entre femmes en partant de l'hypothèse que ces huit nouvelles³ participent à sa naturalisation, puis à son érotisation, démarche qui a pour conséquence de circonscrire les pratiques sexuelles lesbiennes dans un cadre hétéronormatif. Je tenterai d'éclairer les concepts de pouvoir et de domination en me basant sur la pensée de Michel Foucault avant d'étudier les représentations des femmes et de leurs pratiques sexuelles de même que les discours qu'elles tiennent ou que l'on tient sur elles. Il s'agira donc de montrer que ce qu'elles projettent comme image essentialise la domination dans l'exercice de leur sexualité.

POUVOIR ET DOMINATION

Posons d'entrée de jeu que, selon Foucault, dont la pensée a en partie fourni la base des études *queer*, nous vivons tous dans un réseau de relations de pouvoir et autant les relations sociales que toutes formes d'interactions personnelles en font partie. Il n'y a pas d'au-delà du pouvoir (Patton, 1992 : 93). Ces rapports seraient « normaux », voire essentiels à la cohésion d'une société, de sa plus petite manifestation – le corps – à sa plus grande – l'État. Foucault indique « que les relations de pouvoir ne doivent pas

3. Leur titre et leur auteure sont énumérés dans la bibliographie.

être considérées d'une manière quelque peu schématique comme, d'un côté, il y a ceux qui ont le pouvoir et, de l'autre, ceux qui ne l'ont pas» (1994 : 201). Alexandre Baril affirme ainsi que

Foucault est [...] amené à décrire le pouvoir comme une forme d'action sur d'autres actions. C'est une possibilité, en actes, de transformer et d'influencer les actions d'autres personnes et non de diriger les personnes en elles-mêmes (2007 : 74).

Il considère donc qu'il n'y a ni pouvoir hégémonique ni soumission absolue. Dans cette façon de conceptualiser le monde, pouvoir et résistance vont de pair et s'exercent ensemble. Selon Paul Patton, Foucault

définit la domination à un niveau général qui couvre aussi bien les relations entre les individus qu'entre les classes sociales, les races ou les sexes. Toutefois, comme sa définition du « pouvoir exercé sur », son concept de la domination n'est pas normatif. La domination permet un contrôle plus ou moins prévisible des actions des autres. [...] Un des objectifs que favorise fréquemment un état de domination est de permettre à certains de retirer un avantage de l'activité des autres (1992 : 95).

On peut penser ici aux empires coloniaux qui, en plus d'avoir drainé d'innombrables ressources des territoires qu'ils avaient conquis, aliénaient les populations en se servant de différents

outils – notamment le stéréotype – pour légitimer leur domination. Ruth Amossy caractérise les stéréotypes de la façon suivante : simples, erronés, acquis de seconde main et résistants aux changements (1991 : 29). Elle précise qu'ils « médiatisent notre rapport au réel » (Amossy, 1991 : 26), c'est-à-dire qu'ils servent de filtre à sa perception afin de le saisir rapidement. Amossy note le caractère bivalent du stéréotype, qui peut, par exemple, aider à assurer la cohésion d'un groupe par l'entretien d'images collectives ou encore déformer les perceptions (1991 : 36). Ainsi, « l'individu s'épuise à retrouver dans l'univers les formes préconçues qu'il projette sur lui » (Amossy, 1991 : 37). Le stéréotype renforcerait alors la domination selon le versant que l'on privilégie.

Pour Patton, tout état de domination n'implique pas un transfert de capacités ou d'avantages d'une partie à une autre (1992 : 95). On pense par exemple à des relations entre professeurs et élèves, parents et enfants, gouvernements et peuples, des relations où la domination semble être nécessaire au bon fonctionnement de la société. Toutefois, elle pourrait aussi se manifester dans des jeux, possibilité que Foucault n'évoque pas, alors que deux ou plusieurs partenaires sont pleinement conscients qu'ils utilisent la domination et ne sont pas, par conséquent, contrôlés par celle-ci. L'exemple le plus frappant de cette utilisation de la domination se situe, à

mon avis, dans les pratiques sadomasochistes que les femmes de mon corpus semblaient préférer, au premier abord, pour vivre leurs ébats. En effet, celles-ci se différencient des autres protagonistes des nouvelles par leur intérêt prononcé à mettre elles-mêmes en scène les corps et à contrôler leur plaisir et leur douleur, de même que ceux de leur partenaire, que ce soit avant ou pendant les rapports sexuels. Elles utilisent toutes des injonctions dans le but d'arriver à cette fin et prennent plaisir à contrôler les actions et les réactions de leurs partenaires. Dans les huit nouvelles retenues, ces femmes voient leur désir exaucé par des ébats spontanés et rapides. Chacun de leurs ordres est scrupuleusement respecté. Le plaisir et la souffrance sont étroitement associés, voire confondus. Une certaine domination est ici clairement érotisée.

Pat Califia, dans un chapitre intitulé «Féminisme et sadomasochisme», contribue à défaire les tabous sur la domination exercée à l'intérieur des pratiques sexuelles en démontrant qu'elle peut y être mise en scène dans une intention créatrice ou ludique. Elle s'établit alors entre des personnes consentantes et à l'intérieur de pratiques dont les codes sont établis à l'avance et négociés⁴. Or, les huit nouvelles du corpus ne font intervenir aucun pacte en ce sens entre les

4. Califia indique justement qu'un jeu de domination implique une «activité consensuelle» et «une négociation» (2008: 44).

personnages, y compris celle intitulée «The purple gloves» où l'on présente pourtant une *professional dominatrix* qui ne semble pas au courant de cette règle de base. Les rapports de domination sont donc toujours tacites, sans accord préalable et, dans six cas sur huit, se nouent entre deux partenaires qui ne se connaissaient pas auparavant. Ainsi, la domination s'exerce ici autrement que par le jeu. C'est son aspect prétendument naturel qui est érotisé. Comme le démontreront les sections suivantes, elle se manifeste uniquement dans le cadre de pratiques sexuelles où elle est normalisée, voire banalisée, par les discours des personnages et leur représentation. Ainsi exhibée, la domination semble définir à elle seule la sexualité et l'érotique de ces femmes, en même temps qu'elle fixe une sexualité et une érotique dites lesbiennes.

REPRÉSENTATION DES FEMMES

Même si les huit nouvelles de mon corpus sont bien entendu construites autour de la sexualité des protagonistes et de leur érotisme⁵, je ne m'attendais pas à retrouver des personnages de femmes que la narration tente de mar-

5. Le premier terme sera ici compris en tant que pratique exercée par une ou plusieurs personnes, peu importe leurs sexe, genre, race et orientation sexuelle assignés ou ceux qu'elles s'assignent, produisant ou recueillant des sensations corporelles dans le but de créer une excitation. Le second signifiera une expression investie de désir sexuel.

quer minutieusement par un genre sexuel conforme à une logique hétéronormative. J'entends ici par ces termes une logique qui se base sur les codes et les valeurs hétérosexuelles qui s'imposent dans les sociétés occidentales et qui sous-entendent que l'hétérosexualité est la référence et est ainsi supérieure aux autres manifestations de la sexualité, qui ne lui sont que périphériques ou mimétiques. Ainsi, Linnea A. Stenxon, directrice de programme au centre Steven J. Schochet pour les études GLBT⁶ à l'Université du Minnesota, décrit en quelque sorte une représentation idéale de la sexualité lesbienne :

[L]esbian fiction has developed through this century in a way that parallels the development of lesbian self-identity [...]. As authors' self-identity has strengthened and become more positive, so too has fictional self-identity. Lesbian authors and characters have moved from an isolated existence to one that celebrates the plurality of their identities and their intersections with the many diverse communities⁷ (1993 : 223-224).

6. Sigle pour Gays, Lesbians, Bisexuels and Transgen - ders. À noter qu'en français, le terme « lesbiennes » est placé au début (LGBT), ce qui est intéressant, puisqu'en langue française, la règle dicte que le masculin l'emporte sur le féminin.

7. « la fiction lesbienne s'est développée à travers ce siècle de manière parallèle au développement de l'identité lesbienne [...]. Alors que l'identité des auteures s'est renforcée et est devenue positive, la même chose s'est produite avec le développement de l'identité lesbienne dans la fiction. Les

Les protagonistes des nouvelles à l'étude sont loin de représenter une telle diversité d'identités lesbiennes. Elles sont blanches, jeunes et minces. Bien que les nouvelles sélectionnées proviennent apparemment d'auteures de plusieurs pays du monde, neuf protagonistes sont d'origine états-unienne et une seule est Française (Warnock, 2010 : ix). Ensuite, leur apparence est décrite dans les nouvelles comme étant soit nettement masculine – *tomboy* ou *butch* – soit clairement féminine ; la dichotomie masculin/féminin représente alors la seule référence sur laquelle se basent les descriptions. Les femmes sont donc frêles, délicates et sensuelles, ou imposantes, fortes et musclées. Leur genre est toujours clair et totalement figé dans des représentations dichotomiques, typiques de l'hétéro-normativité. Comme l'écrit Adrienne Urbansky : « *The photo on this anthology's cover, of two near identical women in rapturous embrace, serves to convey the collection's reoccurring theme : sex with one's doppelganger*⁸ » (2010). Ce sont donc la ressemblance et l'homogénéité, plutôt que la différence et la multiplicité, qui sont mises de

auteures lesbiennes et les personnages ont passé d'une existence isolée à une autre qui célèbre la pluralité de leurs identités et leurs intersections avec un grand nombre de communautés diverses ». (Je traduis).

8. « La photo, sur la jaquette de l'anthologie, de deux femmes presque identiques et dans une étreinte passionnée, sert à mettre en relief le thème récurrent de la collection : la sexualité avec son sosie ». (Je traduis).

l'avant dans les nouvelles de ce recueil. Il en va de même lorsqu'on porte attention aux descriptions des femmes selon le rôle qu'on leur impose ou qu'elles s'imposent. Les dominatrices sont idéalisées et définies par leur irréalité. En effet, elles revêtent l'apparence d'images culturelles telles que celles d'Apollon, d'Hermès ou de la *pinup*. Elles sont aussi très galvaudées : on retrouve par exemple la figure de la professeure débauchée. Les dominées ont quant à elles une apparence décrite de façon réaliste (à une exception près, dans « The purple gloves ») et qui ne sort pas de l'ordinaire comme celle de leur contrepartie. Leur quotidien est d'ailleurs souvent décrit de façon à bien montrer que la sexualité est quelque chose qui leur « arrive » et qu'elles ne cherchent pas nécessairement à faire advenir ou à planifier. Dans les huit nouvelles, ni dominatrice ni dominée ne portent de costume. Rien n'indique donc dans la représentation des personnages que la domination est un jeu intégré à leur sexualité.

REPRÉSENTATION DES PRATIQUES SEXUELLES

Il est frappant de constater où se passent les rapports sexuels des protagonistes. En effet, ils se déroulent plus en public qu'en privé. D'un mur d'église en Espagne à une plage américaine en passant par une boulangerie, une école, un studio et une bibliothèque, les endroits choisis

suggèrent que les protagonistes pratiquent leur sexualité avec désinvolture, la consomment rapidement et l'offrent aux voyeurs potentiels. Seules trois nouvelles incorporant la domination à la sexualité des personnages la situent dans un appartement. Elle doit donc principalement être publique.

Par ailleurs, dans quatre des nouvelles, elle se produit à l'intérieur d'un couple *butch-femme*. Selon Judith Roof, «*[w]bat counts is not so much being butch/femme, as doing butch/femme to try to ensure that posing doesn't become dozing, to make the self work. And play*⁹» (1998 : 11). Ainsi, selon Roof, le jeu fait partie intégrante de l'identité *butch-femme*, la parodie du genre en étant la source. Pourtant, cette expérience est absente ou invisible dans les textes à l'étude. Bien qu'une fois, dans «Girona, 1960», le rapport sexuel s'exerce entre deux *butchs*, il ne manifeste aucune nouveauté, aucune façon différente de pratiquer la sexualité. Charlie, une des *butchs* qui a déjà été attirée par les hommes, assume soudainement le rôle d'une dominatrice lorsque vient le moment d'avoir des rapports sexuels. Jamie, celle qui n'a toujours été attirée que par des femmes, endosse celui d'une femme dominée. La première adopte un comportement vio-

9. «ce qui compte ce n'est pas tellement d'être butch/femme que de jouer la butch/femme pour tenter de s'assurer que la performance ne devienne pas figée, pour faire travailler et jouer le Moi». (Je traduis).

lent, tandis que la seconde se tait et endure les attouchements et pénétrations de sa partenaire. Elle subit des pratiques sexuelles qu'elle n'a jamais voulu accomplir avec sa propre compagne, mais découvrira finalement, grâce à Charlie, qu'elle les désire. On constate ici que deux femmes du même type lesbien peuvent entretenir des rapports sexuels, mais qu'ils s'établiront selon le schéma type immuable de la domination. Il est à noter que la masturbation n'est pas du tout pratiquée dans ces nouvelles. Les textes suggèrent ainsi qu'une sexualité satisfaisante est révélée par autrui et dans des rapports de domination ; la masturbation mettrait donc en péril sa légitimité. Il est aussi intéressant de remarquer que le couple n'offre pas à cette domination naturelle un terrain propice où se manifester ; peut-être parce qu'il favorise le dialogue entre partenaires et peut-être aussi parce qu'il la marquerait en tant que violence conjugale. Cette domination se retrouve à l'intérieur d'un couple dans une seule des huit nouvelles (« Shameless ») parce que celle-ci introduit une composante qui relève du voyeurisme. En effet, les femmes concernées invitent deux parfaits inconnus qui passaient par là à observer leur rapport sexuel puis à y participer. Dans les autres nouvelles, la sexualité se pratique presque toujours à deux. La pénétration vaginale est omniprésente et s'effectue avec les doigts, la main (*fisting*), la langue ou un godemichet (*dildo*)

attaché ou non à un harnais (*strap-on*). Le cunnilingus est une pratique présente, de même que les pénétrations anales. Sur les huit nouvelles étudiées, la moitié fait intervenir des jouets sexuels. Toutefois, les pratiques sexuelles représentées ne diffèrent pas tellement de celles mises en scène par la pornographie hétérosexuelle. Dans deux nouvelles du corpus, il est indiqué que des hommes participent aux rapports sexuels lesbiens de l'une ou des deux protagonistes. De plus, les représentations empruntent un lexique analogue à ce monde pornographique. En voici un exemple :

*She bends to kiss me, to taste herself on my lips, and rubs her dripping sex along the shaft of my cock to wet it. She slowly impales herself upon me, groaning as she does so, giving her body time to adjust to my length and girth. And then she begins to gyrate*¹⁰ (Nightly, 2010 : 205).

Ici, on remarque que la narratrice considère son godemichet comme un membre de son corps, se l'approprie, entre autres en y référant par le nom *cock* et en utilisant des pronoms possessifs. Lorsque l'objet pénètre sa partenaire, celle-ci « s'empale » sur « elle ». Aussi, c'est la femme, et

10. « Elle se penche pour m'embrasser, pour se goûter sur mes lèvres, et elle frotte son sexe dégoulinant le long de ma queue pour l'humidifier. Elle s'empale lentement sur moi en gémissant, laissant son corps s'adapter à ma longueur et à ma circonférence. Et elle commence alors à tourner ». (Je traduis).

non le godemichet, qui a une longueur et une circonférence. Dans ce passage, rien n'indique une sexualité qui pourrait être spécifiquement lesbienne. Elle semble en fait se produire entre un homme et une femme, de sorte que peu de place est laissée à l'imagination des lectrices. Celle-ci montre une sexualité lesbienne qui, à force de déployer des codes hétéronormatifs, ne peut participer à l'invention des corps et des plaisirs, entreprise que Foucault considérerait pourtant comme «le point d'appui de la contre-attaque [...] [c]ontre le dispositif de sexualité» (2007 : 208).

Enfin, bien que le fait de proposer au grand public des nouvelles érotiques dites lesbiennes puisse paraître de l'ordre de la transgression dans une société états-unienne qui ostracise encore les personnes homosexuelles, il apparaît en fait que cette violation maintient ici l'ordre établi en inscrivant la sexualité lesbienne dans une performance hétérosexuelle et en naturalisant, puis en érotisant, la domination.

DISCOURS

Une analyse du discours tenu par les personnages des nouvelles permet de savoir comment s'y représente l'érotisme, comment le désir sexuel y est investi. Il apparaît d'abord que les propos tenus par les personnages se prêteraient très bien à des jeux sadomasochistes, car ils en

reprennent d'autres provenant par exemple des milieux pornographique, cinématographique ou policier, les répétant dans une apparente mise en scène. En effet, les termes sexuels exacts sont voilés ; on dit *clit* au lieu de *clitoris*, *cunt* au lieu de *vagina* et *fucked* au lieu de *penetrated*. Déjà, on observe que les discours des personnages véhiculent une sexualité systématisée. Les paroles énoncées associent la sexualité non seulement à une pratique que l'on doit subir : « *don't think you're done yet*¹¹ » (Valenti, 2010 : 40), mais aussi à une infantilisation : « *Now, my boyish little baby dyke, you're about to be fucked hard by a woman*¹² » (M., 2010 : 96). Qui plus est, le discours des personnages est animalisant et indique que le plaisir doit être vécu pour le compte de l'autre : « *Come for me you sweet bitch*¹³ » (Reed et Morten, 2010 : 102), « *You've been so good. [...] I'm going to reward you*¹⁴ » (Nightly, 2010 : 204), « *Good girl*¹⁵ » (M., 2010 : 94). Il est aussi autoritaire et, parfois, fait penser aux arrestations policières : « *Turn around. [...] Hands against the*

11. « ne pense pas que tu as fini » (je traduis).

12. « Maintenant, ma petite gouine garçonne, tu vas te faire défoncer par une femme » (je traduis).

13. « Viens pour moi, douce salope » (je traduis). On note que, littéralement, le mot anglais « bitch » signifie « chienne ».

14. « Tu as été si bonne [...] je vais te récompenser » (je traduis).

15. « Bonne fille » (je traduis). N'est-ce pas ce que l'on dit au chien pour le féliciter ?

*wall*¹⁶» (Valenti, 2010 : 38), «*This is not how you're going to come [...] Move!*¹⁷» (Nightly, 2010 : 205), «*I'm going to teach this one a lesson*¹⁸» (Fur, 2010 : 124), «*It's mine. That hot mouth of yours belongs to me*¹⁹» (Wolfe, 2010 : 132), «*Did I say you could touch me yet?*²⁰» (Vaughn, 2010 : 154). Ces propos, ici dénués du contexte d'énonciation, mais en réalité insérés dans des pratiques sexuelles qui ne sont pas ouvertement mises en scène, ne réussissent pas à énoncer la sexualité de façon originale de manière à mettre en relief une sexualité lesbienne échappant aux codes hétéronormatifs. En effet, prises à part, ces paroles peuvent faire sourire et sembler familières, mais on se rend vite compte qu'elles sont rapportées, qu'elles appartiennent au domaine du commun ; elles sont donc impersonnelles. Mises en situation dans les nouvelles, elles ne font plus sourire, car le ton des récits reste sérieux, sans marque d'ironie ou de sarcasme. Elles semblent émaner de la vie quotidienne des personnages, comme si elles ne nécessitaient pas un cadre d'existence

16. «Retourne-toi. [...] Les mains contre le mur» (je traduis).

17. «Ce n'est pas comme ça que tu vas venir. [...] Bouge!» (je traduis).

18. «Je vais lui donner une leçon à celle-là» (je traduis).

19. «Elle est à moi. Ta bouche chaude m'appartient» (je traduis).

20. «Est-ce que je t'ai dit que tu pouvais me toucher?» (je traduis).

autre que l'ordinaire afin de se manifester, comme si leur présence n'avait pas besoin de résulter d'accords préalables, de codes, de négociations. Les discours cherchent ainsi à consolider ce qu'ils énoncent et tentent de paraître naturels, voire ingérables. Les protagonistes performant ainsi leur sexualité en légitimant la naturalisation de la domination :

Charlie's fingers tugged slightly on the damp tuft of dark hair, out of recklessness rather than any studied sadism. [...] There was a lot she hadn't known about herself. Like how she longed to lose control, for instance. [...] It stung ever so slightly but that was to be expected. [...] It felt right somehow, like penitence. She knew she had no other choice than to relax and receive. Bracing herself would only make it hurt more [...] Charlie wasn't going to stop. [...] So she relaxed and received. [...] «I didn't think you had it in you,» she said, referring to the way Charlie had dominated her. «I wouldn't have done it if I hadn't known you were up to it,» Charlie asserted, back to her sweet self²¹ (Sandberg, 2010 : 6-9).

21. «Les doigts de Charlie ont tiré un peu sur la touffe noire et humide, plus par insouciance que par sadisme conscient.[...] Il y avait beaucoup de choses qu'elle ne savait pas à propos d'elle-même. Comment elle avait envie de perdre le contrôle, par exemple. [...] Ça a piqué un peu, mais c'était prévisible. [...] D'une certaine façon, ça semblait bien, comme une pénitence. Elle savait qu'elle n'avait pas d'autres choix que de relaxer et de recevoir. Résister aurait seulement entraîné plus de douleur. [...] Charlie n'allait pas arrêter. [...] Alors elle s'est relaxée et a reçu [...] Je ne pensais pas que tu avais ça en toi», dit-elle, en faisant référence à la manière

On se rend compte dans cette nouvelle que le jeu et la réflexion sont totalement évacués. Charlie pense peu à sa sexualité. Elle est insouciante et impulsive. La domination, entre sa partenaire et elle, apparaît et s'exerce, tout simplement. Par ailleurs, Jamie tient une sorte de monologue intérieur où elle affirme que Charlie n'est pas responsable de la violence dont elle fait preuve et qui la fait souffrir. Bien au contraire, Jamie se culpabilise et suggère même qu'elle mérite de subir un tel traitement. Il est à noter aussi qu'elle considère que cette pratique sexuelle lui révèle des désirs et des plaisirs dont elle ignorait l'existence. On ne peut être plus explicite : on encourage ici l'aliénation sous prétexte qu'elle fait jouir.

Plusieurs des femmes dominantes des nouvelles disent, perçoivent ou pensent justement que leur partenaire doit être punie et menacée, car elle ne connaît pas ses propres désirs. Les dénominations « lesbiennes », « bisexuelles », « gaies », « *queer* » ou « hétérosexuelles » sont pratiquement absentes de leur discours, comme si ces concepts s'étaient effondrés ou n'avaient plus de sens, comme s'ils ne pouvaient servir à penser la sexualité ou étaient rendus désuets. Les catégories identitaires auxquelles on fait le plus référence sont *tomboy*, *butch*, *dyke*, *pinup* et

dont Charlie l'avait dominée. « Je ne l'aurais pas fait si je n'avais pas su que ça te tentait », affirma Charlie, de retour à sa douce personnalité ». (Je traduis).

woman. Elles sont plutôt des catégories de genre que d'orientation sexuelle, ce qui laisse entendre que c'est la façon dont on présente la sexualité plutôt que la manière dont on l'oriente qui importe, qui est érotisée. Le propos d'Amy, la femme dominée dans la nouvelle «Amy's first lesson», est très révélateur : «*I surrender to my true nature as this woman fucks me senseless, and all I can do is take her and beg for more*²²» (M., 2010 : 96), de même que celui de Charlie dans «Girona, 1960» : «*I didn't know I wanted it until I got it either*²³» (Sandberg, 2010 : 9). Ainsi, les discours des personnages servent à en répéter d'autres, à les consolider ; ils ne leur appartiennent pas. Cela est explicite dans trois des nouvelles, narrées à la troisième personne. Toutefois, même si les cinq autres utilisent la première personne, elles ne participent pas à énoncer une différence, une nouveauté, mais plutôt à renforcer les discours dominants sur la sexualité. Les femmes y sont certes sujets, mais pas encore agentes. Barbara Havercroft écrit justement : «on peut bel et bien être sujet d'énonciation sans pour autant être agent, sans être capable de faire advenir des changements sociaux» (1999 : 95).

22. «Je me laisse aller à ma vraie nature alors que cette femme me baise sans retenue et tout ce que je peux faire c'est la laisser faire et en demander plus». (Je traduis).

23. «Je ne savais pas que je voulais ça jusqu'à ce que je l'aie reçu». (Je traduis).

Il apparaît donc que les discours s'organisent de façon à montrer que les sexualités lesbiennes sont une pratique basée sur la domination, qui, de plus, est naturelle et s'exerce dans une logique hétéronormative. Le langage, au lieu d'être employé comme outil permettant l'expression d'une réflexion et l'affirmation d'une individualité, n'est ici envisagé que par son côté utilitaire, c'est-à-dire qu'il sert à performer la sexualité des personnages. C'est un outil qui légitime l'existence d'une domination naturelle dans leur sexualité. Les discours tentent ainsi de déterminer ce qu'est une lesbienne et une érotique lesbienne. Ce qui est surtout montré, valorisé, érotisé, ce sont des pratiques sexuelles « naturelles » : « *[i]nstitutively, I roll my fist completely into her*²⁴ » (M., 2010 : 95), pense Amy lorsqu'elle a ses premiers rapports sexuels lesbiens avec sa professeure. Ceux-ci ne peuvent pas s'exercer à partir de la culture, de la réflexion, du jeu. Ils sont subis. Les discours tentent donc de circonscrire la sexualité des femmes lesbiennes, de la dominer. Wittig écrivait justement dans *La pensée straight* que la domination est « cette pensée qui refuse de faire retour sur elle-même, qui ne remet jamais en cause ce qui la constitue au premier chef. [...] Cette pensée est la pensée de ceux qui gouvernent les femmes » (2001 : 44). Elle

24. « Instinctivement, j'ai roulé complètement mon poing en elle ». (Je traduis).

écrivait aussi que les dominants « n'ont pas besoin de l'énoncer constamment [leur domination], car l'on parle rarement de domination au sujet de ce qu'on possède déjà » (Wittig, 2001 : 44).

L'intérêt de mon étude était, d'une part, d'examiner quelques représentations, pratiques sexuelles et discours clichés mis en relief dans les nouvelles du corpus et de montrer qu'ils s'inscrivaient à l'intérieur d'une logique hétéro-normative, blanche de surcroît. D'autre part, elle avait aussi le souci de dénoncer et de déconstruire ceux-ci, car, si l'on ne s'y attarde pas, ces représentations, ces pratiques et ces discours clichés en viennent à former un terrain propice à la légitimation d'injustices et au dénigrement, voire au déni, de la diversité des expressions humaines, particulièrement celles que l'on regroupe sous l'appellation de « femmes » et de « lesbiennes ».

Selon la présentation de la série que l'on trouve en quatrième de couverture, « *[t]he Best Lesbian Erotica series has published the highest quality, most intelligent and provocative erotica of each year*²⁵ » (Warnock, 2010 : quatrième de couverture). À la lumière de mon étude qui démontre que cet érotisme lesbien naturalise la domination sexuelle, cet éloge semble moins

25. « Les séries *Best Lesbian Erotica* ont publié, chaque année, des nouvelles érotiques de la plus grande qualité et qui sont aussi les plus intelligentes et les plus provocantes ». (Je traduis).

mérité. En effet, les représentations des sexualités lesbiennes semblent peiner à sortir du carcan de la pornographie hétérosexuelle. Pourtant, dès les années 1970, plusieurs écrivaines et poétesses ont proposé de nouveaux modèles d'érotisme lesbien aux États-Unis et ailleurs dans le monde. On ne voit malheureusement nulle part ici leur influence. Toutefois, les autres nouvelles sont prometteuses et modèrent cette déception initiale. Pour donner un exemple, celle qui s'intitule «Jubilee» met en scène une femme qui se fait passer pour un homme afin de pouvoir exercer en qualité de révérend lors de cérémonies religieuses. Celle-ci profite de son travestissement afin de s'enrichir et d'entretenir des rapports sexuels avec des femmes. Cette protagoniste est la seule de tout le recueil qui n'est pas jeune. De plus, le texte est humoristique : «*Let me minister to you*²⁶» (Blue, 2010 : 29), dit-elle avant d'entreprendre une relation sexuelle avec certaines de ses paroissiennes. À mon avis, c'est ce type de nouvelle qui se rit du genre, qui l'exploite parce qu'elle perçoit que le genre est déjà en soi une exploitation, qui réussit le mieux à développer et à inventer enfin une érotique et une sexualité lesbiennes qui ne sont pas basées sur l'essentialisation d'une domination. Sans quoi on fait pomper le cœur des lectrices non pas de plaisir, mais de colère !

26. «Laisse-moi prier sur *toi*». (Je traduis).

BIBLIOGRAPHIE

NOUVELLES SÉLECTIONNÉES DANS :

- WARNOCK, Kathleen (2010), *Best Lesbian Erotica*, San Francisco, Cleiss Press.
- BLUE, Betty, «Jubilee», p. 21-32.
- FUR, Gala, «The purple gloves», p. 118-125.
- M., Dani, «Amy's first lesson», p. 90-97.
- NIGHTLY, Natt, «Ridden», p. 202-206.
- REED, Kimberley, et Anais MORTEN, «Shameless», p. 98-109.
- SANDBERG, Stella, «Girona, 1960», p. 1-10.
- VALENTI, Sophia, «Sweet tooth», p. 33-42.
- VAUGHN, Vanessa, «Pinup», p. 149-158.
- WOLFE, Nicole, «The kitchen light», p. 126-134.

AUTRES RÉFÉRENCES

- AMOSSY, Ruth (1991), *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan Université.
- BARIL, Alexandre (2007), «De la construction du genre à la construction du "sexe" : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler», *Recherches féministes*, vol. 20, n° 2, p. 61-90, [En ligne], [<http://id.erudit.org/iderudit/017606ar>] (10 décembre 2010).
- CALIFIA, Pat (2006), *Sexe et utopie*, traduit de l'anglais par Patrick Ythier, Paris, La Musardine.
- FOUCAULT, Michel (1994), *Dits et écrits IV. 1980-1988*, Paris, Gallimard.

- FOUCAULT, Michel (2007), *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard.
- HAVERCROFT, Barbara (1999), « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Dalhousie French Studies*, vol. 47, p. 93-113.
- LORDE, Audre (1984), *Sister Outsider: Essays and Speeches*, New York, The Crossing Press.
- PATTON, Paul (1992), « Le sujet de pouvoir chez Foucault », *Sociologie et sociétés*, vol. 24, n° 1, p. 91-102, [En ligne], [<http://www.erudit.org/revue/socsoc/1992/v24/n1/001546ar.pdf>] (10 décembre 2010).
- ROOF, Judith (1998), « 1970s lesbian feminism meets 1990s butch-femme », dans Sally R. MUNT, *Butch/Femme. Inside Lesbian Gender*, Londres, Cassell, p. 27-35.
- STENXON, Linnea A. (1993), « From isolation to diversity in lesbian novels », dans Susan J. WOLFE et Julia PENELOPE, *Sexual Practice, Textual Theory. Lesbian Cultural Criticism*, Cambridge (Massachusetts), Blackwell, p. 223-224.
- URBANSKY, Adrienne (2010), « Best lesbian erotica 2010 », *Elevate Difference*, 23 novembre, [En ligne], [<http://elevatedifference.com/review/best-lesbian-erotica>] (10 décembre 2010).
- WITTIG, Monique (2001), *La pensée straight*, Paris, Éditions Balland.

MARQUES

Élyse Bourassa-Girard

Université du Québec à Montréal

SEXUALITÉ IMPERSONNELLE
DANS *FOLLE* DE NELLY ARCAN :
L'EXPÉRIENCE
DE LA DÉSUBJECTIVATION

Folle, deuxième roman de la Québécoise Nelly Arcan, est marqué par un projet politique. La narratrice aborde et tente de se réapproprier des sujets, pour la plupart tabous, que l'on pourrait qualifier d'ob-scènes, c'est-à-dire hors de la scène, hors du cadre. Ces thèmes – la pornographie, la prostitution et leurs effets sur l'identité et le rapport au corps dans la sexualité et la relation amoureuse – projettent des éléments relatifs à la sphère personnelle sur la scène publique et, par le fait même, révèlent la porosité des frontières qui séparent le privé et le public. *Folle* prend la forme d'une longue lettre rédigée au « je » par la narratrice Nelly. Celle-ci est adressée à son ancien amoureux, journaliste français, et relate les faits significatifs de leur relation, pour se clore sur le suicide annoncé de la protagoniste.

Folle n'a pas pour but d'exciter le lecteur : ce n'est ni un texte érotique ni un texte pornographique, il appartient plutôt à une troisième catégorie, que l'on pourrait classer sous l'appellation d'« écrit sur la sexualité ». Le roman porte un regard critique sur la sexualité, qui en constitue le principal sujet ; il tend à la problématiser, à remettre en question les rapports de pouvoir et les rapports sociaux de sexe qui s'y traduisent et à mettre en évidence les relations entre le privé et le public. Dans les pages qui suivent, il s'agira de montrer que la sexualité, dans *Folle*, est vécue sur un mode impersonnel qui désubjectivise la protagoniste. J'entends par sexualité impersonnelle le fait qu'elle est éprouvée non pas comme une rencontre personnelle entre deux individus, mais plutôt comme une expérience « dépourvue de toute complexité psychique et [qui] banalise le rapport à l'autre » (Marzano, 2003 : 267). Si la subjectivation est le processus par lequel l'individu se constitue comme sujet, la désubjectivation relève de l'effritement, de l'effacement progressif du sujet, qui n'est plus son propre centre. C'est en analysant trois moments forts du récit au regard de la sexualité – soit les épisodes du chalet, de la cyberpornographie et des pratiques sexuelles postrupture – que je montrerai de quelle façon le personnage féminin est dépersonnalisé dans le cadre de ses activités sexuelles et comment elle échoue à se poser comme centre de son propre plaisir. C'est en gravitant au -

tour des termes « pouvoir », « plaisir » et « subjectivité » que j'examinerai les manifestations de l'effacement du sujet toujours relatives à l'Autre, à l'amant, même absent. Un décentrement qui

prend l'allure d'une descente aux enfers, tant le personnage féminin va d'abjection en abjection pour se conformer au désir – même inexprimé – de l'Autre. En effet, même si le texte est saturé par le discours du « Je », il est plein [du « Tu »] de l'Autre masculin (Boisclair, 2009 : 73).

LES ANALOGIES DU RAPPORT DE POUVOIR

Le rapport de pouvoir fondamental qui soutend la relation amoureuse des deux personnages se manifeste de plusieurs manières. La relation dominant/dominée se décline notamment à travers l'antagonisme colonisateur/colonisée, la plupart du temps renforcé par celui qui oppose nature et culture. Dans le texte, l'amant français se trouve du côté de la culture, tandis que la narratrice est associée à la nature du fait de son origine québécoise. C'est par le truchement de ces stéréotypes que va se manifester le rapport de domination :

Dans ta mythologie de Français, les Québécois étaient beaucoup plus près des instincts de la terre et ne s'embarrassaient pas avec les manières, les Québécois avaient une mentalité de village et vivaient à la bonne franquette, mais

les femmes tombaient facilement pour les Français parce que derrière leur sauvagerie, elles rêvaient d'élévation sociale (Arcan, 2004 : 74¹).

Cet extrait laisse sous-entendre que les femmes ne sont pas des agentes de leur propre réussite et qu'elles ont besoin des hommes – Français, de surcroît – pour s'élever socialement. D'ailleurs, la protagoniste semble corroborer cette hypothèse en annonçant : « Aujourd'hui, je sais que je t'ai aimé à cause de ton accent de Français où s'entendait la race des poètes et des penseurs venus de l'autre côté du monde pour remplir nos écoles [...] » (*F*: 7). La narratrice idéalise l'amant à cause de sa nationalité, qui fait de lui le « porteur de la Parole » (*F*: 8), et contribue par le fait même à instaurer le rapport de pouvoir, toujours en faveur du personnage masculin. Comme le mentionne Mélikah Abdelmoumen : « Elle est le repoussoir par lequel s'affirme la supériorité de son origine française » (2007 : 33). Ces antagonismes ne font que renforcer le rapport de pouvoir que l'on peut observer dans la sexualité du couple, mais plus particulièrement dans les relations sexuelles qui ont lieu au chalet des Cantons-de-l'Est.

1. Les renvois à *Folle* seront désormais indiqués par la mention *F*, suivie du numéro de la page.

SOUSSION VOLONTAIRE

Au début de leur relation, les amants s'exilent au chalet du grand-père de la narratrice. C'est dans cet endroit qu'elle fera l'expérience de la soumission :

[O]n a baisé du matin au matin pendant toute une semaine [...]; je me souviens que, pour la première fois devant un homme, j'ai préféré l'humiliation à la séduction. [...] [J]'ai eu envie d'être salie et frappée (*F*: 37).

Dès le commencement, la protagoniste se soumet volontairement au jeu de la domination, faisant de son corps une surface à marquer (« salie » et « frappée »). Elle assimile volontairement les désirs de l'amant, qu'elle incorpore, effaçant ainsi sa propre subjectivité. C'est par amour qu'elle adhère délibérément à une servitude qui dépasse la simple objectivation du corps, car elle va même jusqu'à énoncer que si son amant avait voulu la tuer au chalet, elle lui aurait prêté main-forte. La dénégalation de sa subjectivité est poussée à l'extrême dans l'idée de consentir à son propre assassinat. Durant cette semaine, elle n'est qu'une poupée à la disposition de l'amant : « Quand tu voulais me faire prendre une direction, celle du lit par exemple, tu m'empoignais la nuque en exerçant une pression qui me poussait là où tu voulais » (*F*: 39). Parfois, la protagoniste lui résiste un peu, de peur qu'il ne se lasse rapidement, parce que

[d]ans les magazines de mode, on dit que les femmes ne doivent pas obéir au moindre début d'érection de leurs hommes au nom de leur désir, on dit aussi que les femmes doivent représenter pour eux un défi en opposant une volonté propre faite de retenue, pendant la première phase de la relation au moins (*F*: 39).

Ce passage met en évidence le fait que les actions de la narratrice ne sont pas guidées par sa propre conscience. Le pronom «on» dans le texte exprime des normes qui représentent les attentes des hommes ou de la société, auxquelles le personnage féminin se conforme la plupart du temps. L'emploi du «on» révèle la médiatisation du corps féminin à partir des normes de l'Autre et illustre la construction sociale du corps sexué. Mais la narratrice ne résiste pas longtemps à son amant français parce qu'elle est déjà totalement soumise, comme une marionnette :

Entre nous les phases se sont englouties dans mon manque de fond, de moi qui pliais attentive au son de ta voix et qui m'agenouillais pour baiser tes genoux en fermant les yeux, tu possédais déjà tout (*F*: 39).

Cette totale dépossession de soi se situe aux antipodes de la rencontre véritable que décrit Maria Marzano dans *Penser le corps* :

[À] travers la possession du corps d'autrui, une personne prend contact avec l'être charnel de la personne qu'il désire et cherche à réaliser

une union sexuelle, union ayant le but de permettre une connaissance et l'émergence d'une subjectivation mutuelle (2002 : 92).

Dans l'épisode du chalet, les rapports sexuels procèdent à la subjectivation de l'amant au détriment de celle de sa partenaire, figure de la collaboration par excellence du fait de son passé de putain :

Pendant cette semaine-là, je t'ai donné le peu que mes clients m'avaient laissé, [...] je t'ai laissé me tirer les cheveux et me cracher dans la bouche, je t'ai laissé me prendre dans la chatte après m'avoir enculée et après toutes ces étapes, j'ai souvent consenti à te sucer, pour ensuite tout avaler (*F*: 38).

DÉJECTIONS CORPORELLES ET COLONISATION

Ce qui se dégage des relations sexuelles qui ont lieu au chalet, c'est que le corps du personnage féminin n'y est pas représenté comme un corps-personne ou comme une présence incarnée, mais bien plutôt comme un corps intentionnellement soumis, sali, marqué, simple lieu de résonance du désir masculin :

Quand tu me baisais [...] tes yeux se clouaient dans les miens et tu me serrais la gorge avec une main où passait ta force de chef en face d'une décision à prendre ; tu savais le geste de faire mal sans grand mal [...]. Cinq fois tu as

craché sur moi sans jamais baisser les yeux, trois fois dans ma bouche et deux fois n'importe où sur mes joues (*F*: 29).

Lucie Toth s'est demandé comment interpréter le crachat (2010). Comporte-t-il une charge érotique? Est-il un geste qui appelle à la soumission? Une façon de rejeter sur l'autre sa propre faute en le punissant, le salissant? Constitue-t-il une métaphore de la manière dont l'amant voit les femmes, c'est-à-dire qu'il les utilise comme crachoir? Je crois, pour ma part, à la suite de Toth, qu'il a pour but de marquer le territoire. On pourrait même le qualifier de crachat colonial, en ce sens qu'il colonise le corps de la protagoniste. L'amant, par ses crachats, marque celle-ci au fer rouge, la ramène à sa place, celle qu'il conçoit pour elle, pour son corps-objet déshumanisé :

Tu pourrais me dire qu'au fond, ce n'est pas si grave, que d'autres avant toi ont craché sur moi et que moi-même j'ai craché sur d'autres pour de l'argent. Tu pourrais dire que le geste de cracher n'est pas si différent de celui de marquer l'autre de ses dents ou de lâcher du sperme sur n'importe quelle partie de son corps. Tu pourrais me dire que mon passé de pute m'a fait voir et entendre le pire, c'est-à-dire tout ce qui est fait en dehors de l'amour dans la brutalité des organes qui n'ont pas d'histoire commune [...] Si aujourd'hui je dois mettre de l'ordre dans notre histoire, [...] [c]'est sans doute parce que j'ai vu dans tes crachats

de l'amour et que, pour toi, aimer voulait dire
aimer sur l'autre ses propres traces (*F*: 29-30).

La soumission du personnage féminin envers son amant a toujours l'amour comme alibi. Mais, en fait, qu'elle se prostitue (donc sans amour) ou agisse par ferveur amoureuse, on voit la même soumission. La relation sentimentale des amants, tout comme leurs rapports sexuels, est fondée sur une profonde dissymétrie qui réduit la narratrice à un corps réifié. Ici, l'objectivation du corps de Nelly s'effectue entre autres par le biais du crachat. Marzano soutient quant à elle que les déjections corporelles participent à « une logique de souillure qui brouille les frontières entre personnes et choses » (2002: 203). Surtout, cracher dans la bouche est un acte qui constitue une sorte de pénétration forcée et consolide la désobjectivation.

RAPPORT DE POUVOIR PHYSIQUE ET INTELLECTUEL

L'imaginaire sexuel masculin de l'amant et les codes érotiques auxquels il se réfère dans ses pratiques impliquent une logique de domination qui dépasse la corporalité: ils abrogent l'auto-détermination de sa partenaire. Elle dit que pendant cette semaine au chalet, « [il l'a] ramenée au degré zéro de l'autonomie qui [la] faisait bouger et respirer » (*F*: 38-39). La seule présence de l'amant suffit à l'effacer:

[T]u me surplombais ; quand tu te déplaçais dans une pièce, ça me posait automatiquement dans un coin. Avec ta main tu pouvais recouvrir entièrement mon visage [...]. Nos proportions t'excitaient parce qu'elles te mettaient en relief, elles t'augmentaient (*F*: 44).

La petitesse de sa compagne l'installe dans une position de pouvoir ; il est excité par ce qui, physiquement, confirme sa puissance et infériorise son amante. Dans le verbe « surplomber », il y a aussi l'idée de l'écrasement ; le pouvoir de l'amant passe par l'écrasement de la narratrice. La supériorité de l'amant ne tient donc pas seulement au rapport colonisateur/colonisée. Elle a à voir avec cette grande force physique, mais aussi avec un ascendant psychologique qui lui permet de dicter à la narratrice la conduite qu'elle doit adopter : « Pendant le chalet et les semaines qui ont suivi, tu m'as enlevé une par une les activités qui me permettaient d'avoir des choses à dire en société » (*F*: 43). Il l'empêche entre autres de travailler à son mémoire de maîtrise et de lire des romans, deux activités qui faisaient d'elle un sujet pensant et actif dans le monde. De cette façon, il ignore et nie ses capacités intellectuelles et la réduit à son corps. Tout se passe comme si la subjectivité « surplombante » de l'amant suffisait à dépersonnaliser et à objectiver la protagoniste.

COLLABORATION ET RENCONTRE MANQUÉE

L'amant est un grand consommateur de pornographie. Afin de ne pas rester passive et, surtout, pour lui faire plaisir, la narratrice collabore en acceptant d'intégrer dans leurs pratiques sexuelles la cyberpornographie. Or, malgré ses efforts et ses investissements, à travers ces images stéréotypées de femmes offertes, elle ne trouve pas sa place, son unicité, sa singularité :

Pendant un temps, tu as voulu prendre les choses en main en m'initiant à la cyberporno. Tu m'assurais que devant ton écran, il y avait de la place pour deux. Tu n'avais pas ma manie de penser au quotidien des filles qu'on voyait, pour toi les images n'existaient pas vraiment, elles n'avaient pas l'épaisseur de la vie. Pendant cette période, j'ai commencé à paniquer pour de bon parce que j'étais prête à tout pour te plaire et même à devenir client. J'ai eu peur que la collaboration ne soit l'unique façon de m'en sortir auprès de toi (*F*: 99).

On voit bien ici que les motivations de la narratrice à collaborer prennent leur source dans le désir de plaire à son amant qui, du reste, ne se préoccupe pas des répercussions que peut avoir l'initiation sur l'identité de la protagoniste :

Pendant cette semaine-là, tu m'as montré beaucoup de choses, mais tu as oublié que cette initiation ne me ferait pas connaître le plaisir mais les nuances de tes grimaces [...]. Tu n'as pas pensé que [...] je ne me verrais

plus dans tes yeux et ne croirais plus qu'à la chatte des autres (*F*: 105).

La narratrice passe plus de temps à se comparer aux femmes projetées sur l'écran et à se dévaloriser par rapport aux nymphettes qu'à avoir du plaisir dans l'acte sexuel :

Assis côte à côte on a vu beaucoup de photos. Pendant le temps de mon initiation, j'ai eu du mal à me regarder dans le miroir parce que mon image me choquait, par rapport à Jasmine, j'avais un âge avancé, j'avais l'âge des ridicules et des premiers cheveux blancs (*F*: 101).

En fait, tout absorbée dans cette activité de comparaison qui la dépersonnalise, elle va même jusqu'à affirmer : « À aucun moment devant ton écran, je n'ai pensé à nous deux » (*F*: 101). L'initiation à la cyberporno ne lui procure aucun plaisir et est vécue sur un mode impersonnel. Isabelle Boisclair souligne à juste titre que « la présence corporelle [du personnage féminin] est néantisée au profit d'une instance virtuelle » (2009: 80), comme le démontre le passage suivant :

Sur l'écran il y avait trop de détails importants que tu regardais peut-être mais que je ne voyais pas, je me suis demandé si tu regardais mon cul ou celui de Jasmine, j'ai douté non seulement de ma contribution à votre histoire où je servais de conduit vers l'écran, mais aussi de la réalité du contact de ma chair sur la tienne (*F*: 104).

La protagoniste doute de sa propre présence : elle se voit réduite à un corps-objet-instrument, à un simple outil de décharge pour le plaisir de son amant. La sexualité n'est pas conçue ici comme une rencontre, une occasion de communion réciproque, mais plutôt comme une mécanique impersonnelle où la femme est un objet à posséder. L'extrait qui suit montre la narratrice qui quitte son corps et s'en remet à Jasmine, l'actrice préférée de l'amant :

Après avoir regardé les photos, on a regardé les séquences vidéo où elle sortait ses petits seins d'un soutien-gorge rouge avant de tirer sa petite culotte blanche sur le côté et de s'enfoncer un doigt dans la chatte en ouvrant la bouche [...] Là tu as baissé mon pantalon pour tirer ma petite culotte sur le côté et me prendre par-derrière. Ne sachant pas quoi faire j'ai fait la petite fille, j'ai baissé les yeux pour pleurer parce que te plaire me paraissait hors de portée et que je ne sentais rien d'autre qu'une grande peine probablement due à l'impression que tu couchais avec une autre sans que j'y puisse quoi que ce soit. Dans un geste ultime de retrait, j'ai remis mon sexe à Jasmine, j'ai baissé les bras et je n'ai plus bougé (*F*: 103).

Ici, le réel est subordonné au virtuel. Boisclair avance qu'

[e]n «remettant son sexe» à une instance virtuelle – Jasmine –, [la protagoniste] s'absente du réel pour laisser toute la place au plaisir de l'homme – et à la relation sexuelle déréalisée

de celui-ci avec celle-là, relation dans laquelle le corps de Nelly n'est plus qu'un médiateur, qu'un instrument nécessaire à la matérialisation de l'expérience (2009 : 74).

L'amant ne remarque pas que sa partenaire pleure pendant qu'il la pénètre. Il croit à tort que c'est l'émotion nouvelle d'avoir intégré le matériel pornographique à leur étreinte qui provoque chez sa compagne ces étranges sons. Il profite même de la résistance provoquée par le manque de lubrification du sexe de Nelly pour se donner davantage de plaisir.

FRAGMENTATION CORPORELLE ET MARQUAGE

L'amant s'intéresse peu à la femme réelle qui se tient devant lui ; l'écran le coupe de sa partenaire de chair, qui fait office de surface sur laquelle il projette ses propres fantasmes, comme si le corps de la narratrice

n'[était] qu'un simple prétexte [...] [, qu'il] n'[était] plus irremplaçable et unique, [mais] interchangeable, [...] ne se distingu[ant] pas d'une chose, [comme s'il était] un corps partiel et fragmenté, une addition de parties érogènes, un conglomerat de morceaux (Marzano, 2002 : 46).

Le regard masculin fétichise, morcelle le corps de Nelly, considéré par l'amant comme un simple relais entre son plaisir, qu'il tire de fragments

de femmes virtuelles, et lui. Sans compter qu'Internet, en tant que dispositif uniformisant et anonyme, contribue à rendre encore plus impersonnelles les relations sexuelles des amants qui ont lieu dans le cadre de l'initiation cyberpornographique. Tout se passe comme si

[...] la [cyber]pornographie représent[ait] des actes où la rencontre n'a pas lieu [et] se présent[ait] comme le règne [...] de la toute-puissance [...] fai[sant] de l'individu une chose ou un instrument (Marzano, 2002 : 47-48).

Mais l'amant ne se contente pas d'initier sa partenaire sur le plan pratique. Il lui fait aussi part de ses conceptions théoriques et de ses vues sur la pornographie :

Tu m'as dit que si on cherchait à couvrir de sperme le visage des femmes dans les films pornos, c'était parce qu'elles méritaient une bonne leçon [...] Selon toi, salir ne voulait pas dire rassurer, ça voulait dire rejeter sur l'autre sa propre faute, c'était remettre à sa place (*F* : 150).

Dans ce passage, on retrouve le pronom « on » qui fait encore une fois ici référence aux hommes, au regard masculin ; ce dernier dicte les comportements sexuels, commande les corps. Les scénarios sexuels de l'amant sont conditionnés par les représentations pornographiques, puisque l'on y observe aussi le motif du marquage comme exercice de la domination.

L'éjaculation faciale, comme le crachat dans l'épisode du chalet, est une façon de coloniser le corps féminin et, par le fait même, le sujet.

LE CINÉMA L'AMOUR

Même après la rupture, Nelly continue de faire de l'amant le centre de sa sexualité. Elle tente de le rejoindre de toutes les façons imaginables : « Le lendemain de ton départ j'ai voulu te retrouver, pour ça j'ai ouvert bien des portes. J'ai commencé à fréquenter le Cinéma L'Amour² » (*F* : 106). C'est entre autres en se rendant dans ce lieu impersonnel que la protagoniste essaie de renouer avec l'ancien amant, mais en vain : « Cette première fois je suis sortie en vitesse parce que tout à coup [...] la révélation brutale de te chercher à la mauvaise place me secouait trop pour profiter des couples [sur la scène] [...] » (*F* : 109). Malgré l'échec de cette première tentative, elle persévère et y retourne. Les premières fois, elle ne voulait pas se masturber dans la salle, elle le faisait plutôt de retour chez elle. Par la suite, elle a tenté de prendre ses aises dans l'obscurité de la salle ; cependant, elle pensait trop à lui qui n'était pas à ses côtés. Le personnage masculin commandait les gestes et les scénarios dans leur sexualité et il continue de le

2. Le Cinéma L'Amour est une salle de cinéma située à Montréal, rue Saint-Laurent, qui présente exclusivement des films à caractère sexuel.

faire, d'une certaine manière, après leur rupture. Même lorsque la protagoniste essaie d'avoir du plaisir sans lui, l'absent l'en empêche en occupant toutes ses pensées. Elle se pose ainsi encore une fois en tant que sujet décentré, c'est-à-dire que ses actions ne convergent pas vers son propre plaisir, mais visent plutôt à atteindre l'Autre, même absent, même disparu. Finalement, la narratrice connaît l'orgasme, mais sa satisfaction est de courte durée :

Deux ou trois fois, je suis parvenue à jouir à bout d'efforts, mais chaque fois la tristesse me prenait encore plus que d'habitude et durait des jours, peut-être parce que quelque chose en moi avait fonctionné sans que ni toi, ni moi, y soyons pour rien (*F*: 111).

Au final, la jouissance elle-même, bien qu'involontaire et machinale, participe aussi à son décentrement en tant que sujet, puisqu'elle ne pense qu'à lui.

REVISITE ET ÉCHEC CYBERPORNOGRAPHIQUES

Par la suite, Nelly continue de vouloir rejoindre l'amant perdu. Pour ce faire, elle reprend pour son compte ses habitudes cyberpornographiques :

Je me suis [...] branlée pendant des semaines sur tes sites pornos mais ça n'a pas fonctionné

[...] Pourtant, je ne demandais qu'à trouver la paix dans la sensation de l'appétit comblé comme il se doit, je parle du moment qui suit la décharge où aurait dû m'attendre le repos du guerrier (*F*: 90).

Encore une fois, elle n'arrive pas à se satisfaire sexuellement en employant les usages et les codes de l'imaginaire sexuel masculin, mis en relief par les termes « décharge » et « repos du guerrier ». La protagoniste constate sa défaite :

Chaque fois que je suis allée voir tes filles, je les ai quittées plus triste et dégoûtée que jamais, plus agitée aussi, il me semblait que chaque fois que ça ne marchait pas pour moi, c'était toi qui gagnais (*F*: 90).

Le rapport de pouvoir perdure même après la séparation par l'entremise du regard masculin intériorisé. La sexualité postrupture de Nelly est toujours insatisfaisante parce qu'elle ne se pose pas comme centre de son propre plaisir. Dans l'exercice de sa sexualité en solitaire, elle persiste à faire de l'ancien amant le destinataire et le principal bénéficiaire de son corps. Comme le souligne Boisclair, « [...] Nelly se branle sur le Net pour chercher à atteindre son amant [...], se réduisant elle-même à une image virtuelle, niant sa propre matérialité » (2009 : 75). En effet, dans les trois épisodes analysés, le regard masculin, même intériorisé, constitue la clef du pouvoir.

QUELQUES NUANCES

Bien que je me sois penchée dans le présent article uniquement sur la désubjectivation du personnage féminin de *Folle*, ce n'est en réalité qu'une facette du récit et elle ne traduit pas toute la richesse et l'ambiguïté de l'œuvre. L'aliénation de la protagoniste n'est qu'une partie du visage complexe du personnage de Nelly. En effet, rien n'est tranché dans l'œuvre d'Arcan : on ne peut affirmer que la protagoniste est totalement aliénée dans sa relation à l'amant. On observe aussi une certaine part d'agentivité dans la façon dont elle s'engage dans sa sexualité. D'abord, elle tente de retirer quelque chose de leurs relations sexuelles, c'est-à-dire de remplir son corps vide. Pour ce faire, elle cesse de prendre la pilule contraceptive et fait un enfant sans son consentement : « Avant que tu me quittes, je voulais réussir quelque chose toute seule » (*F*: 12). Fait plutôt ironique quand on considère qu'un enfant se fait à deux, mais la logique se soutient. Si concevoir un enfant sans le consentement de son partenaire n'est pas en soi une pratique qui relève de l'agentivité, en portant le bébé de l'amant, la narratrice renverse la dissymétrie physique qui consolidait le rapport de pouvoir sur lequel reposait toute la relation : « [P]our la première fois entre nous tu étais le plus petit, pour la première fois je te surplombais [...] C'est moi qui désormais étais en mesure de voir le

dessus de ta tête [...]» (*F*: 69). Elle absorbe quelque chose de lui, mais pour en faire ce qu'elle juge bon. Il y a aussi une forme d'agentivité dans la façon dont la narratrice travestit le sens commun du terme «folle». Les références à la folie participent dans le récit à une prise de pouvoir textuelle; Nelly retourne l'injure contre le destinataire de la lettre, l'amant, l'émetteur de l'injure. En effet, il la traite souvent de folle en faisant référence à ses comportements excessifs. La protagoniste donne plutôt au signifiant «folle» le sens de «femme aliénée qui, par amour, va tenter d'incorporer les codes, les attentes des hommes et les normes de la société» ou de femme qui va d'abnégation en abnégation dans le but de se conformer au désir – même inexprimé – des hommes ou de l'homme qu'elle aime. Paradoxalement, l'aliénation acceptée et assumée va dans le sens d'une quête de subjectivité, douloureuse et vouée à l'échec, mais bien réelle. Prenons, à titre d'exemple, cet extrait : «Jasmine ne saura jamais rien [...] de l'examen des folles qui cherchent sur elle ce qui fait bander les hommes qu'elles aiment» (*F*: 109). Ce travestissement contribue à déstabiliser les normes et les idéologies qui se perpétuent à travers le langage; en ébranlant le signifié du signe «folle», la narratrice dénature (voire dénaturalise) le discours injurieux de l'amant. Cette stratégie de réappropriation textuelle contribue à faire de la narratrice un sujet.

En concluant, j'aimerais souligner une des questions que pose ce texte, à savoir s'il suffit de dire « je » pour être sujet. Rappelons que pour Boisclair, citée plus haut, même si le récit est écrit au « je », il est plein de l'Autre masculin, qui prend toute la place, qui avale la protagoniste. On pourrait penser, comme Boisclair, que c'est la présence subjective de la narratrice de *Folle* qui persiste, au final, à travers l'acte d'écriture, à dire l'aptitude des femmes à désertir leur corps. Et que cela, en soi, participe d'une forme de résistance propre au sujet. L'amant ne voulait pas qu'elle parle, il a cherché par tous les moyens à la faire taire. En ce sens, le fait de rédiger la lettre représente déjà une forme de subjectivité. Plus encore, le regard narratif monofocal permet à la narratrice de donner sa version des faits, sa perspective sur l'histoire, tout en le réduisant, lui, au silence. L'écriture, comme le suicide, participe donc à faire du personnage féminin un sujet parce que, dans les deux cas, elle prend irrévocablement position : « Si on en veut aux gens qui se suicident, c'est parce qu'ils ont toujours le dernier mot » (*F*: 14). Mais d'un autre côté, la protagoniste énonce que ce n'est qu'en se tuant qu'elle pourra triompher du poids de la France que l'amant lui faisait porter (on peut entendre par là la colonisation de son corps et de son esprit) : « [O]n s'est quittés pour de bon, le jour où j'ai compris qu'il me fallait mourir de ma propre main et non écrasée par ta force trop

grande [...]» (*F*: 23). Triste constat paradoxal : le personnage féminin ne peut devenir agente et renverser le rapport de pouvoir qu'en disparaissant. L'acte de suicide devient dans *Folle* une occasion pour la narratrice de reprendre le contrôle de son corps et de sa vie. Cependant, le suicide salvateur qui est censé lui redonner sa part de subjectivité est en soi un acte ambigu : « En ce qui te concerne, je me tuerai pour te donner raison, pour me plier à ta supériorité, je me tuerai aussi pour te faire taire et imposer le respect » (*F*: 144). Ainsi, on peut considérer que c'est l'ambivalence qui triomphe de la constante opposition entre aliénation et agentivité dont fait preuve la protagoniste de *Folle*, et qui s'impose sur toutes les conditions du devenir-sujet. En effet, comme l'ensemble de l'œuvre d'Arcan, *Folle* est une constellation grise qui échappe à toute logique dichotomique.

BIBLIOGRAPHIE

- ABDELMOUMEN, Mélikah (2007), « *Folle* de Nelly Arcan », dans Gilles DUPUIS et Klaus-Dieter ERTLER (dir.), *À la carte. Le roman québécois (2000-2005)*, Frankfurt am Main, Peter Lang, p. 19-38.
- ARCAN, Nelly (2004), *Folle*, Paris, Seuil.
- BOISCLAIR, Isabelle (2009), « Cyberpornographie et effacement du sujet dans *Folle* de Nelly Arcan », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. XII, n° 2, p. 71-82.
- MARZANO, Michela (2003), *La pornographie ou l'épuisement du désir*, Paris, Bruchet-Chastel.
- MARZANO PARISOLI, Maria Michela (2002), *Penser le corps*, Paris, Presses universitaires de France.
- TOTH, Lucie (2010), « Nelly Arcan ou le crachat sexuel ». Communication présentée à la Journée d'étude « Regards *ob-scènes* sur l'œuvre de Nelly Arcan », Université de Montréal, 15 octobre.

Benoit Cayer

Université du Québec à Montréal

ENTRE BENOÎT ET TOI :
UNE RECONDUCTION MÊME PAS
TRAVESTIE DES DIKTATS
PHALLOCENTRIQUES

Dans le récit pornographique gai *Entre Benoît et toi*, de Pascal Marty, il semble que le narrateur soit emporté dans un présent éternel où le sens (comme l'absence de sens) se traduit par l'exaltation du corps. Énoncé dans une rhétorique de l'immédiateté, de la virilité et de la crudité, ce récit reconduit, tantôt en les naturalisant, tantôt en les subvertissant, nombre de codes patriarcaux. Reposant sur l'exacerbation des jouissances et sur le vide existentiel du narrateur, Pascal, une obsession se déploie tout le long du texte : la baise. Toutefois, celle-ci n'est que la manifestation d'un paradoxe qui lui est sous-jacent : l'impossibilité de faire cohabiter deux identités symboliquement inconciliables. Être un homme de désir qui peut posséder les autres n'est pas problématique, mais combiner le

statut de sujet désirant à celui d'objet désirable le devient. Dans la Grèce antique,

être un objet de plaisir et se reconnaître comme tel constitue pour le garçon une difficulté majeure. Le rapport qu'il doit établir à lui-même pour devenir un homme libre [...] ne saurait être en coïncidence avec une forme de rapport où il serait l'objet de plaisir pour un autre (Foucault, 1984 : 286).

L'homme gai, tel qu'il est mis en texte par Marty, est pris dans ce paradoxe, lequel lui est à la fois salutaire et mortifère. Et il semble que pour advenir, il doive s'autoengendrer, se faire « féconder », de façon peu orthodoxe il va sans dire, dans le but de tuer symboliquement la femme en lui.

TOUS LES CHEMINS MÈNENT AU CUL

Le titre du roman, *Entre Benoît et toi*, annonce qu'il s'agit d'un espace qui permettra au narrateur de s'exalter dans un présent dont les balises sont établies d'emblée. Benoît est l'homme qui a partagé sa route avec Pascal dans une relation étioyée se résumant par la réflexion suivante : « on ne peut pas dire qu'on est ensemble, plutôt qu'on va ensemble » (Marty, 1999 : 19¹); tandis que le « toi » du titre demeure

1. Les renvois à *Entre Benoît et toi* seront désormais indiqués par la mention *EBT*, suivie du numéro de la page.

ambigu. Selon l'auteur², il fait référence à Kristof, dernier homme sur lequel Pascal jette son dévolu. Mais puisque le narrateur ne s'adresse à ce fameux Kristof qu'à la troisième personne du singulier, il n'est pas impossible d'associer également le « toi » au lecteur (que l'on suppose gai, donc amant potentiel du narrateur), voire au Lecteur (l'amant toujours à venir, le témoin, le compétiteur, l'Homosexuel). Quoi qu'il en soit, dans le roman *Entre Benoît et toi* se lit une contradiction entre ce présent donné pour éternel (il traversera tout le récit) et son caractère éminemment circonscrit.

L'enchaînement des 30 courts chapitres qui se suivent à un rythme endiablé illustre lui aussi le caractère viril, excessif et consommable du propos. Ces chapitres brefs, dont la presque totalité décrivent des scènes sexuelles, s'énoncent en des phrases tout aussi brèves, souvent lapidaires. À la lecture du récit de Marty, on en déduit que la vie du narrateur est non pas une longue baise, mais bien un *patchwork* de baisés plus intenses et désaxés les uns que les autres, lesquelles trouvent leur place dans un ensemble organique qui les exhause tout en les annulant. La mécanisation du plaisir y est un rouage si bien huilé qu'il est donné à penser que l'assomption identitaire du narrateur doit passer par une sexualité

2. Marty mentionne en entrevue que le « toi » du titre fait référence à son dernier amant, Kristof (Boullé, 2000 : 104).

fugitive, éphémère et obsédante, régissant tous les aspects de sa vie. Certes, il est des moments où Pascal éprouve le besoin de s'éloigner de cette vie de débauche. Par exemple, il transforme de fond en comble son appartement « auquel [il] n'a jamais pris le temps d'apporter une âme » (*EBT*: 165), après quoi il part en Bretagne pour changer d'air. Mais ces accalmies ne sont qu'un frein provisoire à son activité effrénée. C'est ainsi que la baise constitue un mal qui se révèle son propre remède : plus le narrateur va loin dans ses pulsions, plus il se sent vide, jusqu'à ce qu'il trouve une autre occasion d'exulter.

Cette mécanisation du plaisir participe en fait d'une survalorisation de la masculinité³, du narcissisme, de la virilité, de la jeunesse – sans oublier son côté excitant pour un lectorat avide de lire à une seule main – laquelle mécanisation conforte le narrateur dans son identité : « il paraît que je sens le vice à plein nez » (*EBT*: 103). Dé -

3. Comme le milieu gai véhicule une image dominante en ce qui concerne les critères de beauté et de désirabilité physiques, Mitchell J. Wood mentionne que ce milieu semble promouvoir une image traditionnelle de la masculinité et remettre peu en question les rôles sociaux. La communauté gaie est le reflet d'une communauté capitaliste de consommation où le corps est désormais le lieu privilégié de la valeur d'une personne, où les gens font preuve de discrimination et stigmatisent les différences à partir du corps même, participant ainsi à une certaine homogénéisation des critères de désirabilité. La pornographie est un outil qui semble à même de participer à l'édification de ces critères en perpétuant une forme d'hypermasculinité (Wood, cité dans Corneau, Rail et Holmes, 2010 : 139).

crivant une sexualité récréative à outrance, *Entre Benoît et toi* varie les lieux et les scénarios, mais répète inlassablement le motif, en épiçant le propos (drogue, baisés à plusieurs, diversité des partenaires, des positions, des mises en scène, objets, accessoires, etc.); plus on altère les limites, plus le corps échappe aux siennes.

C'est dans cette optique que la description des corps se fait : « j'aime son odeur, surtout entre sa pine et son cul » (*EBT* : 40), « Bertrand n'a pas le ventre plat, il n'a pas de ventre » (*EBT* : 24). Tout est détaillé, morcelé, non sans une certaine irrévérence. La grande majorité des descriptions reconduisent les clichés de masculinité convenus⁴, mais il arrive qu'elles renversent les codes, s'éloignent de l'économie binaire du soit-il-bande, soit-il-ne-bande-pas, et surprennent : « il bande mou, ça m'attise » (*EBT* : 40), ou frustrant : « un body-builder mal équipé » (*EBT* : 11). Dans tous les cas, le membre viril est mis en cause, le culte du pénis étant la pierre angulaire du plaisir. Si et seulement si elles sont grosses, les queues peuvent pénétrer Pascal. Celles de dimension raisonnable (Pascal n'a jamais d'amant avec une petite bite) le satisfont à condition que de plus grosses prennent la relève. Contrairement aux

4. John Mercer soutient que la pornographie gaie fétichise une masculinité qu'il décrit comme une sexualité excessive, exagérée et en accord avec une vision traditionnelle de cette dernière (Mercer, cité dans Corneau, Rail et Holmes, 2010 : 140).

codes hétéronormatifs, où la bite devient l'homme par métonymie, elle constitue ici un élément capital parmi tant d'autres. Comme la femme, l'homme gai, quand il est l'objet, est l'Autre, et « la présence de l'Autre se subsume sous celle de son corps. Il est son corps. L'anatomie est son destin » (Le Breton, 1992 : 192). Bien que la description des corps ne se limite pas au membre viril, elle reconduit les codes patriarcaux en faisant de l'homme à la fois un homme (grosse bite, puissante poitrine, gland violet prêt à violer) et une femme (morcellement, détails, culte du corps) dans leurs acceptions les plus stéréotypées.

La fin justifiant les moyens, les protagonistes du roman, très futés, calculent chacun de leurs gestes dans le but d'en arriver à la baise tant convoitée : « Il sait que c'est ainsi qu'il me plaît, j'en déduis qu'on va peut-être baiser » (*EBT* : 35). En revanche, il est parfois plus indiqué de cacher ses intentions. Éviter d'être surpris quand un homme que l'on croyait hétérosexuel annonce qu'il est en fait bisexuel, feindre d'annuler une soirée au téléphone quand celui qui nous plaît se pointe. Tout subterfuge, garant de la masculinité, pour ne pas afficher sa vulnérabilité, est pour le narrateur une règle de vie. Mais une fois la baise assurée, il s'agit d'éprouver le plaisir maximal. Le sexe étant de la plus haute importance, « ce serait un manque de savoir-vivre que d'avoir un garçon dans son lit sans chercher à

baiser avec» (*EBT*: 36). Le coït doit être atteint, dût-il être forcé : « quand il n'y a pas ce qu'on aime, on aime ce qu'il y a » (*EBT*: 102). Une sexualité monstrueuse donc, dévorante : « la vie est un ecstasy » (*EBT*: 89), à laquelle seul l'épuisement met fin, et encore... : « on commande, plus tard, des pizzas Domino. Vincent et Marlon sont nases, ils mangent très peu. Je me serais bien fait le livreur » (*EBT*: 56).

Cependant, il est des moments où le corps n'exulte plus, où il perd par petits apartés sa superpuissance pour redevenir humain : « j'ai beau le sucer, son sexe ne se gonfle plus comme au début » (*EBT*: 17). « Je n'arrive pas à jouir. De toute façon je suis archi-crevé » (*EBT*: 34). Toutefois, ces moments infimes de « faiblesse » surviennent d'ordinaire après une baise haute en couleur. La non-jouissance n'est permise que dans la mesure où le corps a déjà joui (parfois plus d'une fois), ou encore si les protagonistes savent prendre leur pied sans atteindre l'orgasme. Mais ce qui affaiblit le plus le corps, au-delà de la fatigue extrême, c'est l'amour et la vulnérabilité ; c'est pourquoi il est si tentant de cultiver l'éphémère.

L'équation selon laquelle il faut s'en tenir à l'intensité des corps parce que le reste déçoit inévitablement fonctionne à merveille dans ce récit, d'où le délitement incessant d'une possible relation : « je sais qu'il ne téléphonera pas, que l'on ne se reverra pas et qu'ainsi je garderai de

lui un souvenir qui me fera toujours bander» (*EBT*: 32). Le souvenir, donc le fantasme, est plus excitant que la réalité ; mieux, il devient la réalité, car dans le culte hédoniste de l'éphémère, tout est chaque fois à recommencer, il n'y a aucune assise. L'idée est de consommer des corps, de s'en débarrasser pour qu'ils ne survivent que dans la réminiscence. Pour que le sexe fonctionne, il ne faut ni le renouveler ni s'y prélasser : «Ça devient romantique. J'appelle un taxi» (*EBT*: 107), sinon on entre dans le maelström de la compétition, de la jalousie, du mépris ; on se confronte à l'ipséité.

ALTÉRITÉ/IPSÉITÉ : L'INCONCILIABLE RELATION

Cette logique de la consommation des corps, fondée sur le plaisir de l'immédiateté, de la diversité, du jeter-après-usage, s'appuie également sur l'impossibilité de transcendance, d'investissement ; en un mot, elle est inséparable de l'inconciliable relation entre soi et l'autre (ou entre soi et la part de soi en l'autre). Les hommes auxquels Pascal s'attache lui révèlent inévitablement ses défauts, soit littéralement, soit à la manière d'une réflexion⁵ fataliste : «si une relation stable entre lui et moi est impossible, c'est que nous sommes la même mauvaise herbe de la même

5. Dans le sens de pensée *et* d'action miroitante.

mauvaise graine» (*EBT*: 78). Se discréditer en discréditant l'autre, en universalisant son mal, traduit une position essentialiste naturalisée par le discours ambiant, laquelle est réinvestie par les principaux intéressés. Non seulement se déprécient-ils l'un l'autre, mais ce faisant, ils se déréalisent, se réifient et tendent à s'annihiler : «Après tout, ce n'est qu'une querelle de tarlouzes» (*EBT*: 78). Ce paradigme conduit le narrateur à mépriser ses semblables, à adopter une posture de compétition vengeresse : «Cette fois, c'est moi qui suis parti. Un partout» (*EBT*: 19), voire à provoquer le lecteur ou le dernier amant, Kristof : «Il [l'amant du moment] se bouffe mes 19 centimètres sans problème, il paraît que c'est à peine la moyenne mais j'aimerais bien voir la tienne [celle du lecteur ou celle de Kristof]» (*EBT*: 31).

En fait, le seul homme avec qui «Pascal éprouve une vraie amitié, [parce qu'il] n'existe aucune ambiguïté entre [eux]» (*EBT*: 145), c'est Fabrice, hétérosexuel notoire que le narrateur n'essaiera jamais de corrompre. Ce sont deux larons en foire d'une indécrottable connivence qui se naturalisent l'un l'autre dans leur volonté d'être virils : «Fabrice me dit que j'ai un côté hétéro, macho, dans ma façon d'aborder, de gérer une drague, de l'assumer, de l'achever» (*EBT*: 144). Cette admiration mutuelle – Pascal admire Fabrice, car il ne cède pas aux hommes, c'est un non-objet, et Fabrice admire Pascal parce qu'il

baise tout ce qu'il veut, c'est un super-sujet – repose sur l'éjection de la femme en eux, ce qui est drôlement misogyne⁶. Du coup, il n'y a ni compétition, ni jalousie, ni mépris. Leur relation se révèle toutefois paradoxale. « S'il y avait du sexe, dit Pascal, ce serait de l'amour entre Fabrice et moi » (*EBT*: 145). Or il se trompe : leur complicité n'est actualisable que dans la mesure où elle n'est pas avilie par le sexe. Leur amitié est en fait construite sur une antinomie ; elle est à la fois homoérotique et homophobique, homoérotique parce qu'homophobique⁷, ce qui nourrit éloquentement le paradoxe altérité/ipséité en question.

Le culte de la jeunesse et la haine de la vieillesse, dans le même sens, participent d'un déni de soi. S'énonçant tantôt sur le mode de la nostalgique lucidité : « Il me dit que c'est dingue qu'à presque 30 ans je sois encore aussi excitant. C'est le genre de truc qui me ramène à la réalité » (*EBT*: 30), tantôt sur celui du dégoût : « Il est moche, la peau trop hydratée, les UVA à outrance, les cheveux délavés [...]. Pourvu que je ne res -

6. Comme le dit Badinter, « l'homophobie est la haine des qualités féminines chez les hommes alors que la misogynie est la haine des qualités féminines chez les femmes » (1992 : 174).

7. Cette réflexion s'appuie sur les idées avancées par Messner, qui interroge l'homosocialité en tant que vecteur d'idéologies masculines, dans les sports notamment, les - quelles idéologies participent d'un homoérotisme où la femme est exclue (1987 : 59).

semble pas à ça un jour» (*EBT*: 27), la hantise de vieillir, omniprésente dans ce récit, fait de l'imédiateté et de la consommation des assises de l'identité gaie. N'est-ce pas le principal but de la porno que de «faire reculer l'échéance de la mort» (Des Roches, 1991 : 96)? Pour pousser d'un cran de plus cette logique, il arrive au narrateur de se projeter dans la jeunesse, de s'imaginer qu'il la possède, qu'il fait corps avec elle : «Je sais qu'il a dix-huit ans, je le défonce. J' imagine qu'il a seize ans, je le pilonne. Je crois qu'il a quatorze ans, je le déchire à mort. Je me dis qu'il peut avoir... Je jouis» (*EBT*: 42). L'idée est d'évacuer la vieillesse dans le but de figer le temps dans une jouissance qui arrache au temps, attitude qui ne va pas sans une certaine provocation.

En somme, on méprise l'autre en tant qu'il représente l'ipséité qu'il faut abolir pour deux raisons. D'une part, elle participe d'une homophobie sournoise mais bien réelle dans le monde gai ; d'autre part, elle tend à annuler la singularité de celui qui la reconnaît en l'autre. Dès lors, pour que l'unicité soit conservée, une course effrénée à la recherche d'inusité s'effectue, course vaine, puisque rien n'est plus commun qu'un surplus d'inusité.

LE PROSÉLYTISME OU LE BESOIN D'INACCESSIBLE : SE FAIRE L'HÉTÉRO

Baiser celui que Philippe, l'ancien amant, ne peut pas avoir ; masturber Bertrand, l'esthète bisexuel qui ne fait que du touche-pipi avec les hommes ; se faire le petit Mehdi, un Arabe qui n'a jamais fait *ça* avec un mec, et qui prend son pied avec le narrateur : voilà des exemples criants de cette recherche d'originalité. Mais le summum de la transgression, c'est de « dévier » l'hétérosexuel (déchirer l'anus comme on déchire l'hymen, avec traces de sang). Lorsque Pascal encule son *dealer* en lui anesthésiant l'anus avec sa propre coke ou qu'il se laisse draguer par la copine de Valentin pour mieux le sodomiser (sa copine en jouira), ses actes participent du désir de corrompre, de polluer, d'endiguer l'autre dans son paradigme, pour universaliser son mal, son vice, sa folie, sa vie. C'est se sentir singulier *et* sentir que tout le monde est comme soi. Un désir d'omnipotence en somme (séduire tous les hommes et toutes les femmes) non pas tant parce qu'on les désire, mais plutôt pour leur prouver que l'on désire : « ce qui m'inquiète avec une nana, c'est de perdre mon érection légendaire » (*EBT* : 108). Dans le but, aussi, de se faire désirer. Ce serait troquer la sujétion contre la surémancipation (qui n'est qu'une forme renouvelée de subordination). C'est ainsi qu'il y a à la fois frustration quand l'autre ne

consent pas au désir du narrateur et frustration quand d'autres actualisent le leur sans que le narrateur soit convoqué. En résumé, on assiste à une illustration d'homme-enfant, d'homme polymorphe constamment bandé avec un anus dilaté qui fusionne la dialectique sujet/objet en en faisant un fantasme existentiel.

FACE AU MIROIR

Le fantasme du miroir n'est pas sans rappeler son pendant : le vide qui s'ensuit. Pascal est reconnu pour sa sexualité débridée, laquelle le prédispose à un narcissisme exacerbé (concomitant avec le dégoût de soi, qui n'est qu'une autre forme de narcissisme). Quand Pascal décrit les corps et les attributs de ses amants, il s'y compare souvent, comme s'il était la référence : « Il n'est pas mal foutu du tout, on a la même morphologie sauf que lui est moins carré des épaules et plus menu des hanches » (*EBT*: 63). Cette comparaison récurrente opère une contamination sujet/objet qui nourrit le paradoxe inhérent au texte. De la même façon, se regarder pénétrer l'autre – « je me place de telle sorte que je vois entrer et sortir ma queue de son fion » (*EBT*: 57 – joue sur ces pôles. Mais l'illustration la plus éloquente demeure le fait de baiser devant un miroir : « Je me vois en pied. Ça m'excite terriblement » (*EBT*: 120) ; « Je regarde tantôt mon corps, tantôt Adrien [...]. Mon foutre gicle sur la

glace» (*EBT*: 122). Le spectacle de se voir excité excite, certes, mais se voir vu par soi-même fait de la dialectique sujet/objet une con-fusion⁸ qui, loin d'annuler ses pôles, les alimente : Pascal se baise et se féconde pour se prouver qu'il existe. Le fait que la semence de Pascal éclabousse son propre reflet métaphorise on ne peut mieux ce paradoxe. S'opère ici une synchronisation parfaite entre Soi et son reflet (le Même et l'Autre), pour atteindre à une réciprocité fantasmée. En revanche, c'est un leurre fondamental : seule une réciprocité avec soi-même est possible, ce qui discrédite toute tentative sexuelle avec l'autre, d'où le besoin et la hantise de la solitude. Et c'est avec une lucidité parfois tranchante et fataliste, jamais complaisante ni larmoyante, que Pascal s'analyse : «Je croise ma gueule dans le miroir... j'ai un déchet face à moi» (*EBT*: 94). Son discours blasé et autodestructeur sur le sexe et la solitude a parfois le ton du «désir de se convaincre» du bien-fondé de sa situation, la banalisant, la désamorçant, la dédramatisant : «Je ne suis pas si mal comme ça. Personne ne m'emmerde. Je m'emmerde tout seul» (*EBT*: 146), mais c'est dans le sexe extrême que les tensions identitaires du narrateur se déploient avec le plus d'acuité.

8. La fusion dans laquelle le narrateur s'embrouille (je suis mon propre reflet, je me baise moi-même) est aussi une confusion qui l'amène à croire que son reflet est un autre tout en le prédisposant à se voir lui-même comme un autre et l'autre comme lui-même.

TUER LA FEMME POUR MIEUX LA LAISSER VIVRE

La pulsion de mort prend différents visages dans *Entre Benoît et toi*. En s'actualisant dans le masochisme, le narrateur permet certes à son corps de découvrir de nouvelles sensations dont le but ultime est le plaisir, mais au-delà de l'exultation du corps se trament des enjeux identitaires plus profonds. Dans l'extrait suivant, l'homophobie et l'homoérotisation se voient investies de tensions paradoxales qui débouchent sur une assomption identitaire à la fois salutaire et mortifère. Il s'agit d'une mise en scène donnée pour vraie. À la suite d'une rencontre dans un bar sadomaso, un homme hyper viril ramène Pascal chez lui et le soumet à ses fantasmagories érotiques :

Il crache dans ma bouche, m'oblige à déglutir de la bière, sort ma langue, la lèche, la malaxe, c'est son truc et ça me plaît bien. Me tenant toujours la gueule ouverte, il l'amène à sa bite, frotte son gland contre mon palais et me pisse dans la gorge en m'obligeant à avaler [...]. Il se branle en se lubrifiant, vient entre mes cuisses, me pénètre du gland et m'ordonne de ne pas bouger [...]. Maxime tape sur sa vessie avec ses poings. Sa pine entre un peu. Il finit de pisser en moi, me faisant un lavement avec [...]. Il dit : « Ok. C'est bon. Surtout ne te vide pas ! » Je fais ce que je peux ! [...] Il passe sa grosse main sur mes abdominaux, fait remuer mon ventre pour mieux répartir la pisse à

l'intérieur puis me dit que je peux y aller. Je ne ressens aucune gêne, je suis soumis, je me lâche [...]. Son trou, au-dessus de moi, est très dilaté. Ce mec a dû s'en prendre quelques-unes là-dedans ! [...]. Je commence à pisser, il se précipite, me plaque sur le dos afin que j'urine sur moi [...]. Maxime m'ouvre la bouche, relève ma queue et la pisse me remplit. Je la bois [...]. Il me demande de le mordre [...]. Plus je mords à lui faire mal, plus il me graisse et me viole le trou. Si je desserre la prise, il adoucit le travail anal [...]. Sur ce coup-là, c'est moi qui dirige [...]. J'ai mal, il se retire (*EBT*: 130-131).

Les isotopies de la violence et de la crudité atteignent dans cet extrait des sommets qui, on le devine, seront surpassés au fur et à mesure que la scène évoluera. L'obsession des orifices à pénétrer, à triturer, à habiter, à posséder (la bouche comme le rectum) participe d'une domination dont le métadiscours rappelle celui du viol, domination reposant par ailleurs sur d'intéressantes nuances. Un vrai dominé reconnaît que non seulement il aime l'être, mais qu'il est fait pour l'être : c'est son essence même. Or, ici, l'assujettissement de Pascal repose sur des règles de jeu passagères, permettant une réelle jouissance. En plus d'y avoir consentement tacite, il y a respect des limites : « J'ai mal, il se retire » (*EBT*: 131), et renversement des rôles, illustré par deux exemples. D'abord, le narrateur se trouve momentanément en position de voyeur et de dominant

potentiels : « Son trou, au-dessus de moi, est très dilaté. Ce mec a dû s'en prendre quelques-unes là-dedans ! » (*EBT*: 130) ; s'opère ensuite un léger échange de pouvoir : « Sur ce coup-là, c'est moi qui dirige » (*EBT*: 131). Bien sûr, il n'y a pas équité, ce n'est qu'un répit. Mais Pascal, en acceptant sciemment d'être dominé l'espace d'une baise, non seulement n'est pas chosifié, mais demeure sujet, puisqu'il conserve son regard, sa liberté (il pourrait arrêter le scénario à tout moment) et sa capacité de jouir, c'est-à-dire de jouer et d'être un « je » qui nous en fait part.

Mais ce jeu, comme tous les autres, n'est pas qu'un jeu. Il repose sur un réel désir de dérégulation. Ces manifestations extrêmes, ces pulsions de mort, dénotent un besoin de régression, d'anéantissement : nostalgie d'une fusion fœtale où il n'y a pas de dissociation entre le corps maternel et celui du sujet. L'obsession d'une dilatation anale maximale ouvrant sur un rectum dont les parois malléables s'étirent à outrance (grâce aux doigts, au pénis, aux objets, au poing et au pied) conduit à vouloir entrer dans l'Autre (ou dans le Même). De la même façon, obliger l'autre à ingurgiter sa propre urine après lui avoir déversé la sienne dans la gorge lui permet de s'autoféconder après s'être fait féconder⁹. Cela

9. Cette image n'est pas sans rappeler le mythe de Koré, qui, aux Enfers auprès d'Hadès, se voit forcée de manger un fruit doux et sucré dans le but d'advenir *autrement* (elle

répondrait-il à une tentative de retour utérin grâce à une nouvelle forme de conception? Ou bien serait-ce le désir de s'extraire pour de bon de la Femme? Faire corps avec l'homme auquel on s'assujettit, devenir son réceptacle, permettrait une sorte de mise à mort combinée à un auto-engendrement effectué sans l'aide de la femme, le tout dans des douleurs et de la jouissance qui rappellent symboliquement celles de l'accouchement. Autrement dit, cela conduirait l'homosexuel à se fabriquer une nouvelle identité dont serait exclu tout apport féminin. Et quoi de plus homophobe, misogyne, narcissique et phallo-centrique qu'un tel fantasme?

Parallèlement à cette logique, l'idée selon laquelle l'homme est homme parce qu'il sait endurer l'insoutenable transforme les pénétrations extrêmes telles que le *fistfucking* en des rituels initiatiques héroïques et honorables dont l'atteinte est garante d'une masculinité méritée parce que reconnue et permise par un frère, un moi autre. Mais là où le bât blesse, c'est qu'en se laissant totalement pénétrer par l'homme viril, l'homosexuel re-devient une femme. Il aura donc fallu la tuer pour mieux la laisser vivre en soi.

deviendra Perséphone); une insémination faite par l'amant-bourreau (comme dans la baise sadomaso en question) de laquelle est exclu tout apport maternel, donc féminin (Hommère, cité dans Willequet, 2008 : 272-286).

DOMINER LA BÉANCE

Occuper la position de sadique, par ailleurs, permet au narrateur de re-devenir un homme, non sans tiraillements. Dans l'extrait suivant, Pascal joue le bourreau dans une mise en scène qui, bientôt, tourne au cauchemar :

Pour débiter, je lui passe une cagoule sur la tête [...] j'ai envie d'éjaculer à le voir ainsi rabaissé, mais je me réserve pour plus tard [...] son corps est parfaitement dessiné par le harnachement [...]. Ma queue, tellement bien proportionnée, [...] paraît ridicule dans ce fondement [...]. Son muscle anal garrote mon avant-bras à hauteur d'un bracelet-montre. Je sens son squelette, je lui pilonne la vessie, il se pisso abondamment dessus, s'éclaboussant le torse [...] Clément se crispe. Dans le mec jusqu'au coude, je ferme le poing, le déploie, pousse encore, fais tourner mes doigts pour le forage [...]. Il finit par geindre : « Arrête. Je t'en supplie. » [...] Les gants de latex sont tachés de sang. Son anus ne ressemble plus à rien [...]. Ce mec m'écoeure [...]. Je le tabasse sauvagement, perdant tout contrôle. Soudain, je me rends réellement compte de ce qui se passe ici. J'arrête net. Pétrifié. Je constate la forme par terre, à peine humaine [...]. « Rattache-moi. Pars en prenant les clefs. Laisse-moi tant que tu veux, sans boire, sans manger, seulement ta pisse et ta merde et reviens, reviens me déchirer! » [...] J'ai peur. Je suis debout, raide comme la bite d'un pendu (*EBT*: 156-158).

Ici, Pascal administre à son esclave la même médecine qu'on lui a administrée, à la fois par vengeance et par prosélytisme. À la manière d'un homme qui s'est récemment fait mordre par un vampire, Pascal mord son esclave pour qu'il devienne comme lui. Or, cette fois-ci, la métamorphose bienfaitrice fait place à l'horreur. Le jeu dépasse ses conventions et prend des proportions telles que la jouissance, à défaut de s'actualiser dans le plaisir réciproque, dévoile sa figure la plus mortifère. À partir du moment où les balises explosent, il est extrêmement difficile de mettre fin au délire qui s'ensuit. Il faut revenir au jeu, ce que Pascal fait d'une certaine manière, en arrêtant de « jouer pour vrai ».

Mais, au-delà du jeu, il se lit dans cet acte d'une violence inouïe le désir de colmater son vide identitaire en vidant l'autre de sa dignité (physiquement, fouailler ses orifices ; symboliquement, lui cacher le visage) pour mieux le remplir. Divers moyens sont mis en place pour démontrer le corps-trou de Clément. C'est par exemple le harnachement fabriqué par Pascal qui en dessine les formes. Mais c'est son anus qui participe le mieux de cette béance viscérale (sans faire de mauvais jeux de mots). Grâce au remplissage de Pascal, qui sent l'ossature de son esclave, donc la structure même de la chair, Clément arrive à se vider (de sa dignité, de sa honte, de son vide) en éclaboussures rédemptrices, lesquelles par ailleurs ne lui permettent

pas de s'autoengendrer. En effet, une fois l'opération terminée, Clément sombre plus loin dans sa létalité : « son anus ne ressemble plus à rien, je constate la forme par terre, à peine humaine » (*EBT*: 158). L'esclave s'enlise dans sa souffrance, en redemande même, c'est un objet abject. Pascal se sauve pour ne pas être confronté à la part la plus morbide de lui-même. Les limites demeurent salutaires et Pascal, malgré son besoin de les franchir, sait s'arrêter parce que non seulement « ça fait mal de faire mal » (*EBT*: 23), mais le faire outrancièrement conduit à un délitement total de l'autre, donc de soi (c'est encore plus vrai dans la relation homosexuelle). Tuer symboliquement l'homme ou la femme est permis, alors que tuer pour vrai, même si l'esclave du moment le demande, demeure impensable. En refusant d'aller jusqu'au bout, Pascal continue d'entretenir son paradoxe et de mener le jeu. Un jeu intolérable, cauchemardesque, qui fait mal pour vrai, tout en restant, malgré tout, un jeu.

*
* *

Les paradoxes mis en relief dans le récit pornographique de Marty révèlent à quel point il est complexe de sortir de l'économie hétéronormative, même si le récit en question est écrit par un homosexuel pour des homosexuels. Le fantasme d'autoengendrement qui s'y déploie constitue l'une des manifestations les plus parlantes de

cette économie, lequel fantasme emprunte divers chemins dont l'hédonisme et la déliquesce constituent les pôles et le centre. Par ailleurs, *Entre Benoît et toi* se termine sur une note à la fois résignée et pleine d'espoir. Le narrateur, alors qu'il est en Bretagne et qu'il voit un jeune homme conduire un convoi funéraire, se met à rêvasser :

Peut-être, un jour d'hiver semblable à celui-là, sera-ce lui, beaucoup plus vieux je l'espère, qui conduira mon corps. Personne, ni lui ni moi, ne le saura jamais. Sauf peut-être Benoît et Kristof auxquels j'offre tous ces garçons que j'ai connus entre eux (EBT: 171).

L'assomption identitaire de Pascal se trouve aussi et surtout dans l'écriture, laquelle est cathartique : « un bon coup, je relève le prénom, je prends des notes, puis les perds dans le sac devenu un trou de mémoire » (EBT: 143). Ainsi, le fait de s'en remettre à Benoît et à « toi » constitue peut-être une possibilité de relation, une ouverture à l'autre. Mais c'est d'abord et avant tout l'illustration d'un narcissisme éhonté cultivé par un je-jeu qui se meut dans ses paradoxes pour s'exciter et exciter ; pour dégoûter, provoquer et se faire envier.

BIBLIOGRAPHIE

- BADINTER, Élisabeth (1992), *XY de l'identité masculine*, Paris, Éditions Corps 16.
- BOULLÉ, Denis-Daniel (2000), « Le dépassement par le sexe, Pascal Marty », *Fugues*, vol. 16, n° 11 (février), p. 104.
- CORNEAU, Simon, Geneviève RAIL et Dave HOLMES (2010), « Entre libération et représentation réductrice : la pornographie gaie masculine comme véhicule de stéréotypes », *MediaTropes eJournal*, vol. II, n° 2, p. 136-166.
- DES ROCHES, Roger (1991), *La jeune femme et la pornographie*, Montréal, Les Herbes rouges.
- FOUCAULT, Michel (1984), *Histoire de la sexualité II. L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard.
- LE BRETON, David (1992), *La sociologie du corps*, Paris, Presses universitaires de France.
- MARTY, Pascal (1999), *Entre Benoît et toi*, Paris, Éditions Balland.
- MESSNER, Michael (1987), « The life of a man's seasons : male identity in the life course of the jock », dans Michael S. KIMMEL (dir.), *Changing Men. New Directions in Research on Men and Masculinity*, Thousand Oaks, Sage Publications, p. 53-67.
- WILLEQUET, Pierre (2008), *Mères et filles, histoire d'une emprise*, Paris, Seuil.

Philippe Cloutier

Université du Québec à Montréal

CONTRÔLE
ET PERVERSION RHÉTORIQUE
DANS *LOLITA* DE VLADIMIR NABOKOV

À mes yeux, une œuvre de fiction n'existe que dans la mesure où elle suscite en moi ce que j'appellerai crûment une jubilation esthétique.

Vladimir NABOKOV,
postface au roman *Lolita*.

Aucun art ne peut refuser absolument le réel. [...] Le formalisme peut parvenir à se vider de plus en plus de contenu réel, mais une limite l'attend toujours. Même la géométrie pure où aboutit parfois la peinture abstraite demande encore au monde extérieur sa couleur et ses apports de perspective.

Albert CAMUS,
L'homme révolté.

Le mot juste est inceste.

Vladimir NABOKOV, *Lolita*.
(Phrase de la protagoniste Dolores Haze).

Rejeté par les éditeurs américains – on est alors en plein maccarthysme –, le roman intitulé *Lolita*, de l'auteur russe (naturalisé américain) Vladimir Nabokov, est publié à Paris, en septembre 1955¹. Cette œuvre à la fois sombre et poétique, qui aborde les thèmes de la pédophilie et de l'inceste tout en proposant de manière oblique une réflexion sur la culture américaine, traîne avec elle une réputation sulfureuse. En décembre 1956, « l'objet du scandale » est ainsi frappé d'un interdit de publication par le ministère de l'Intérieur français². Lorsque *Lolita* est enfin publié aux États-Unis, chez l'éditeur new-yorkais G. P. Putnam's Sons, il se hisse rapidement en tête des ventes. Le succès fulgurant de l'ouvrage n'est certes pas étranger aux vicissitudes de sa publication. Nul doute que certains lecteurs auront été attirés par le fumet vaguement nauséabond de la pornographie, par la triste luxure dont ils croyaient ces pages remplies ; or, le roman de Nabokov ne comporte que deux scènes « licencieuses ». En fait, dans ce texte, le comportement sexuel délictueux d'Humbert Humbert – pseudonyme du narrateur³ – ne sera que très rarement représenté de façon franche et directe.

1. Maurice Girodias, éditeur et directeur de la collection Olympia Press, publie le manuscrit dans sa version originale anglaise.

2. La censure ne sera levée qu'en septembre 1959.

3. Qui, dans la suite, sera désigné par les seules initiales H. H.

Tout discours est manipulation et le narrateur de *Lolita* le sait mieux que quiconque. D'ailleurs, c'est désormais un lieu commun de la critique que de présenter H. H. en narrateur roué et pervers qui, d'expédients discursifs en astuces rhétoriques, tente d'induire le lecteur à croire au caractère inoffensif des privautés sexuelles qu'il s'est accordées pendant un peu plus de deux ans auprès de celle qu'il nomme sa nymphette, soit la jeune Dolores Haze, dite Lolita⁴. Mon intention, ici, est d'exposer et d'analyser le fonctionnement rhétorique du discours de H. H., ce qui permettra d'assurer la réinscription sur la scène de l'écriture du corps textuel de Lolita, que l'instance narrative tend précisément à oblitérer. J'esquisserai ensuite quelques réflexions concernant l'avant-propos (fictionnel) du docteur John Ray Jr. et la postface de Nabokov, qui encadrent le texte de H. H. On verra notamment que l'un et l'autre invitent à des lectures monologiques qui se révèlent mutuellement exclusives, suscitant ainsi un questionnement éthique quant à la manière de consommer ce roman au sujet on ne peut plus scabreux.

À LA RECHERCHE DU CORPS PERDU DE LOLITA

Bien que le dispositif narratif élaboré par H. H. inscrive dans une relation dialectique

4. Lolita n'a que 12 ans lorsque sa mère – Charlotte Haze – épouse H. H., en juillet 1947.

confession et plaider, aveu et déni, repentir et impénitence, tout dans cette casuistique compliquée semble destiné à masquer la gravité objective des gestes qu'il a commis à l'endroit de Lolita. À cet égard, l'encodage du texte se faisant sous le contrôle exclusif de l'agresseur, la voix de Lolita fait forcément l'objet de refoulements spécifiques. Ainsi, bien qu'il n'hésite pas à retranscrire la parole de sa victime, le scripteur s'applique à prévenir l'émergence d'une contre-narration susceptible de desservir le long plaidoyer par lequel il tente de se disculper⁵. Il est intéressant de noter que, dans ce récit où un homme fait l'étalage de ses frasques pédophiles, la sexualité apparaît malgré tout comme un impensé du texte. En effet, si un frisson lubrique traverse bel et bien la prose sophistiquée du narrateur, une panoplie de tropes ne cesse d'en déplacer le sens. Un épisode-clé en fournit un exemple éloquent. H. H. y relate cet après-midi extatique où, sur un canapé, la main discrète - ment enfouie dans son pantalon, blotti contre le corps de Lolita, il s'était masturbé à l'insu de la principale concernée. Or, la scène se constitue à travers un tel lacis de figures poétiques que le sexe ne s'y laisse que deviner ; la jouissance de H. H. apparaît elle-même comme un effet de

5. On notera que les retranscriptions non médiatisées de la voix de Lolita sont rares et que leur contenu est, de toute façon, sujet à caution, puisque rien ne permet de croire d'emblée qu'il n'a pas été altéré par le scripteur (Roy, 2010).

style. Aussi la nature douteuse de cette petite séance de masturbation s'estompe-t-elle sous la puissance lyrique du narrateur-scripteur. D'ailleurs, dans ladite scène, le pénis en érection ne sera nommé qu'allusivement, par le biais d'ingénieuses périphrases, H. H. évoquant notamment « la tumeur cachée d'une passion indicible » (Nabokov, [1955] 2005 : 113⁶) ou la « bête muselée sur le point d'éclater » (*L* : 114). C'est encore dans le souci de faire valoir l'innocuité de son comportement à l'égard de la jeune Dolores Haze que H. H. insistera sur le caractère fantasmatique de cette scène. Il cherchera notamment à opérer la déréalisation de la figure de Lolita. Il importe que celle-ci s'impose à la conscience du lecteur avec le sceau de l'imagination littéraire. Le narrateur s'appliquera donc à éloigner le référent, à faire de la personne de Lolita une catégorie abstraite :

J'étais fier de moi. J'avais ravi le suc d'un spasme sans attenter à la morale d'une mineure. Aucun mal à ça. [...] Lolita était toujours saine et sauve – et moi aussi. *Ce n'était pas elle que j'avais possédée frénétiquement, mais ma propre création, une autre Lolita imaginaire – plus réelle peut-être que Lolita elle-même* ; qui se superposait à elle, l'enchâssait ; qui flottait entre elle et moi et était dépourvue de volonté, de conscience – en fait de toute vie qui lui fût propre (*L* : 118 ; je souligne).

6. Les renvois à *Lolita* seront désormais indiqués par la mention *L*, suivie du numéro de la page.

Précisons qu'à ce stade, la présence de Charlotte Haze suffit encore à prémunir Lolita contre la convoitise de H. H., celui-ci ne pouvant, comme il le souhaiterait, passer de l'appropriation fantasmatique à un commerce charnel direct avec la jeune fille. Pour H. H., cette époque sera celle de l'ennui et de la frustration. Une remarque concernant le lac Hourglass traduit indirectement son désabusement : « Les nuages sont de nouveau venus faire obstacle au pique-nique au bord de *ce lac décidément inaccessible* » (L : 98 ; je souligne). L'image du lac inaccessible n'est pas anodine ; elle a, en effet, pour fonction de métaphoriser la quête érotique du narrateur. Elle constitue, en fait, une figure de l'impossible accomplissement de son désir. Il suffira pour s'en convaincre de reproduire un rêve suggestif de H. H. :

[J]e vis, avec une clarté éloquente, *le lac auquel je n'avais encore jamais rendu visite* : il était tout recouvert d'une couche vitreuse de glace émeraude, et un Esquimau au visage grêle tentait vainement de la briser (L : 105 ; je souligne).

Pastiche des rêves à clés psychanalytiques, les fantaisies oniriques de H. H. établissent de manière plutôt transparente un rapport métonymique entre corps et décor. Ainsi, le lac auquel le narrateur n'a « encore jamais rendu visite » vaut pour la chair inviolée de Lolita ; avec la glace comme symbole de l'irréductible hymen de la

nymphette. On mesure facilement pourquoi, selon H. H., «les nymphettes ne s'épanouissent pas dans les régions polaires» (*L*: 71). La suite du songe de H. H. va dans le même sens (désir barré ou castration), puisqu'elle présente un cavalier sans monture entre les jambes. «Une de ces petites omissions dues à la distraction du préposé aux rêves», dit plaisamment H. H. (*L*: 105).

Ainsi, l'impuissance du narrateur à rejoindre l'objet de son désir suscite-t-elle chez lui des fantasmes compensatoires. Les exemples de cette résignation obligée de l'homme mûr devant se satisfaire de jeux érotiques substitutifs, puérils et superbement dérisoires abondent. On pensera notamment à la sensualité trouble de cette scène où, sous prétexte de lui retirer une poussière, H. H. darde la pointe de sa langue dans l'œil de Lolita: «Hm, c'est bon, dit-elle la paupière nictitante» (*L*: 88). Jen Shelton dit, fort justement: «*These moments suggest the inextricability of the lingual erotic from the linguistic erotic within Lolita, an enmeshment that links incestuous erotic practice with narrative play*⁷» (1999: 277). Un autre exemple nous est fourni quand, se rappelant les débuts de son «idylle» avec Lolita, H.H. relate ce moment (pour lui) exaltant

7. «Ces moments laissent deviner l'inextricabilité de l'érotique linguale [au sens proprement charnel] et de l'érotique linguistique dans *Lolita*, un enchevêtrement qui lie la pratique érotique incestueuse au jeu narratif». (Je traduis).

où il se trouvait voluptueusement pressé contre le corps de la jeune fille : « [R]ien, soupire-t-il, ne semblait plus pouvoir empêcher mon pouce musclé d'atteindre son aine brûlante » (*L* : 116). On notera la valeur métonymique de ce « pouce musclé », son caractère grotesque en tant qu'inoctrante réplique diminutive du phallus. Vain rêve de pénétration, qui, à l'instar de l'exemple précédent, participe d'une sexualité régressive et ne peut que contribuer à exacerber le désir de H. H. La mort inopinée de Charlotte Haze précipitera le passage à l'acte⁸.

Tant que Charlotte sera en vie, Lolita ne sera rien d'autre que le support de la jouissance d'un narrateur se repaissant de sa nymphette à distance, en dandy-onaniste. Ce n'est qu'une fois qu'il sera devenu le tuteur légal de Lolita que H. H. fera d'elle son jouet sexuel⁹. Puisque son inconduite sexuelle à l'endroit de sa pupille va s'aggravant, on comprend aisément que l'écrivain-mémorialiste persiste dans le travail de dénégation qui lui est coutumier. C'est ainsi qu'il se fait un point d'honneur de préciser qu'il n'a non seulement rien d'un homme lubrique et vicieux, mais encore que la chose sexuelle ne présente pour lui aucun intérêt :

8. Charlotte meurt à peine un mois après son mariage avec H. H.

9. C'est d'ailleurs en cela que le comportement d'Humbert revêt un caractère aussi bien pédophile qu'incestueux.

[J]e ne m'intéresse pas le moins du monde à ce que l'on appelle communément le « sexe ». N'importe qui peut imaginer ces éléments d'animalité. Je suis mû par une ambition plus noble : fixer une fois pour toutes la périlleuse magie des nymphettes (*L* : 234).

On aura reconnu dans ce clivage vertical entre l'animal et le spirituel, le vulgaire et le raffiné, l'élitisme de classe destiné à légitimer le passage à l'acte transgressif. Un tel sophisme ne saurait abuser le lecteur rompu à la rhétorique humbertienne ; H. H., en effet, ne recourt à ce subterfuge qu'afin de couvrir d'un vernis aristocratique la laideur morale qui s'attache à son comportement. Malgré ses démentis, c'est avec une évidente délectation qu'il s'appliquera à reconstituer le cadre de sa première nuit avec Lolita. Il s'agit pour H. H. de ressaisir, par la médiation de l'écriture, la jouissance qu'il avait alors connue. À cette occasion, sans surprise, sa plume se fera particulièrement lyrique. C'est bien parce qu'il a pleinement conscience d'avoir transgressé un interdit que le narrateur soigne sa prose : travail stylistico-rhétorique et dénégaration vont ici de pair. Son souci de passer sous silence la violence sexuelle qu'il inflige à sa victime s'accuse nettement à travers une série de déplacements métonymiques et métaphoriques, qui sont autant de procédés destinés à assurer le brouillage de la lisibilité du référent afin que s'impose la

précellence de l'art, au détriment de toute considération éthique.

La scène se passe à l'hôtel Enchanted Hunters, dans la chambre où H. H. a « connu » Lolita pour la première fois. Peignant une fresque aux motifs tantôt lascifs, tantôt impudiques, comme un esthète décrirait une toile, H. H. rappelle son émotion :

Si j'avais été peintre [...] si la direction des Enchanted Hunters [...] m'avait confié la tâche de redécorer la salle à manger avec des fresques de mon cru, voici ce que j'aurais pu imaginer. Il y aurait eu des études d'après nature – un tigre poursuivant un oiseau de paradis, un serpent suffoquant en train d'enfourner tout cru le tronc d'un cochon écorché vif. [...] Il y aurait eu un sultan [...] aidant une petite esclave callipyge à gravir une colonne d'onyx [...] un dernier spasme, une dernière touche de couleur, un rouge cuisant, un rose endolori, un soupir, une enfant grimaçante (*L* : 235).

Maître et esclave, nous sommes au sérail : il s'agit d'une mise en abyme de la situation qui est faite à Lolita, puisque H. H. est effectivement le geôlier agresseur de sa nymphette. D'ailleurs – ô symbole – la clé étrangement phallique de la chambre où Lolita est maintenue captive est « glacée avec [un] brûlant appendice en bois » (*L* : 220). On voit comment l'instance narrative s'ingénie à maquiller la scène du crime. « Sultan », « esclave callipyge », « colonne d'onyx », « rouge cuisant » : purgé de cette violence à laquelle il

renvoie néanmoins, le verbe de H. H. peint un monde où les outrages se mêlent aux délices. Le viol à l'hôtel Enchanted Hunters est ainsi esthétisé, métaphorisé, radicalement défamiliarisé et devient, dès lors, un tableau «enchanteur». Le double principe de l'euphémisation et de la sublimation est ici à l'œuvre; habilement escamotée par le travail scripturaire, la douloureuse mémoire de la chair se résorbe dans l'espace littéraire élaboré par le narrateur. Sous la plume de l'écrivain virtuose, le corps d'une enfant mise en servage, son sexe déchiré et ensanglanté ne sont plus qu'un peu de trouble beauté artistement disposée sur la page.

UN TRIBUNAL VIRTUEL

S'il compte parmi les procédés auxquels H. H. fait le plus volontiers appel, le gommage du référent (ou son oblitération) ne constitue pas l'unique stratégie à laquelle ce dernier aura recours. C'est ainsi que H. H. ne se privera pas de plaider directement sa cause auprès de son lectorat. À cet égard, l'adresse aux lecteurs accompagnant la scène du canapé est exemplaire :

Je veux que mes doctes lecteurs participent à la scène que je suis sur le point de rejouer et jugent par eux-mêmes combien cet événement, aussi capiteux qu'un vin, demeure sage et chaste, *à la condition qu'on le considère avec une «sympathie impartiale»* (L: 110; je souligne).

On ne peut manquer de constater que si H. H. s'efforce de persuader ses lecteurs qu'il n'y a rien de répréhensible dans ce qu'il présente comme une innocente gymnastique onaniste, il cherche pourtant à les attirer sur le terrain de sa perversion. Il tente en effet d'établir une relation de connivence avec ses lecteurs virtuels, convaincu que, s'ils vibrent aux accents de sa prose libertine et se trouvent dès lors moralement compromis, ceux-ci se montreront d'autant plus enclins à considérer ses frasques avec une «sympathie impartiale». Par contre, lorsqu'il s'agira d'expliquer comment il en est arrivé à engager des rapports sexuels avec une mineure, il aura recours à une déconcertante pirouette, alléguant que, incurable séductrice, Lolita est seule à blâmer : «Nobles et *frigides* dames du jury ! lance H. H. [...] Je vais vous dire quelque chose de très étrange, ce fut elle qui me séduisit» (*L* : 231 ; je souligne).

Avant de présenter plus en détail cet aspect du plaidoyer humbertien, il importe de s'attarder au fait que H. H. choisit ici de s'adresser aux femmes de manière exclusive, en laissant d'ailleurs entendre que ses lectrices sont forcément frigides, ce qui, comme on le verra, n'a rien d'anodin. Si les lecteurs se trouvent interpellés différemment selon leur sexe, il est permis de penser que cela tient au fait que le narrateur est d'emblée convaincu qu'il ne peut espérer aucune indulgence de la part féminine de son

lectorat. S'il estime pouvoir titiller certains de ses lecteurs masculins, H. H. ne semble pas croire en ses chances d'obtenir de ses lectrices qu'elles fassent preuve de la moindre complaisance à l'égard d'un satyre. D'où son souci d'associer stratégiquement à une tare sexuelle la révolte indignée qu'il imagine devoir susciter chez elles. En choisissant de lier féminité et frigidité, H. H. signifie implicitement que toute posture protestataire ne peut qu'être le fait de femmes sexuellement refoulées : austères bourgeoises, matrones pudibondes ou vieilles filles rongées de désirs. C'est dans ce même esprit que nombre de pédophiles s'appliquent à déplacer l'odieux en suggérant que seuls des adultes jaloux de la sexualité « décomplexée » des enfants trouveront avantage à frapper d'un interdit leurs corps désirants (mais surtout désirables). Ils ne manqueront pas de suggérer qu'il y a quelque chose de liberticide dans la parentalité, au sens institutionnel et juridico-politique du terme. Écoutons Gabriel Matzneff, lui-même grand consommateur d'enfants :

Curieusement, l'amour des gosses est dans l'esprit des gens lié à l'idée de violence. Pour eux, un satyre ne peut être qu'un sadique. [...] Un enfant ne peut disposer ni de son cœur, ni de son corps, ni de son amour, ni de ses baisers. *Un enfant appartient à ses parents et à ses maîtres. Ce sont eux qui en ont l'usage exclusif. Pourtant, c'est nous que ces nauséabonds*

personnages accusent de détournement de mineur (1994 : 37 ; je souligne).

H. H. s'appuiera sur un raisonnement tout aussi fallacieux lorsqu'il prétendra avoir été ensorcelé par une Ève tentatrice. En effet, pastichant le récit génésiaque, il s'emploie alors à dépeindre une Lolita nimbée d'un charme hypnotique, belle enfant corruptrice tenant « dans la coupe de ses mains une pomme d'un rouge édénique » (*L* : 111), par un fatidique dimanche matin. Plus tard, Dolores Haze apparaîtra plutôt sous les traits d'une Lilith démoniaque – « immortel démon déguisé en fillette » (*L* : 242) –, décidée à entraîner son innocente victime dans l'enfer d'une débauche sans fin¹⁰. En cela, pour H. H., si à la « candide » appropriation fantasmatique des débuts s'est substitué le viol effectif, si le paradis solipsiste de la scène inaugurale a débouché sur un enfer on ne peut plus concret, cela tient essentiellement à l'étrange pouvoir d'envoûtement de la petite Dolores Haze. À cet égard, la structure bipartite du texte est elle-même destinée à inciter le lecteur à procéder à un découpage paradis-enfer susceptible de renforcer la position victimaire adoptée par le narrateur (position que ce dernier souhaite évidemment voir entérinée par le lecteur). En somme, H. H.

10. Dans la tradition biblique, Lilith est l'épouse de Satan. Femme fatale, elle met tout en œuvre afin de provoquer la dépravation morale des hommes.

prétend faire la démonstration que l'on ne peut rien contre la « périlleuse magie des nymphettes » (*L*: 234) et que, par conséquent, dans la mesure où sa chute était inexorable, on ne peut que l'absoudre.

On le voit, ce statut de victime que H. H. revendique pour lui-même repose sur une savante élaboration. C'est ainsi qu'il n'oubliera pas de mentionner les rapports de pouvoir qui s'organisent autour du symbole de l'argent. Ce sera pour lui l'occasion d'évoquer ce qu'il présente comme une « chute brutale de la conscience morale de Lolita » (*L*: 312) :

Consciente de la magie et de la puissance de ses lèvres douces, elle parvint – au cours d'une seule année scolaire! – à faire monter les enchères jusqu'à trois et même quatre dollars pour une étreinte particulière. Ô lecteur! Ne riez pas, tandis que vous m'imaginez cloué au pilori du plaisir en train de dégorger bruyamment des pièces de dix et de vingt-cinq cents, et aussi de bons gros dollars en argent, à la manière de quelque machine sonore, tintinnabulante et totalement démente vomissant ses richesses (*L*: 313).

C'est sans scrupules que H. H. s'emploie à faire valoir qu'il est, dans cette histoire, la partie abusée. Il n'hésite pas à se (re)présenter en amoureux transi, instrumentalisé par une Lolita mercantile et manipulatrice :

J'étais faible, j'étais peu sage, ma nymphette d'écolière me tenait captif. Au fur et à mesure que l'élément humain diminuait, la passion, la tendresse et la torture ne faisaient que s'accroître ; et elle en profita (*L* : 312).

Paradoxalement, bien que le recours au paiement en espèces corresponde à une volonté de maîtriser l'objet de son désir, H. H. est conscient que cet arrangement pécuniaire a pour contrepartie que Lolita y gagne un pouvoir relatif et indirect : les sommes thésaurisées par sa jeune prisonnière peuvent effectivement favoriser son évasion. D'où les expéditions préventives menées dans la chambre de la petite dans le but explicite de faire main basse sur le capital accumulé. Par ailleurs, il me semble judicieux de suggérer que, si H. H. craint de voir sa « protégée » lui faire faux bond, son inquiétude n'est peut-être pas sans lien avec le souvenir qu'il a gardé de Monique, une jeune prostituée française de 16 ans rencontrée jadis près de La Madeleine. Celle-ci, en effet, est restée pour H. H. une figure tragique de la fuite du temps, le rappel permanent de ce que les évanescentes nymphettes deviennent femmes. Or, à cette époque, Lolita a déjà franchi le « cap » des 13 ans. Cela n'a pas échappé à Maurice Couturier, qui fait remarquer que, en reprenant l'argent de Lolita, H. H. « feint aussi d'annuler le statut de *porné*, de prostituée, qu'il lui avait donné et tente, vaine-

ment, de lui redonner son statut de nymphelette » (Couturier, 2004 : 231).

VOYEURISME ET MORCELLEMENT CORPOREL

Il est intéressant de noter que la rencontre avec Lolita se fait sous le signe du feu. C'est en effet l'incendie de la maison du couple McCoo, où il devait louer une chambre, qui vaudra à H. H. d'être hébergé chez Charlotte Haze et de faire la connaissance de Lolita. Évoquant l'image idéale de la nymphelette, le narrateur avouera sentir du feu dans ses veines. Figure surinvestie par la littérature, véritable poncif romantique, le feu de la passion va bientôt s'emparer de H. H. Cette passion, aussi ardente que destructrice (les flammes de l'enfer ne sont pas loin), va colorer la chair de la jeune fille, allumer les différentes parties de son anatomie : « joue en feu » (*L* : 116), « lèvres brûlantes » (*L* : 200), « brûlure de ses cheveux » (*L* : 91), etc. H. H. ne cessera de détailler le corps de Lolita, son désir s'embrasant pour la courbe d'une épaule ou la peau délicate d'une paupière. C'est ainsi que, sous l'effet de la pulsion scopique de ce personnage-voyeur, le corps de la jeune fille ne sera bientôt plus qu'un ensemble de signes épars disséminés au sein du texte. Le narrateur procède ainsi au démembrement symbolique de sa victime. On notera, par ailleurs, que cette propension à opérer le morcellement fantasmatique du corps chosifié et

fétichisé de *Lolita* traverse de part en part le récit de H. H. À cet égard, la fixation de ce dernier sur la beauté d'un corps creusé de fossettes (*L* : 114, 230) rend indirectement compte de la violence constitutive de la relation qu'il a instaurée. Qu'est-ce donc que la fossette dans l'esprit de H. H., sinon le rappel obsédant du lieu où s'ouvre le corps désiré, la faille infime qui mime pudiquement un creux autrement désirable? Alors qu'il entreprend de faire le récit de son aventure auprès de Dolores Haze, H. H. semble comprendre, sans l'admettre, que le corps et le psychisme de cette enfant de 12 ans n'étaient pas mûrs pour accueillir la puissance d'un homme adulte.

UNE AMBIGUÏTÉ PRODUCTIVE

À partir des années 1980, alors que le structuralisme perd progressivement la position dominante qu'il avait jusque-là occupée dans le champ théorique, nombreux sont les commentateurs de *Lolita* qui s'intéresseront aux implications éthiques et morales du roman. Désormais méfiants à l'égard des approches structurale et esthétique, certains critiques préconiseront ainsi une lecture plus référentielle de l'œuvre. Shelton présente les choses de la manière suivante :

[A]n aesthetic reading that scrutiniz[es] only the text's various gratifications requires readers to sidestep the incest theme. [While] the

*moral reading demands that readers bracket their own pleasure in the text because, according to the conventions of such readings, deriving pleasure from a text focused on child sexual abuse is tantamount to condoning such abuse*¹¹ (1999 : 274).

Une telle position (à laquelle, soit dit en passant, Shelton elle-même refuse de souscrire) commande d'abord de se demander s'il est judicieux de prétendre assujettir la lecture littéraire à une éthique normative. Et, de manière subsidiaire, si le fait de sciemment refuser le plaisir du texte nabokovien constitue le seul moyen de ne pas perdre de vue la perverse cruauté sur laquelle s'édifie le discours de H. H. En somme, est-il légitime de présenter comme immorale une lecture de *Lolita* qui ne serait pas absolument indexée sur son référent extratextuel ; c'est-à-dire, ici, toutes les lolitas réelles, les cas véritables d'enfants sexuellement agressés ?

À cet égard, on a parfois fait remarquer qu'en signant une postface qui prétend délester le texte littéraire de sa charge référentielle pour mieux exalter le plaisir esthétique qu'il dispense,

11. « Une lecture esthétique qui s'attarderait uniquement au plaisir du texte requerra des lecteurs qu'ils éludent le thème de l'inceste. Alors que la lecture morale réclamera plutôt des lecteurs qu'ils se gardent de s'abandonner au plaisir du texte puisque, selon les règles de ce type de lecture, tirer du plaisir d'un texte qui met en scène les violences sexuelles infligées à un(e) enfant s'avère une façon indirecte de consentir à de telles violences ». (Je traduis).

un certain Nabokov sanctionnait indirectement la posture esthétisante de son narrateur. Voilà une position qui a l'avantage d'être claire. Mais les choses sont-elles aussi simples? Il apparaît plus indiqué de se demander si l'ensemble du dispositif paratextuel de *Lolita* contribue à construire et à assigner au lecteur une position de lecture qui l'inciterait à faire peu de cas du scandale que constituent l'inceste et la pédophilie.

S'il est vrai que la postface pose le primat de la littérature en tant que simple artifice autoréférentiel, il faut en revanche souligner que, dans son avant-propos, John Ray s'attache pour sa part exclusivement à des considérations d'ordre moral. En cela, il apparaît clairement que les idéologies respectives défendues par ces textes à valeur normative s'annulent mutuellement. On pourra par ailleurs signaler que l'austérité affectée avec laquelle John Ray présente sa morale conservatrice suffit à indiquer le caractère parodique des considérations qu'il développe et que, de surcroît, dans la mesure où l'avant-propos appartient à la fiction, il ne se trouve pas revêtu de la même autorité que le discours de la postface (apparemment) attribuable à l'auteur lui-même. À cet égard, il importe de rappeler ici le caractère aporétique de la notion de référentialité en littérature, et de préciser que la postface ne renvoie jamais qu'à la figure de l'auteur Nabokov. De sorte que l'on ne peut exclure l'hy -

pothèse que la postface puisse, elle aussi, relever de la fiction. Il semble que le lecteur soit justement aiguillé sur cette piste lorsque, d'entrée de jeu, il lit :

Après avoir usurpé l'identité du suave John Ray [...], tout commentaire venant directement de moi risque de paraître aux yeux du lecteur – à mes propres yeux, en fait – comme *un pastiche de Vladimir Nabokov parlant de son propre livre* (L : 521 ; je souligne).

On ne peut manquer de voir qu'une telle entrée en matière est frappée d'équivoque et que, conséquemment, le statut de la postface est on ne peut plus problématique. Pour cette raison, les arguments avancés par la critique Linda Kauffman paraîtront plutôt fragiles, sinon arbitraires¹². En effet, négligeant de prendre en considération l'indétermination dont le discours de la postface se trouve affecté, celle-ci s'empresse d'assimiler le positionnement idéologique qui s'y manifeste à une intention de l'auteur Nabokov lui-même et, dès lors, n'hésite pas à associer ce dernier au projet résolument amoral de son narrateur. Kauffman peut ainsi affirmer :

12. Je ne suis pas seul à être perplexe à l'égard de l'analyse de Kauffman. Tony Moore fait lui-même valoir : «[Kauffman's] *combative essay rests on some false and questionable premises and occasional abuse of the text*» (2002 : 104) ; «Le combatif essai de Kauffman repose sur des prémisses dont certaines sont discutables sinon fausses, de même que sur des interprétations qui, parfois, ne respectent pas l'esprit du texte». (Je traduis).

«*The challenge [...] is thus to read against the grain. To resist Humbert's rhetorical ruses and Nabokov's afterword*¹³» (1993 : 153).

Une telle position de lecture prétend trancher de manière péremptoire là où il serait peut-être mieux avisé de se demander si l'ambiguïté engendrée par le dispositif paratextuel n'est pas à mettre au compte de l'ironie nabokovienne, et si, en cela, elle ne sert pas une fonction textuelle précise. En effet, il est intéressant de noter que l'auteur de la postface ne manque pas de moquer la prétention des uns et des autres à épinglez, dans un texte donné, une quelconque intentionnalité auctoriale. Il évoque notamment les professeurs de lettres, toujours «enclins à concocter des problèmes tels que les suivants : "Quel est le but recherché par l'auteur?" ou pire encore : "Qu'est-ce que le type essaie de dire?"» (*L* : 521). Cela dit, il importe de souligner qu'il s'agit moins ici de se demander s'il est légitime de se rebeller contre l'idéologie de l'art pour l'art à laquelle semble inviter la postface, que de remettre en question une entreprise critique (celle de Kauffman, en l'occurrence) qui, en prétendant se livrer à une lecture résolument morale et référentielle de *Lolita*, adopte en fait une position tout aussi réductrice et idéologiquement

13. «Le défi [...] est donc de ne pas céder au protocole de lecture implicitement suggéré par le texte. De résister à la fois aux ruses rhétoriques d'Humbert *et* à la postface de Nabokov». (Je traduis).

marquée que celle qu'elle prétend dénoncer. En effet, enjoindre au lecteur de renoncer au plaisir esthétique sous prétexte qu'y consentir constitue une caution implicite accordée à H. H. – et, conséquemment, aux dérives pernicieuses d'un certain patriarcat – me semble difficilement recevable. En appeler au clivage de l'instance lectorale en posant la « bonne » lecture morale contre la « mauvaise » lecture esthétique, n'est-ce pas mettre un terme à l'ambiguïté productive qui fait la force opératoire du roman de Nabokov, comme peut-être de tout texte littéraire ? À cet égard, il faut insister sur le fait que c'est justement parce qu'il a imaginé un personnage qui prétend mettre en avant la dignité de l'art afin de mieux dissimuler son infamie, que Nabokov aura réussi à susciter un questionnement sur la morale et l'éthique en littérature, voire sur la fonction de l'art lui-même... L'ambiguïté donne à penser.

BIBLIOGRAPHIE

- CAMUS, Albert ([1951] 1985), *L'homme révolté*, Paris, Gallimard. (Coll. «Folio/Essais».)
- COUTURIER, Maurice (2004), *Nabokov ou la cruauté du désir: lecture psychanalytique*, Seyssel, Champ Vallon. (Coll. «Essais».)
- KAUFFMAN, Linda (1993), «Framing Lolita: Is there a woman in the text?», dans Harold BLOOM, *Major Literary Characters: Lolita*, New York, Chelsea House Pub, p. 49-168.
- MATZNEFF, Gabriel (1994), *Les moins de seize ans*, Paris, Julliard. (Coll. «Idée fixe».)
- MOORE, Tony (2002), «Seeing through Humbert: Focussing on the feminist in *Lolita*», dans David H. J. LARMOUR, *Discourse and Ideology in Nabokov's Prose*, London, Routledge, p. 91-110.
- NABOKOV, Vladimir ([1955] 2005), *Lolita*, traduit de l'anglais par Maurice Couturier, Paris, Gallimard. (Coll. «Folio».)
- ROY, Michaël (2010), «La voix de Lolita dans Lolita, le roman de Vladimir Nabokov et le film de Stanley Kubrick», *La Clé des Langues*, [En ligne], [http://cle.ens-lyon.fr/07957465/0/fiche___pagelibre] (31 juillet 2011).
- SHELTON, Jen (1999), «“The word is incest”. Sexual and linguistic coercion in *Lolita*», *Textual Practice*, vol. 13, n° 2, p. 273-294.

CHAIR

Roxanne Bélair

Université du Québec à Montréal

LA CHAIR DANS *LE BOUCHER*

D'ALINA REYES :

UNE POÉSIE TRANSCENDANTE ?

Plusieurs textes érotiques contemporains ont reproduit ou, à l'inverse, ont tenté de dépasser, en le dénonçant, en le parodiant, ou simplement en tentant de l'illustrer différemment, l'érotisme tel qu'il est représenté dans les textes canoniques. Dans *Le boucher* d'Alina Reyes, certains aspects du rapport au corps sont subversifs par rapport à ce que l'on trouve dans des textes comme ceux de Georges Bataille, du marquis de Sade et même de Ferdinand Céline. Renvoyer entre autres aux points de vue de ces auteurs sur l'érotisme apparaît pertinent dans la mesure où la chair, comme dans le texte de Reyes, y tient une place centrale ; on peut donc rapprocher le rôle de la chair dans *Le boucher* de celui que joue le corps dans les œuvres de ces trois écrivains. Bien que l'érotisme de Reyes postule une transcendance du corps qui mène à une sorte de connaissance « supérieure », comme c'est le cas

chez Bataille, le retour à la chair, à sa matérialité, est une condition *sine qua non* d'une plus grande connaissance de la vie. L'érotisme, chez Reyes, naît de la chair et est une célébration de celle-ci. Paradoxalement, *Le boucher*, en glorifiant le corps et en lui octroyant une sorte de toute-puissance, tend à rappeler la conception canonique de la femme victime de sa chair et de ses pulsions que reflètent les textes de Bataille, de Sade et de Céline. Cependant, même si le roman de Reyes ne parvient pas complètement à transcender certains codes aujourd'hui dépassés du genre érotique, il témoigne d'une réelle volonté de « dire autrement ».

UNE CHAIR OMNIPRÉSENTE

La narratrice du *Boucher* est caissière dans une boucherie. Dans la première partie du roman, elle expose le jeu de désir et de séduction entre elle et le boucher. La narratrice relate également son amour pour Daniel, son amoureux du moment. Elle lui écrit des lettres dont certains passages nous sont donnés à lire.

Dans le magasin, le boucher, à longueur de jour, susurre à l'oreille de la caissière son désir d'elle. Et elle aussi aura envie de lui, même s'il « était laid, pourtant, avec son gros ventre moulé dans le tablier taché de sang. Mais sa chair était

aimable» (Reyes, 1988 : 42¹). C'est donc le boucher *comme chair* qui attire la caissière. Dans cette partie du roman, qui se déroule principalement à l'intérieur de la boucherie, la chair est d'ailleurs omniprésente. La plupart des sens sont sollicités. D'abord, l'odorat : « L'odeur fade de la viande crue me monta à la tête » (*LB* : 10). Ensuite, le toucher et le goût :

La main sous la machine à hacher, le boucher recueillait la viande qui sortait en longs et fins cylindres, serrés les uns contre les autres en une masse molle s'affaissant dans la paume de l'homme. Le boucher éteignit la machine, avala le tas rouge en deux gorgées (*LB* : 10).

Enfin, la vue : « foies sombres, sanguinolents, tout en mollesse, langues énormes obscènement râpeuses, cervelles crayeuses, énigmatiques, rognons lovés dans toutes leurs rondeurs, cœurs entubés d'artères » (*LB* : 13). Le rose et le rouge reviennent constamment, rappelant évidemment la couleur de la chair et du sang. De plus, tout est construit de façon à inviter le lecteur à tracer un parallèle entre la chair morte animale et celle vivante de l'humain, comme le démontrent ces différents extraits :

La viande noire luisait, ravivée par l'attouchement du couteau (*LB* : 9).

1. Les renvois au *Boucher* seront désormais indiqués par la mention *LB*, suivie du numéro de la page.

[Les viandes] retombèrent avec un bruit mat – comme un baiser contre le bois (*LB*: 10).

Et le boucher qui me parlait de sexe toute la journée était fait de la même chair, mais chaude, et tour à tour molle et dure [...]. Et de même étaient mes chairs, moi qui sentais le feu prendre entre mes jambes aux paroles du boucher (*LB*: 11).

On peut aussi citer la scène dans laquelle la caissière aperçoit, dans le frigo qui contient les viandes, la bouchère

agrippée des deux mains à deux gros crochets de fer au-dessus d'elle [et] derrière elle [...] le boucher, [...] la chair débordante [...] poussant dedans son excroissance, au milieu d'une forêt de viande (*LB*: 28-29).

En rapprochant la chair humaine de la chair animale, le texte invite à un questionnement : qu'est-ce que la chair ? Il instaure une mise à distance entre le sujet et son corps, pour mieux, sans doute, repenser l'érotisme.

UNE CHAIR OBJECTIVÉE

Dans *Le boucher*, comme le suggère Warren F. Motte, les procédés de discours qui suspendent la distinction entre les catégories de viandes invitent à attribuer des qualités humaines à la viande morte, ce qui facilite l'objectivation de la chair dont dépend en majeure partie le roman (1991 : 52). Cette objectivation de la chair est

perceptible dans l'une des premières scènes de la seconde partie du texte où la narratrice, sous la douche avec le boucher, décrit en détail chaque partie du corps de celui-ci. Ce personnage n'est donc pas considéré comme un tout, mais comme un assemblage de parties détachées, comme le sont les morceaux de viande qu'il coupe. D'après Gloria Steinem, alors que dans l'érotisme, il y a désir d'une personne en particulier, la pornographie instaure une « distance entre sujet et objet et remplace une envie spontanée d'intimité par "l'objectivation" et le voyeurisme » (1983 : 37). Selon cette vision, *Le boucher* serait alors pornographique. En effet, c'est *la chair* du boucher que la narratrice désire et non le boucher lui-même. Le voyeurisme est omniprésent : les chairs animales sont exposées dans la vitrine de la boucherie, à la vue des passants, pour attiser la « convoitise des ménagères » (*LB* : 12). De plus, la narratrice, dans la seconde partie du roman, pousse la porte de la salle de bain et regarde la silhouette du boucher derrière le rideau de douche. Gaëtan Brulotte parle d'ailleurs du bain comme d'« un rituel [qui] sert à des descriptions de gestes cachés et de détails anatomiques propices au voyeurisme » (1998 : 62²). Il y a donc reconduction des codes propres à la pornographie tels que décrits et dénoncés

2. Les renvois à *Œuvres de chair* seront désormais indiqués par la mention *OC*, suivie du numéro de la page.

par Steinem, mais, dans le roman qui nous intéresse, toute chair est objectivée, pas seulement celle de la femme. En outre, le voyeur est féminin : ce sont les ménagères qui convoitent la chair animale ; c'est la narratrice qui regarde le boucher sous la douche et qui permet au lecteur de voir l'anatomie de celui-ci. Brulotte mentionne, en parlant de cette scène de bain dans le récit de Reyes, que « c'est un nouvel interdit qui saute : il aura fallu attendre le ^{xx}^e siècle pour que le bain complaisant ne soit pas le domaine exclusif de la femme et que la nudité érotique masculine y accède pleinement » (OC : 63). De plus, alors que les textes pornographiques canoniques visaient un lectorat masculin, il est fort probable que celui du roman de Reyes soit plutôt féminin, puisque le corps de la femme n'y est pas décrit et que la narratrice vit une idylle amoureuse, ce qui, par définition, contraste avec la pornographie. Le lecteur-voyeur serait peut-être alors une lectrice-voyeuse, innovation importante par rapport aux codes traditionnels du genre. Ainsi, certains de ces codes sont reconstruits dans *Le boucher*, mais de manière inversée. Il en va de même avec le désir que suscite la chair, qui est, dans le roman de Reyes, objectivée pour être mieux adorée.

LA CHAIR DÉSIRABLE

Le morcellement de la chair semble être une façon de glorifier chacune des parties du corps animal ou humain. La présence presque lourde de la chair est assurément une façon qu'a trouvée Reyes de « revaloriser la pureté, l'innocence et la beauté de la chair face à la laideur, la tristesse et la malédiction dont on l'a grevée » (Alpozzo, 2006). En effet, bien que le boucher soit laid, l'apparence des différentes parties de son anatomie paraît agréable : « Malgré un certain volume, ses fesses avaient une forme harmonieuse, une courbe gracieuse pour tomber des reins, un rattachement sans mollesse aux membres inférieurs » (*LB* : 59). C'est également le cas des morceaux de viande ou des abats des animaux, qui sont des parties convoitées :

Dans la vitrine, exposés comme autant d'objets précieux, les différents morceaux de porc, bœuf, agneau excitaient l'envie de la clientèle. [...] Sans oublier les abats, les magnifiques abats, la part la plus intime, la plus authentique, la plus secrètement évocatrice de la bête défunte (*LB* : 12-13).

Ainsi, les morceaux de chair sont loin d'être un symbole de l'éclatement du corps, comme chez Bataille ou Céline :

S'en prendre à la chair [pour Céline], accabler le corps, en faire l'épicentre de toutes les bassesses humaines relève de la volonté de

dépasser la dimension corporelle et de sortir de l'enveloppe charnelle qui écrase l'âme (Verdaguer, 1985 : 202).

On voit aisément que les morceaux de chair ont une grande valeur dans *Le boucher*, puisqu'ils attisent l'envie. Dans les courtes citations présentées plus haut, ce fait est d'ailleurs souligné (la viande qui tombe avec un bruit de *baiser*, *l'atouchement* du couteau, la clientèle *excitée* par la viande). La chair comme source de désir est également mise en évidence ici :

Au fond de l'étal courait une fente où s'enfonçait la collection de couteaux à découper [...]. Avant d'en pénétrer la viande, le boucher aiguisait sa lame en la faisant aller et venir sur le fusil, d'un côté, de l'autre [...] (*LB* : 11).

Incontestablement, cette lame n'est rien de moins que le pénis du boucher et la fente, un vagin, en définitive, celui de la caissière : « le boucher avec sa lame fendra et fendra encore [...] jusqu'à m'emplir de son lait blanc » (*LB* : 47). Que la chair soit animale ou humaine, morte ou vivante, il s'agit bel et bien de la même chair, et elle éveille le désir.

LA CHAIR, ENTRE CÉLÉBRATION ET ASSUJETTISSEMENT

Le rapport au corps que Reyes propose est innovateur en ce sens qu'il est loin de la vision

de Bataille ou de Sade telle que décrite par Michel Onfray : « Bataille [...] comme Sade [...] pense à partir d'une chair chrétienne qu'il torture, maltraite, salit, couvre de crachats, d'urine, d'excréments, d'insultes, d'ordure, de sperme [...] » (2009 : 45). Pour Bataille, l'érotisme ne se vit que dans le dépassement des limites du corps, dépassement qui peut s'interpréter comme la négation de la nature matérielle et séparée du corps humain. Il en va de même chez Sade, qui propose un érotisme qui serait « un art de vivre centralisateur qui, en niant le donné et ses limites, bouleverse[rait] radicalement le sujet, sa perception du monde et son insertion sociale » (OC : 317). Sade pousse si loin ces limites corporelles qu'il en résulte un dégoût de tout ce qui rappelle le corps. Chez Bataille comme chez Sade, la femme, tout en chair, *que* chair, est nécessairement à dominer. Les orgies, que l'on trouve dans les textes de ces deux écrivains, servent à rappeler la honte de la chair, puisqu'il s'agit toujours de contrôler le corps et ses pulsions pour « faire bander le cerveau » (OC : 316). Au contraire, chez Reyes, tout ramène à la chair pour mieux célébrer le corps. À l'inverse d'un érotisme qui serait transgression des tabous, donc dépassement du corps, celui de Reyes est retour constant à la matérialité de celui-ci. En ce sens, comme le mentionne Jacqueline Kelen dans un entretien avec Rémi Boyer, il n'y a pas, dans cette vision de l'érotisme, de transgression,

puisqu'il n'y a pas de péché ou de faute (Boyer, 2004 : 21³). Dans *Le boucher*, la chair louangée met donc en place non seulement un rapport différent à la femme, qui n'est alors plus symbole de chair à dominer, mais également un rapport transformé au monde. Tout y est chair, même les mots du boucher, comme je le soulignerai plus loin, même le texte lui-même, comme le suggère Motte lorsqu'il dit que Reyes tente, par la « sexualisation » de la viande et par « l'érotisme matériel » attribué aux mots, de donner un aspect charnel à son texte (1991 : 56). L'érotisme, pour cette écrivaine, est amour, sans que celui-ci soit nécessairement sentimental (Alpozzo, 2006), et

[l]'odeur de l'amour a un autre nom : l'amour de la vie. La vie embaume et pue tour à tour, mais, dit Reyes, je ne me lasserai jamais de toutes ces odeurs enivrantes. Celle de l'herbe coupée. De la terre détrempée par la pluie... (Reyes, 2002 : 40).

Dans la seconde partie du roman, il est d'ailleurs question, à quelques reprises, de pluie, de forêt et d'herbe coupée. Alors que, chez Bataille, il semble y avoir une célébration de la mort par l'éclatement du corps et la valorisation presque exclusive d'un érotisme qui ne serait que spirituel, il apparaît évident que dans *Le boucher*, il s'agit à l'inverse d'une célébration de la vie.

3. Les renvois à *Érotique et érotisme* seront désormais indiqués par la mention *EE*, suivie du numéro de la page.

Paradoxalement, cette chair louangée, dans le roman de Reyes, donne également lieu à une forme d'assujettissement qui est le propre de la narratrice. Le rapprochement entre cet extrait : « [les] poulets étaient suspendus par le cou, leur cou maigre et jaune, étiré, transpercé par le crochet de fer qui maintenait leur petite tête renversée vers le ciel [...] » (*LB* : 12) et celui-ci : « il m'attrapa par les cheveux, me tira la tête en arrière, et se mit à me forcer l'anus. Je souffrais, et j'étais coincée sur ma chaise, condamnée à garder la tête au ciel » (*LB* : 69), est en effet significatif. La caissière est à l'image du poulet exposé dans la vitrine (d'ailleurs, quand le boucher la sodomise, elle est elle-même derrière une fenêtre) et la main du boucher qui tire ses cheveux est un crochet de fer. Ainsi « désobjectivée », la narratrice est soumise à l'homme, victime de son pouvoir. Les poulets et les lapins, bien en vue dans la vitrine, sont « écartelés, le ventre ouvert [...] exhibitionnistes, martyrs crucifiés [...] » (*LB* : 12) et il en va de même pour la narratrice, prise et offerte, nue, devant la fenêtre. *Le boucher* n'échappe donc pas totalement à quelques règles du genre érotique, notamment à la sujétion du personnage féminin, idée renforcée par la façon dont le rapport aux mots est traité dans le roman.

DES MOTS DE CHAIR

La chair, dans *Le boucher*, suscite le désir. Mais comment celui-ci se manifeste-t-il? Selon Kelen, «[la voix] est la chair des mots et de la pensée de celui qui l'émet» (*EE*: 117), et cette voix, c'est celle du boucher qui murmure son désir dans l'oreille de la caissière. Les mots du boucher sont donc symbole de chair. En ce sens, ils sont dotés d'une forme de matérialité. En effet, la caissière relate que les mots du boucher «venaient s'écraser contre [s]on cou, dégouлинаient dans [s]on dos, sur [s]es seins, [s]on ventre, [s]es cuisses» (*LB*: 16). Les mots sont une extension du corps: «Ça te plairait de jouir rien qu'avec des mots, dit le boucher à la caissière, [...] si je te touchais, tu vois, ce serait comme mes paroles» (*LB*: 17). Les mots du boucher sont la chair de son désir; par leur poésie, les fantasmes deviennent réalité.

Le boucher est un poète, affirme Motte, et Reyes le confirme lorsqu'elle dit que «[le poète] est l'homme qui par le pouvoir de son verbe vous emmène dans le monde non pas tel qu'il existe dans l'univers visible, mais tel qu'il est dit» (*EE*: 10). En effet, le désir du boucher s'insinue dans la narratrice *malgré elle*. Le boucher l'attire dans son monde à lui, devient lui-même le monde: la caissière, agenouillée dans la douche devant lui, a «le monde arrêté à la hauteur de [ses] yeux» (*LB*: 62). Et ce monde a pour em -

blème le sexe masculin, aspect qui est loin d'être subversif, d'autant plus que la passivité de la narratrice à l'égard de ce phallocentrisme est exacerbée par le comportement inactif qu'elle adopte à l'endroit du boucher.

L'ÉCOUTE COMME ASSUJETTISSEMENT DE LA CHAIR

La narratrice, pendant que le boucher lui parle, est passive : « Je ne faisais rien, je restais assise bien droite sur mon tabouret. J'écoutais seulement » (*LB* : 17). Brulotte explique que la psychanalyse associe la voix au caractère masculin, et l'ouïe à la femme. De ce point de vue, la voix masculine pénètre, s'insinue dans l'oreille de la femme : « L'écoute [...] pourrait ainsi se figurer comme une forme concave, une niche où la voix, où les bruits se logent, mais également qu'ils creusent, qu'ils explorent telle une grotte [...] » (*OC* : 410-411). L'ouïe est symboliquement comme un vagin qui se fait fouiller. La caissière, dans le roman, devient victime du désir de l'homme. En effet, la narratrice parle des mots de désir du boucher comme étant « [l]a bave d'une araignée tissant sa toile » (*LB* : 15). Elle est l'insecte pris au piège, car le manège du boucher exerce sur elle une grande fascination :

Ouïr, dit Brulotte en parlant d'O dans *Histoire d'O*, c'est être captivé, capturé, c'est accueillir [...] une onde qui [...] vous engourdit comme

un venin [...]. Ouïr signifie être tout entier oui, tout entier ouverture [...] (OC: 411).

Ouverte au désir du boucher, la narratrice est celle qui reçoit de l'argent en échange de la viande qu'achètent les clients, viande qui est indistincte de celle des humains, donc de sa chair à elle. En ce sens, un parallèle peut être tracé entre la caissière et la femme prostituée par l'homme, personnage maintes fois reconduit dans les textes érotiques traditionnels. Comme O, donc, la caissière est « grande ouverte » et ne sait résister : elle est faible devant les paroles du boucher, bave d'araignée : « Certains arachnides, par exemple, pratiquent [...] le ligotement de la femelle » (OC: 84). Elle est ligotée par ses mots, mots qui sont le désir du boucher passant par le corps de la caissière (son écoute), ce qui rappelle les textes érotiques traditionnels. En effet, pour Anne-Marie Dardigna, le désir de l'homme, dans les récits classiques du genre, passe nécessairement par le corps féminin, qu'il s'agit de réduire à la soumission (Dardigna, 1980: 108). Dominée, certes par son propre désir, mais aussi par celui du boucher qui s'exprime d'abord par des mots, la caissière n'est cependant pas entièrement à l'image d'O, car elle n'est pas donnée ni vendue à d'autres hommes. Il n'en reste pas moins qu'elle semble parfois dépossédée d'elle-même.

Malgré ce qui vient d'être dit, le personnage de la caissière n'est certes pas que ce corps de chair que l'homme veut maîtriser pour accéder à «l'érotisme spirituel» de Bataille, par exemple. Au contraire, s'il y a un être tout en chair, dans le roman, c'est le boucher. Et c'est à la suite de relations sexuelles avec lui que la narratrice vivra une sorte de renaissance.

LA MORT COMME CONDITION DU DÉSIR, ET LA DÉCHÉANCE DE LA CHAIR

Le corps, dans le récit de Reyes, acquiert un statut qui lui était refusé dans les textes traditionnels, celui de «sauveur» :

On peut lire le livre, affirme Reyes, dans le sens d'une résurrection de la chair [...]. Or, cette résurrection advient par la parole, le verbe. Aussi longtemps que le boucher et la jeune fille sont enfermés dans la boucherie, la mort est combattue par la parole, celle que le boucher débite à l'oreille de la narratrice [...] (Alpozzo, 2006).

Le désir permet donc de combattre la mort : «ce qui maintenait le boucher en vie, c'était son désir, la revendication de la chair constamment entretenue et de temps à autre matérialisée par ce souffle entre sa bouche et mon oreille» (*LB* : 22). Il est ainsi possible d'affirmer que l'état mortel du vivant est une condition du désir : «il faut tuer pour que le mouvement, la vie apparaissent», dit

Kelen (*EE*: 65). De la mort naît la vie, le désir, et l'assouvissement de celui-ci engendre la mort. Dans le roman, ce qui est vivant est déjà en train de pourrir et de mourir, tels le client qui entre dans la boucherie et dont le visage est rempli de cloques, de bulbes, de furoncles, ressemblant à la « tête-bulbe posée sur le billot [d'où] fleurissait un faisceau de maladies purulentes » (*LB*: 37), ou encore la propre chair de la caissière, qui est « engluée dans une attente passive [et qui a] dans le corps des plaques mortes » (*LB*: 49). Comment lire ce rapport vie/mort si ce n'est comme le fait Céline? Chez celui-ci, selon Pierre Verdaguer, l'être n'est que viande corruptible, victime d'un lent processus de pourrissement (1985: 209). Dans les textes de Céline, le corps mène le monde, nous dit Verdaguer. Tout n'y est que matière :

Il faut y voir, ajoute-t-il, le signe d'une déroute de toute une civilisation qui s'enfonce de plus en plus dans les marécages du matérialisme. C'est dans cette optique que l'image du gluant acquiert toute son importance. Les substances visqueuses et collantes du décor célinien (la boue en particulier) sont symboliques d'un univers où l'individu adhère à la matière, y patauge, s'y enfonce. L'être célinien est soumis aux forces qui le tirent vers le bas, jusque dans les profondeurs de la terre (Verdaguer, 1985: 208).

Ce passage s'applique étrangement aux dernières pages du roman de Reyes. En effet, à la fin de celui-ci, la narratrice fait l'amour dans les bois avec un jeune homme déguisé en squelette. Au moment de l'orgasme, elle le regarde, voit le visage de la mort et pousse un cri. Le lendemain matin, elle se réveille dans un fossé, rampe pour en sortir, mais glisse sans cesse dans la boue. Lorsqu'elle parvient à retrouver la terre ferme, elle broute un peu d'herbe pour se donner des forces. Difficile de ne pas lire dans cette fin la déchéance d'une jeune fille qui a laissé ses pulsions corporelles l'emporter. Si l'on s'en tient à cette conclusion, il y aurait finalement péché de chair, dans le roman de Reyes, péché qui mènerait à la dépravation.

LA MORT COMME UNE RENAISSANCE

Pourtant, la finale n'est peut-être pas aussi pessimiste. On a vu précédemment que, dans le roman, le couteau est symbole de pénis. Ce membre peut donc symboliquement tuer : « Quand le boucher sera dans mon corps Daniel nous serons morts notre histoire sera morte⁴ » (*LB* : 47). Il s'agit, ici, de tuer l'innocence de la caissière, ce qui a bel et bien lieu. En effet, dit Reyes dans *Politique de l'amour* (2002), c'est par

4. L'absence de ponctuation est délibérée de la part de la narratrice.

la sexualité que la fille devient femme, et après avoir quitté le boucher, la narratrice se décrit comme « la femme, chair et sang, ventre déchiré des enfantements » (*LB*: 80). L'orgasme est une « petite mort », comme l'indique l'expression bien connue que rappelle Brulotte (*OC*: 134). Il l'est nécessairement, puisque, après l'orgasme, le désir s'éteint, pour un temps du moins :

La grande affaire, c'est que quoi qu'on fasse, le sexe nous laisse toujours insatisfait [...]. Mais c'est précisément le principe de l'érotisme : une fois passée la satisfaction immédiate, nous laisser en état de faim perpétuelle. Parce que, sur tous les plans, c'est le désir qui nous maintient en vie (Reyes, 2002 : 36).

Cette vision est à l'opposé de celle de Sade et de Bataille pour qui « [l']existence orgiaque apparaît comme un ascétisme de la jouissance, comme un état *perpétuel* [je souligne] d'excitation mentale et d'exaltation globale » (*OC*: 316 ; je souligne). Peut-être faut-il comprendre, ici, que la chair est à louer, car ce sont ses limites qui permettent au désir de naître. Contrairement à Bataille, à Sade ou à Céline, Reyes ne suggère donc pas de faire éclater les frontières du corps. Après l'orgasme, qui permet, comme chez Bataille, d'atteindre « une vérité », il y a bel et bien une mort. Mais cette mort est suivie d'une renaissance : « J'étais plus solide que jamais, dit la narratrice après s'être sortie du fossé. J'avais la force du boucher, la malignité du garçon à la tête

de mort» (*LB* : 80). Cet enfoncement dans la terre et dans la boue, plutôt que d'être une métaphore de la déchéance de l'Homme, est peut-être davantage « un rite initiatique, car elle [la narratrice] émerge du fossé forte et victorieuse. Ainsi, son entrée dans le monde de la chair s'avère une naissance qui l'unit aux passions élémentaires du monde » (Kasper, 1996 : 171). Il convient de mentionner que, selon Brulotte, le bain est annonciateur d'une métamorphose imminente (*OC* : 66) et la seconde partie du roman débute par une scène dans un bain, avec le boucher. De plus, on a souligné que, lorsque la caissière atteint l'orgasme avec le jeune garçon déguisé en squelette, elle pousse un cri en voyant le visage de la mort. Toujours selon Brulotte, le cri est synonyme de mort, mais aussi de naissance. Il « signe une cassure pathétique, déclare une assumption obscène et couronne une souveraineté qui rend caduc tout ce qui la précède » (*OC* : 417), ce qui trouve écho dans le roman, lorsque la narratrice, après avoir passé la nuit dans le fossé, rit en pensant à Daniel, « à [leurs] amours gâchées, à sa lucidité de pacotille » (*LB* : 81).

L'amour, pour Reyes, est « le vrai modèle [pour l'art]. [...] Il est comme un fantôme que chacun essaie de saisir presque toujours en vain » (*EE* : 3). Dans la première partie du roman, la caissière écrit, peint et fait de la sculpture pour tenter de saisir le monde :

J'ai essayé de peindre un bouquet de roses.
[...] Comment rendre la couleur d'une rose, sa
douceur, sa finesse, sa délicatesse, son odeur?
Pourtant, je les désire, je tente, je tourne
autour (*LB*: 43).

De toute évidence, elle n'y parvient ni par la peinture, ni par l'écriture : « Ne sommes-nous pas ridicules de vouloir attraper le monde avec nos stylos [?] » (*LB*: 43). Si le crayon, comme le suggère Nancy Huston, est l'équivalent du pénis, comme le texte est la chair de la femme (Huston, 1982: 127), nous pouvons suggérer que la sexualité, notamment le membre de l'homme, est une manière de saisir le monde. L'art, qui est pour Reyes un érotisme, permet, comme l'orgasme, de saisir la vérité, mais toujours de manière momentanée. Et cette vérité, c'est la découverte de soi et du monde : « L'érotisme est [...] accès au réel, un moyen de se trouver soi-même » (*EE*: 42). Si, dans la première partie du roman, la narratrice ne parvenait pas à saisir l'essence de la rose en la peignant, à la toute fin, c'est par le corps, en ingérant la rose, qu'elle y arrive : « J'en coupai une [rose], lui arrachai ses pétales par paquets, les mangeai » (*LB*: 90). L'ingestion de la rose facilite ainsi l'accès à la création (Kasper, 1996: 172), à l'art, et donc à l'érotisme, puisque, nous l'avons dit, l'art est, pour Reyes, un érotisme. Ainsi, si chez Bataille, Sade et Céline, le moyen de transcender le corps est de le nier, de le violenter et de le profaner,

chez Reyes, il semble y avoir le désir de signifier que c'est au contraire en revenant à ce que l'humain est fondamentalement, c'est-à-dire un être de chair matérielle, qu'il peut aspirer à atteindre une «vérité supérieure» par l'art de l'érotisme. «C'est dans l'amour (et aussi au moment de mourir) qu'un individu se rencontre au plus près» (*EE*: 27), nous dit Kelen. Le désir n'existe que parce que la mort, la putrescibilité du corps, est incontournable. Loin de vouloir passer outre cette donnée universelle, Reyes, dans *Le boucher*, rappelle sa nécessité et porte ailleurs la notion d'érotisme, principalement en proposant une réconciliation de l'être humain et de sa chair.

BIBLIOGRAPHIE

- ALPOZZO, Marc (2006), « Alina Reyes : entretien », *Marc Alpozzo (Ouvroir de réflexions potentielles), Blog critique & métaphysique*, [En ligne], [<http://marcalpozzo.blogspot.com/archive/2006/06/28/alina-reyes-entretien.html>] (24 novembre 2010).
- BOYER, Rémi (2004), *Érotique & érotisme. Huit femmes, huit rencontres*, préface d'Alina Reyes, Cordes-sur-Ciel/Soisy-sur-Seine, Éditions Rafael de Surtis/Éditions Éditinter.
- BRULOTTE, Gaëtan (1998), *Œuvres de chair. Figures du discours érotique*, Sainte-Foy/Paris, Presses de l'Université Laval/L'Harmattan.
- DARDIGNA, Anne-Marie (1980), *Les châteaux d'Eros ou les infortunes du sexe des femmes*, Paris, François Maspero.
- HUSTON, Nancy (1982), *Mosaïque de la pornographie. Marie-Thérèse et les autres*, Paris, Denoël/Gonthier.
- KASPER, L. R. (1996), « L'inquiétante ambivalence de la chair : les passions élémentaires d'Alina Reyes », dans Michael BISHOP, *Thirty Voices in the Feminine*, Amsterdam, Éditions Rodopi, p. 166-173.
- MOTTE, Warren F. Jr. (1991), « Temptations of the flesh », *L'Esprit créateur*, vol. 31, n° 4, p. 51-58.
- ONFRAY, Michel (2009), *Le souci des plaisirs. Construction d'une érotique solaire*, Paris, J'ai lu.
- REYES, Alina (1988), *Le boucher*, Paris, Seuil. (Coll. « Points ».)

REYES, Alina (2002), *Politique de l'amour*, Paris, Zulma.
(Coll. « Grain d'orage ».)

STEINEM, Gloria (1983), « Érotisme et pornographie :
une différence claire et nette », dans Laura LEDERER
(dir.), *L'envers de la nuit. Les femmes contre la
pornographie*, Montréal, Éditions du Remue-
ménage, p. 35-40.

VERDAGUER, Pierre (1985), « Louis-Ferdinand Céline et
l'obsession de la chair », *Stanford French Review*,
vol. 9, n° 2, p. 201-221.

Rosemarie Fournier-Guillemette

Université du Québec à Montréal

DÉLICIEUSEMENT DÉGOÛTANT :
TRAUMATISME ET AMOUR DU CORPS
DANS *ZONES HUMIDES*
DE CHARLOTTE ROCHE

L'époque contemporaine voit les tabous entourant la violence et la sexualité se désagréger progressivement. Comme le fait remarquer Roger Chamberland, « le sexe est de plus en plus présent dans la littérature, les arts en général et les médias ; il s'affiche souvent de façon désinvolte, voire de manière très crue » (2003 : 44). Cette liberté licencieuse s'est effectivement emparée du domaine littéraire, où les écritures de la sexualité se sont multipliées, faisant éclater les barrières du sous-genre érotique. Parallèlement, la démocratisation de la pornographie – du cinéma à la vidéocassette, du DVD à Internet – a contribué à la constitution d'un imaginaire de la sexualité riche, quoique souvent dominé par une pensée patriarcale hétéronormative et bourgeoise. Dès la fin des années 1980, des voix autres, surtout féminines, se font entendre : sous la

plume d'Alina Reyes, de Virginie Despentes et de Catherine Millet, entre autres, se dessinent des subjectivités nouvelles aux prises avec les normes objectivantes de la sexualité occidentale moderne telle que la mettent en scène le marquis de Sade et Georges Bataille. Pourtant, si la sexualité échappe maintenant à certains tabous, une obsession de plus en plus aliénante à propos de l'hygiène semble aujourd'hui resserrer l'étau puritain autour du corps féminin.

Avec *Zones humides*, son premier roman, l'auteure allemande Charlotte Roche met à mal les principes fondamentaux de l'hygiène féminine. L'ouvrage a été publié en 2008 en Allemagne, avant d'être traduit anonymement¹ en français en 2009. La description du roman, en quatrième de couverture, indique qu'il s'agit d'un « livre polémiste, subversif, féministe, qui dénonce par ailleurs l'hygiénisme comme avilissement de la femme ». Il est juste de s'interroger sur la véracité de ces affirmations et c'est à ce questionnement que le présent travail sera consacré.

Zones humides raconte l'histoire d'Hélène Memel, jeune femme de 18 ans hospitalisée en proctologie pour soigner par chirurgie sa fissure

1. Selon diverses sources, dont Cécile Daumas du journal français *Libération*, la traduction du roman de Roche a été faite par Claire de Oliveira, maître de conférences à la Sorbonne. Toutefois, sur le site personnel de la traductrice, le roman de Roche n'est pas mentionné (voir <http://claire.deoliveira.free.fr/>).

anale. Si l'on exclut les nombreuses analepses qui parsèment la narration, tout le roman se déroule pendant le séjour d'Hélène à l'hôpital, de son entrée à sa sortie. La narration au « je » relève pour l'essentiel du *stream of consciousness* – la narratrice passe d'une idée à l'autre et nous donne à savoir la moindre de ses pensées –, un long monologue où se côtoient et s'entrelacent trois thèmes : l'hygiène, la sexualité et la famille. Alitée et désœuvrée, Hélène décide d'ourdir un complot : elle profitera de ce séjour pour réunir ses parents divorcés. À travers le récit de ses aventures sexuelles, entrecoupé de nombreuses réflexions sur l'hygiène féminine, on découvre l'histoire familiale traumatique d'Hélène. Je m'attarderai à ces trois thèmes avant de proposer une réflexion sur le pouvoir – ou la vanité – de cette provocation dite féministe.

HYGIÈNE ET AUTOPHAGIE

Les pratiques hygiéniques de la narratrice constituent sans conteste l'aspect le plus choquant du roman de Roche. En effet, Hélène refuse catégoriquement les diktats de l'hygiène féminine moderne, refus dont elle nous fait part dès les premières pages. Elle affirme :

L'hygiène, ça me fait doucement rigoler. J'ai fini par comprendre que les filles et les garçons, on ne leur apprend pas de la même façon à se nettoyer le sexe. Ma mère a toujours

accordé une grande importance à l'hygiène de ma chatte, et aucune à celle du pénis de mon frère. Il avait même le droit de pisser sans s'essuyer et de laisser le reste s'égoutter dans son slip. La toilette de la chatte, chez nous, c'est une science sérieuse comme tout. Il paraît que c'est très difficile de la garder vraiment propre. N'importe quoi, bien sûr. Un peu d'eau, un peu de savon, frotti-frotta, et basta (Roche, 2009 : 20²).

La narratrice semble dès lors nous indiquer qu'elle refuse, d'une part, la paranoïa féminine qui entoure la propreté de la muqueuse vaginale, et, d'autre part, l'idée selon laquelle le sexe féminin est plus sale que le sexe masculin. D'entrée de jeu, on peut reconnaître ici une revendication féministe qui dénonce une inégalité, hygiénique cette fois, entre les sexes. Hélène raconte aussi sa mésaventure dans certaines toilettes publiques où chaque cubicule est muni d'un diffuseur de parfum qui asperge son occupant dès l'entrée. Sur ce point, elle affirme : « Si la plupart des gens pensent que toutes les odeurs artificielles embaument, c'est dû à l'aliénation » (ZH : 21). Encore une fois, le propos d'Hélène véhicule un aspect féministe, notamment par l'irruption du mot « aliénation », assez courant dans le vocabulaire féministe, d'autant plus que le lexique d'Hélène ne comprend que

2. Les renvois à *Zones humides* seront désormais indiqués par la mention ZH, suivie du numéro de la page.

peu de mots de cette teneur. Par contre, cette réflexion qui ne manque pas de sens commun n'est malheureusement pas suivie d'une explication ou d'une argumentation qui rend compte des raisons et des conséquences de cette aliénation. Ce passage est représentatif de l'œuvre dans son ensemble : nulle part dans *Zones humides* les réflexions novatrices ou subversives ne seront agrémentées d'un raisonnement qui permettrait d'en extraire une argumentation cohérente. On peut supposer que l'auteure a voulu faire du texte dans son ensemble une dénonciation de l'hygiénisme avilissant, mais, si *Zones humides* est un roman à thèse, sa démonstration manque d'appui.

Le personnage d'Hélène a un rapport très étroit, quasi amoureux, avec son propre corps. Elle l'aime et, surtout, le consomme. Par exemple, comme le montrent les extraits suivants, elle ingère la plupart de ses déchets³ :

Parfois, un bout de la croûte se suspend à un poil pubien, comme un *dreadlock*, et l'imprègne de sa substance au fil de la journée, à cause de tous les frottements dus à la marche, comme du pollen sur une patte d'abeille. J'aime retirer ce pollen et le manger, c'est un régal (ZH : 122).

Chaque fois que je fais pipi ou caca, j'en profite pour bouffer toutes mes mucosités [...].

3. À l'exception de l'urine et des excréments, qui sont éliminés dans les toilettes.

Tout ça finit dans la bouche, on le ronge lentement avec les incisives pour en connaître le goût exact (ZH: 123).

On remarque que certains des termes utilisés par la narratrice ont un double sens : les miettes et les croûtes peuvent aussi bien provenir d'un morceau de pain que du corps humain. Outre le lexique de la dévoration – « mange », « dévore », « grignoter », « ronge » –, on trouve dans ces extraits des mots exprimant le plaisir de manger – « délectation », « régal ». L'autophagie d'Hélène n'est pas sans rappeler le stade anal du développement selon la psychanalyse, lors duquel l'enfant est fasciné par ses excréments, sans honte. Les diverses sécrétions corporelles d'Hélène prennent aussi, à ses yeux, une dimension esthétique. Après avoir péniblement fait l'aller-retour jusqu'à la salle de bain, elle s'aperçoit avoir laissé quelques gouttes d'urine derrière elle :

Ces gouttes resteront donc là, j'en compte douze jusqu'à la porte. Les gouttes numéro neuf et dix, attrapées par le soleil, ont l'air de deux petits cercles découpés dans du papier alu ou quelque chose d'encore plus beau (ZH: 97).

La comparaison, un brin ironique, est frappante : le banal papier d'aluminium semble constituer, aux yeux d'Hélène, un standard de beauté. La fascination d'Hélène pour les déchets humains – elle ira jusqu'à consommer le vomi d'une amie

(*ZH*: 66) et à goûter le sang menstruel d'une autre (*ZH*: 117) – n'a rien de sexuel. Même si la narratrice fait preuve d'une fascination semblable pour les fluides de ses partenaires – sperme, sécrétions vaginales, pertes menstruelles –, ils ne sont jamais présentés sous un aspect excitant. Hélène les aborde plutôt comme des parties de l'Autre qu'elle peut assimiler, comme un moyen de l'atteindre et de le rencontrer, d'autant plus que ces déchets se révèlent tout aussi délicieux que les siens propres.

Aussi, la narratrice fait très souvent appel au champ lexical de la nourriture pour décrire les différentes parties de son corps. Après l'opération au cours de laquelle on a soigné sa fissure anale et enlevé ses hémorroïdes, Hélène insiste pour qu'on lui apporte le morceau qui lui a été retiré. Lui faisant une place sur le carton de la pizza qu'elle vient de commander, elle le prend, l'examine et le repose, se retrouvant les doigts couverts de sang. Elle dit :

Bah, après tout, inflammation ou non, ce sont des morceaux qui viennent de mon corps. Je me lèche les doigts l'un après l'autre, tout simplement. Je suis toujours très fière de ce genre d'initiative, ça vaut mieux que d'attendre bêtement dans son lit, en pure perte, qu'on vous apporte des lingettes. Pourquoi serais-je dégoûtée par mon propre sang, mon propre pus? (*ZH*: 82)

La métaphore alimentaire va plus loin : par exemple, Hélène nomme à l'occasion son sexe « le millefeuille » (ZH : 84). De plus, elle demande à Robin, l'infirmier, de prendre une photographie de sa cicatrice et de son derrière. Elle mentionne alors qu'elle « règle l'appareil sur les photos de nourriture, dans le menu » (ZH : 48). De plus, Kanell, un ami dont le fantasme consiste à la raser intégralement et soigneusement environ une fois par semaine, a une miche de pain tatouée sur la poitrine (ZH : 56). Kanell lui fait penser à Hänsel, du conte de Grimm, qui, comme on le sait, tente de marquer son chemin à l'aide de miettes de pain. D'ailleurs, lors de la narration de cet épisode, la mousse à raser est comparée à de la crème fouettée (ZH : 57) et, après le rasage, quand Hélène se masturbe à l'aide du manche du rasoir, son mouvement de va-et-vient est assimilé à celui par lequel on tranche le pain (ZH : 60). Le lien entre la sexualité et la nourriture est donc réaffirmé à plusieurs reprises dans le roman, sous différentes modalités. Sans être tout à fait original – après tout, on *consomme* le mariage –, ce lien diffère cependant de l'imaginaire de la transgression qui teinte souvent la littérature érotique, tout en se rapprochant du domaine domestique – souvent associé au féminin – et par conséquent du thème familial, qui sera abordé en troisième partie du présent article.

Ce réseau sémantique est d'autant plus troublant qu'Hélène a des pratiques hygiéniques douteuses. Dans un esprit de défi, lorsqu'elle fréquente les toilettes publiques, elle frotte son sexe sur le pourtour de la cuvette. Aussi, elle tente désespérément de garder ses cils pleins de mascara loin de l'eau : elle se lave alors en deux temps pour éviter d'éclabousser son visage. Son gynécologue, qui est mentionné à quelques reprises, ne semble pas trouver problématiques les habitudes d'Hélène. Il sanctionne son utilisation de tampons faits maison (ZH : 114) et ne détecte aucune infection lors de ses visites – ses pertes vaginales, parfois abondantes, sont alors qualifiées par le médecin de « mucosités de la muqueuse » (ZH : 23), terme sibyllin s'il en est.

Dans *Le souci des plaisirs : construction d'une érotique solaire*, le philosophe Michel Onfray soulève – non sans user d'arguments *ad hominem* – la question de l'érotisme en s'opposant à la conception de Bataille, selon lui trop empreinte de christianisme. Bataille défend un érotisme de la pulsion de mort, où le plaisir s'acquiert au prix de la souffrance et du dépassement des limites. Ainsi, c'est la honte qui constitue le moteur de la jouissance. Onfray associe cet entendement de l'érotisme à la domination d'une pensée chrétienne qui nie le plaisir corporel :

D'où ce premier programme ontologique : imiter le corps de Jésus, sans désirs, sans passions, sans chair, sans matérialité, sans envies, sans pulsions ; viser l'immatérialité de la chair, la spiritualisation de la matière, la négation de l'humanité de l'homme ; vouloir tuer l'incarnation biologique pour réaliser le modèle de l'ange qui, sans sexe, ignore les besoins triviaux, communique sans langage par impulsion divine, se nourrit de nectar et d'ambrosie, la nourriture des divinités ; évacuer toute sensualité, toute sexualité, tout plaisir corporel ; vivre une existence d'ectoplasme... (2009 : 69).

Le programme décrit ci-dessus – dans lequel il faut bien reconnaître, malgré des déformations induites par l'attitude plus que critique d'Onfray, l'essentiel de la pensée de Bataille – est tout à fait à l'opposé de la vision d'elle-même que nous propose la narratrice de *Zones humides*. L'amour, la fascination et la jouissance que lui procure son corps ne laissent aucune place au nihilisme physique que Bataille partage avec l'idéologie chrétienne. La sexualité de la narratrice peut-elle alors être qualifiée de « solaire » ?

SEXUALITÉ ET LANGAGE

L'érotisme solaire, selon Onfray, se construit à partir de l'unicité de chacun :

L'invention d'une sensualité, la fabrication d'une volupté, la confection d'un plaisir, la

création d'une joie ne relèvent d'aucun projet communautaire ou global, collectif ou général, religieux ou politique, mais d'un vouloir propre (2009 : 254).

Ainsi, au lieu de concevoir la sexualité uniquement dans sa dimension relationnelle, Onfray suggère de la déployer à partir de soi-même, à l'image du précepte socratique. Le narcissisme lié à l'ingestion d'Hélène peut alors tout à fait être considéré comme un pendant de la célébration suggérée par Onfray. En effet, si les partenaires se multiplient dans le récit, ils sont tous nommés et considérés dans leur humanité. Les jeux de pouvoir sont presque inexistants. Même lorsqu'Hélène raconte ses aventures chez les prostituées, ces dernières ne sont pas décrites uniquement comme des objets, mais disposent d'une subjectivité : elles réfléchissent, posent des questions, ont des principes, des peurs, des intérêts. Le contexte allemand influence bien entendu cette vision de la prostitution, puisque celle-ci est légale en pays germanique : en effet, c'est dans le bottin téléphonique qu'Hélène recherche une maison de passe qui accepte les clientes. On peut toutefois s'interroger sur le fait que l'héroïne est obligée de faire appel à des péripatéticiennes lorsqu'elle désire faire l'amour avec une femme. Doit-on y voir une trace d'hétéronormativité, une preuve de son inacceptabilité hygiénique parmi les femmes, ou encore un

prétexte pour faire lever l'édit de silence qui frappe les prostituées?

Hélène aborde les fluides propres à l'acte sexuel avec le même intérêt émerveillé que lui inspirent ses différents déchets corporels. Toutefois, la composante de l'ingestion y est moins prégnante, bien qu'Hélène prenne la peine de goûter ses sécrétions vaginales avant de rencontrer un nouvel amant. La narratrice, à propos de ses pertes vaginales, offre toute une discussion autour du terme «smegma», considéré comme impropre par une collègue étudiante. À ce sujet, elle affirme :

Dans le dictionnaire, il y avait une longue explication sur le smegma. Qui porte le même nom pour les femmes, na. Mais aujourd'hui encore, une phrase me reste en travers de la gorge : «Si l'on a une hygiène intime approximative, il peut se former des accumulations de smegma visibles à l'œil nu.» Pardon? Voilà qui est d'une impertinence crasse. En fin de journée, je discerne toujours à l'œil nu des accumulations de smegma même si j'ai parfaitement nettoyé les replis de ma chatte à l'eau savonneuse (ZH: 25).

Ce passage nous renseigne sur un des aspects les plus intéressants du roman de Roche, c'est-à-dire l'importance du langage. Hélène semble avoir un rapport particulier au réel et elle fait de nombreuses réflexions sur le nom des choses. Tout comme elle met en doute les pratiques

socialement acceptées de l'hygiène à l'occidentale, elle utilise son propre vocabulaire pour parler de la sexualité. J'ai déjà mentionné qu'elle qualifie quelquefois son sexe de « millefeuille ». Elle a aussi tout un vocabulaire pour en décrire les différentes parties, qu'elle mentionne pour la première fois durant un souvenir masturbatoire :

Je me gratte bien fort et dans tous les sens entre mes petites lèvres, que j'appelle *crêtes de coq*, et mes grandes lèvres, baptisées *croissants de lune*, et à un moment donné, je repousse les crêtes vers la droite et la gauche pour calmer la démangeaison juste au centre. [...] Juste avant de jouir, je me pince le clitoris, la *truffe perlée*, comme je dis, et là, c'est le comble de la luxure (ZH: 25 ; je souligne).

Renommer ses parties intimes dans un vocabulaire non obscène, quoique parfois animalier et même poétique, peut être interprété comme une prise de pouvoir sur le corps. Hélène utilise toutefois – dans la version française – quelques mots typiques du vocabulaire sexuel, comme « chatte », « con », « cul » et même « moule ». Aussi, lorsque, à la suite de l'opération, elle souffre d'incontinence fécale, elle affirme : « Je baptise sauce brune ce qui en sort ; ça y est, j'y suis déjà habituée » (ZH: 91). Le langage semble ici être une porte d'accès à la réalité et à l'acceptation ; le simple fait de nommer crée l'habitude et le confort. Au sujet de la composante linguistique

chez les auteures érotiques contemporaines, Chamberland affirme :

l'essentiel n'est pas ici la nature propre du corps comme langue, mais la signification sémantique et l'efficace pragmatique des énoncés qui, par lui, se disent. Aussi, ce que nous rappelle avec vigueur cette écriture du sexe se ramène en fait le plus souvent à deux abstractions : l'une ontique : la femme, l'homme est un existant corporel ; l'autre sémi-que, le corps est un inépuisable et multidimensionnel réservoir de signes (2003 : 45).

Hélène profite pleinement de la liberté signifiante que lui offre son corps : les multiples appellations, jeux de mots et métaphores auxquels elle recourt en témoignent. Le corps d'Hélène est en constante performance, il est l'instrument de sa résistance au carcan d'une société patriarcale où nihilisme corporel et sexualité avilissante sont monnaie courante. Sans entrer dans la dénonciation d'un système, la narratrice trouve néanmoins assez amusants les détours que font les gens pour parler de tout ce qui a trait à la sexualité ou aux parties intimes. Ainsi, lorsque le gynécologue lui demande : « Êtes-vous sûre d'avoir introduit un tampon? », elle affirme : « C'est mignon, cette expression, moi je dis plutôt que je m'en suis foutu un » (ZH : 117). Le « politiquement correct » n'a manifestement pas l'approbation de la narratrice, pour qui le langage doit

alors par-dessus tout décrire adéquatement la réalité, sans ambages.

Au fil des réflexions sur l'hygiène, partout présentes, on trouve dans *Zones humides* la description de nombreuses scènes sexuelles, avec ou sans partenaires. Outre la masturbation dans la douche et la scène de rasage avec Kanell, Hélène raconte plusieurs épisodes assez chauds, avec différents amants et dans différentes positions. Après le déclenchement de ses règles à l'hôpital (conformément à la mécanique du roman, le lecteur a alors droit à tout un discours sur la paranoïa hygiénique autour du sang menstruel), elle trouve un coin de la chambre d'où un visiteur entrant dans la pièce ne peut la voir et elle se masturbe. Comme dans le cas des autres passages proprement érotiques, on a droit à une description précise, informée et quelque peu froide de l'acte sexuel.

Le corps d'Hélène est conçu dans le récit comme une machine bien huilée, un jouet obéissant et malléable dont la propriétaire s'émerveille constamment. Devant le miracle du plaisir charnel, la différence entre les sexes s'amenuise :

La face antérieure de la chatte, si j'appuie bien fort dessus, j'ai l'impression que je vais me pisser sur la main et je jouis tout de suite, la plupart du temps. Ce genre d'orgasme fait souvent jaillir un liquide qui ressemble à du sperme. Il n'y a guère de différence entre les hommes et les femmes, à mon avis (ZH: 157).

Encore une fois, la narratrice glisse dans son récit un propos égalitariste, sans l'étayer par une argumentation ou une dénonciation du système patriarcal. Aussi, contrairement à ce que l'on trouve dans de nombreux textes érotiques, écrits ou non par des femmes, l'acte sexuel n'a rien chez Roche d'un appel de la douleur, de la souffrance et de la mort. La sexualité n'y est pas synonyme de supplice transformé en plaisir par la mécanique sadomasochiste. Par contre, si Hélène vit une histoire d'amour avec son propre corps et sa propre sexualité, son histoire familiale, marquée par le traumatisme, assombrit le personnage, jusque-là d'une rafraîchissante originalité.

FAMILLE ET TRAUMATISME

Parallèlement à la critique sur l'hygiénisme, le thème familial est présent dès les premières lignes du roman. En effet, avant même le premier chapitre – où sont décrites les hémorroïdes d'Hélène –, on trouve une courte épigraphe, qui a été reproduite ici :

S'occuper des personnes âgées en famille, j'en pense le plus grand bien. Moi, comme presque tous les enfants de divorcés, j'ai envie que mes parents se remettent ensemble. Le jour où ils seront dépendants, je n'aurai qu'à flanquer leurs compagnons en maison de retraite. Ensuite, je les collerai dans un seul et même lit conjugal jusqu'à ce que mort s'ensuive. C'est

mon idée du bonheur suprême. Il suffit de patienter : un jour, j'aurai la main (ZH : 9).

Hélène prend dès lors position par rapport aux soins à procurer aux aînés et à l'importance du noyau familial. Ce sont d'ailleurs des sujets sur lesquels elle s'exprimera sans la légèreté ludique qui marque son discours sur le corps et la sexualité : ses prises de position sont plus marquées et bénéficient d'une argumentation plus élaborée. Elle souhaite plus que tout voir ses parents divorcés retourner ensemble, quitte à leur imposer ce destin « jusqu'à ce que mort s'ensuive ». Afin d'assurer la réussite de son plan visant la réunion de ses parents autour de son lit d'hôpital, la narratrice rouvre sa blessure en s'asseyant violemment sur un cale-porte. Cette automutilation se révèle inutile, quoique douloureuse et très sanglante, puisqu'elle sera renvoyée chez elle le lendemain. Par ailleurs, sa conception de l'engagement est dysfonctionnelle, comme en témoigne l'extrait suivant : « Voici une excellente promesse à faire à l'autre : si tu veux, je resterai avec toi, même si je ne t'aime plus : ça, c'est une promesse. Pour toujours » (ZH : 101). Pour la narratrice, amour et engagement ne vont pas nécessairement de concert ; sa vision du mariage n'est pas sans rappeler la conception chrétienne de l'union maritale, où le serment prêté devant Dieu est plus important que les sentiments de l'un ou l'autre des partenaires. La dénonciation

libératrice de l'hygiénisme moderne se trouve alors grevée par un retour du religieux, bien qu'il soit critiqué.

Les relations qu'Hélène entretient avec ses parents sont plutôt unidimensionnelles : d'un côté, sa mère est à l'origine de son aversion pour l'hygiène ; de l'autre, son père est décrit comme un homme discret, assez peu investi dans le réel, passionné de botanique. D'ailleurs, les végétaux font souvent irruption dans le récit. Par exemple, Hélène collectionne les noyaux d'avocat et fait pousser des avocatiers. Les noyaux constituent par ailleurs un énième objet sexuel :

Dans le liquide, il se forme une couche de moisissure visqueuse que je trouve très tentante. Je sors quelquefois le noyau du verre d'eau et je l'introduis en moi. Je l'appelle mon « biogode ». [...] Grâce aux muscles de mon vagin qui sont bien entraînés, je parviens ensuite à évacuer le noyau. [...] Pour moi, rien n'est plus proche de l'accouchement. Je me suis occupée de ce noyau pendant des mois. Je l'ai eu en moi avant de l'expulser. Et je m'occupe impeccablement de tous les avocatiers qui ont ainsi vu le jour (ZH : 43).

À défaut d'avoir une famille qui répond à ses exigences, la narratrice reporte sa piété familiale sur ses noyaux d'avocat, qui servent à la fois de jouets érotiques et de progéniture. Aussi, Hélène a une peur irraisonnée des sumacs (ZH : 132), des arbres asiatiques à la croissance particulière -

ment rapide, qui menacent les gens et les bâtiments par leur instabilité et leur envahissement de l'espace souterrain et aérien. Le rapport curieux que la narratrice entretient avec le monde végétal fait ressortir l'étrangeté et l'instabilité psychologique du personnage. Celles-ci semblent être causées par un événement traumatisant qui s'est déroulé durant l'enfance d'Hélène.

Cette scène se dessine à travers plusieurs analepses : un après-midi, à la sortie de l'école, la narratrice a trouvé sa mère et son petit frère prostrés dans la cuisine, les portes fermées et bouchées, le gaz ouvert. Elle a alors empêché, en appelant les pompiers, le suicide et le meurtre mis en place par sa mère. Ensuite, c'est la loi du silence : personne n'en a reparlé et c'est Hélène elle-même qui révèle l'histoire à son frère dans les dernières pages du roman. D'ailleurs, à la toute fin, avant de quitter l'hôpital au bras de Robin, l'infirmier, elle prépare une mise en scène du drame à l'attention de sa famille en fabriquant, à l'aide de couvertures et de ses propres mèches de cheveux, des mannequins symbolisant sa mère et son frère à côté d'un décor de cuisinière. L'incident colore l'ensemble du roman : on retrouve l'allusion au gaz⁴ dans

4. Bien qu'elle ne soit jamais innocente dans le contexte allemand, cette allusion ne semble pas se construire autour d'un imaginaire de la Seconde Guerre mondiale,

plusieurs passages et la relation tumultueuse avec sa mère est clairement à l'origine de la volte-face hygiénique d'Hélène.

Par ailleurs, même si elle prétend vouloir des enfants, Hélène a subi, quelques mois avant son hospitalisation, une stérilisation dans le même hôpital, affirmant vouloir briser un schéma qui se reproduit depuis des générations dans sa famille :

J'ai toujours voulu pour de bon avoir un enfant. Mais dans notre famille, il y a un schéma récurrent : mon arrière-grand-mère, ma grand-mère, ma mère et moi sommes toutes des aînées, des filles aux nerfs fragiles, perturbées, malheureuses. Alors ce cycle, je l'ai rompu : cette année, j'ai eu dix-huit ans, et grâce à de longues économies, je me suis fait stériliser (ZH: 43-44).

Hélène se sent prisonnière d'une lignée de femmes guettées par la folie et elle décide d'y mettre fin de manière définitive. Pourtant, son geste est paradoxal. D'une part, il confirme l'emprise de la narratrice sur son propre corps, ce qui pourrait lui permettre d'advenir en tant que sujet. D'autre part, Hélène semble par son geste abandonner sa propre féminité et rejoint ainsi en partie le discours patriarcal, dans lequel femme et folie sont souvent liées. Même si en se faisant

puisque'on n'y fait référence nulle part dans le roman, pas plus d'ailleurs qu'il y est fait mention de la Shoah.

stériliser elle déjoue le destin « naturel » de la femme, qui est celui d'enfanter, cette mutilation semble plutôt entériner l'association entre la féminité et l'aliénation mentale. En présentant un personnage psychologiquement fragilisé tel qu'Hélène, Roche compromet la force de la critique antihygiénique qui est au cœur du roman.

Les critiques s'entendent à ce sujet : la dimension traumatique de l'histoire familiale d'Hélène mine l'efficacité de *Zones humides*, d'autant plus qu'elle détonne par rapport au ton humoristique du roman. Decca Aitkenhead, du *Guardian* de Londres, dit :

*It's not always clear, however, whether Helen is sexually liberated, or slightly mad. [...] A feminist critique might question why Roche has created a character who seems to conform to the old notion that sexual liberation always comes at the price of instability*⁵ (Aitkenhead, 2009).

La critique d'Aitkenhead est juste : dans *Zones humides*, la liberté sexuelle et hygiénique d'Hélène ne semble s'acquérir qu'au prix de son équilibre psychique. On voit alors ressurgir le vieux spectre de l'hystérie, une pseudo-maladie

5. « Il n'est jamais évident, toutefois, si Hélène est libérée sexuellement ou légèrement folle. [...] Une critique féministe pourrait se demander pourquoi Roche a créé un personnage qui semble se conformer à la vieille idée selon laquelle la libération sexuelle vient toujours au prix de l'instabilité ». (Je traduis).

féminine, prenant racine dans l'utérus, qui associait traditionnellement folie et sexualité – une maladie que la stérilisation pourrait alors guérir. Danuta Kean, plus choquée qu'Aitkenhead par le personnage créé par Roche, adresse au roman une critique semblable :

*Roche feebly indicates that Helen is sex-obsessed because she is lonely, her parents divorced and her mother fixated on hygiene. Even ground-breaking feminists cannot escape the cliché of blaming mummy*⁶ (Kean, 2009).

Même si Kean juge durement les choix esthétiques de Roche, son commentaire est des plus pertinents : blâmer la mère constitue un cliché très peu féministe. Si le discours porté par Hélène contre l'hygiénisme à tout crin est troublant et donne à réfléchir, les raisons qui sous-tendent son comportement mettent à mal la critique féministe que Roche désirait manifestement y inclure. Ainsi, deux positions se dessinent : d'un côté, on peut voir dans *Zones humides* un roman franc, amusant, voire humoristique, qui décrit et dénonce de manière ludique les diktats contemporains de l'hygiène féminine ; de l'autre côté, on peut s'ériger contre ce roman qualifié de

6. « Roche montre subtilement qu'Hélène est obsédée par le sexe parce qu'elle est solitaire, ses parents divorcés et sa mère fixée sur l'hygiène. Même les féministes avant-gardistes ne peuvent échapper au cliché voulant que maman soit à blâmer » (Je traduis).

masturbatoire, pornographique et ridicule, qui ne présente pas de véritable critique féministe.

Zones humides, on l'a vu, critique efficace - ment l'hygiénisme tyrannique de la société occidentale actuelle. Il répond alors au désir de son auteure, qui souhaitait avant tout faire réfléchir les femmes, comme en témoigne cet extrait d'une entrevue accordée à Parul Sehgal :

*[...] the book isn't meant to shock, it's meant to entertain and to make women feel freer. I've done tons of readings, and the women in the audience always have a great laugh and admit that they used to be embarrassed about some body fluids or smells, but since they read the book they're not embarrassed about anything anymore*⁷ (Roche, citée dans Sehgal, 2009 : 106).

De plus, le roman n'est pas dans la lignée des textes érotiques classiques : la sexualité mise en scène dans le récit ne présente que peu de souffrance et de rapports de force, se situant plutôt dans l'axe de l'érotisme solaire d'Onfray. Pourtant, l'efficacité de sa subversion est minée par la dimension familiale traumatique du personnage, qui laisse planer un doute à propos de sa santé

7. «[...] ce livre n'est pas fait pour choquer, mais pour divertir et inciter les femmes à se sentir libres. J'ai fait tout plein de lectures publiques, et les femmes de l'audience y rient de bon cœur et admettent qu'elles avaient l'habitude d'être embarrassées à propos de certains fluides et odeurs corporels, mais depuis qu'elles ont lu le livre, elles ne sont plus embarrassées par quoi que ce soit » (Je traduis).

mentale. Comme de nombreuses œuvres qui utilisent l'humour et l'hyperbole, le roman de Roche laisse la porte ouverte à des interprétations souvent contradictoires. Ainsi, malgré le propos libérateur qu'il véhicule, le traitement du thème de la famille mine la portée féministe de ce texte en introduisant la folie comme cause de l'originalité d'Hélène. On comprend alors pourquoi ce revirement de l'intrigue enlève une bonne part de la force provocatrice et ludique du roman. Ce dernier peut malheureusement alors être relégué dans le corpus d'une certaine littérature de la folie. De plus, les différentes tournures dramatiques que prend la vie d'Hélène alourdissent le roman sans réussir à nous toucher véritablement, surtout à cause du ton humoristique, qui s'y prête mal. Les thèmes et les thèses s'accumulent sans relâche au fil des pages de *Zones humides*, alors que le roman aurait gagné à se concentrer uniquement sur les visions nouvelles de l'hygiène et de la sexualité féminines que l'auteure réussit brillamment à mettre en scène. On peut toutefois imaginer que cette œuvre saura inspirer d'autres écrivains dans la voie d'une écriture de la sexualité qui évite les rapports de force et invite à la découverte ludique du corps.

BIBLIOGRAPHIE

- AITKENHEAD, Decca (2009), «It should make you blush», *The Guardian*, 17 janvier, [En ligne], [<http://www.guardian.co.uk/books/2009/jan/17/interview-charlotte-roche-debut-novel-wetlands>] (17 avril 2011).
- CHAMBERLAND, Roger (2003), «Les machines désirantes et l'écriture du sexe. Des femmes et de la littérature», *Québec français*, n° 128 (hiver), p. 43-46.
- DAUMAS, Cécile (2009), «La vie secrète», *Libération*, 16 avril, p. LIV8.
- KEAN, Danuta (2009), «Are these taboo-breaking novels art or porn?», *The Independent*, 23 janvier, [En ligne], [<http://www.danutakean.com/blog/?p=324>] (17 avril 2011).
- ONFRAY, Michel (2009), *Le souci des plaisirs. Construction d'une érotique solaire*, Paris, J'ai lu.
- ROCHE, Charlotte (2009), *Zones humides*, Paris, J'ai lu.
- SEHGAL, Parul (2009), «The feminine mystique», *Publishers Weekly*, vol. 256, n° 7, p. 106.

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

ROXANNE BÉLAIR est professeure de littérature au cégep et travaille, à son compte, comme rédactrice dans différents domaines, notamment dans celui de l'éducation. Avant de faire une maîtrise en études littéraires portant sur la pulsion de mort dans *Charge d'âme* de Romain Gary, elle a notamment travaillé comme chercheuse, journaliste et coordonnatrice dans le domaine culturel. Si la littérature demeure sa première véritable passion, c'est que celle-ci ne cesse de vouloir apprivoiser son propre récit, c'est-à-dire celui de l'histoire humaine.

ÉLYSE BOURASSA-GIRARD détient un baccalauréat en études littéraires de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) et un diplôme d'études supérieures spécialisées en enseignement collégial de l'Université Laval. Récipiendaire de la bourse Anita-Caron ainsi que de la bourse de deuxième cycle du Fonds du Département d'études littéraires pour l'année 2010, elle est présentement candidate à la maîtrise en études littéraires à l'UQAM. Son mémoire porte sur l'aliénation, l'agentivité et l'ambivalence dans *Putain* et *Folle* de Nelly Arcan. Il témoigne de son intérêt pour les études féministes et aborde une thématique qui lui est chère, celle de la construction

identitaire, prisme à travers lequel elle pose un regard sur les œuvres.

BENOIT CAYER en est à sa dernière année à la maîtrise en études littéraires à l'UQAM. Son mémoire de création, dirigé par Martine Delvaux, porte sur la folie ordinaire. Construit en fragments, son texte travaille le tropisme tel qu'il a été mis en pratique par Nathalie Sarraute ainsi que le monologue intérieur; un monologue rhizomique empreint de tendresse et d'amertume, attentif aux petits crimes et qui vise avant tout le ressenti et l'irrésolu.

PHILIPPE CLOUTIER est étudiant à la maîtrise en études littéraires à l'UQAM et s'apprête à déposer un mémoire sur Gustave Flaubert (*Madame Bovary* et *L'éducation sentimentale*), qui, croisant analyse de discours et analyse thématique, étudie le parcours discursif des personnages-héros depuis l'échec d'une parole socialisée à visée communicative jusqu'à la floraison d'une parole intérieure tissée de rêves et de fantasmes.

ROSEMARIE FOURNIER-GUILLEMETTE est doctorante en études littéraires à l'UQAM, sous la direction de Lori Saint-Martin. Elle a examiné, dans le cadre de son mémoire, le travail du traducteur pour la traduction du *Black English* en français chez trois auteures noires américaines: Zora Neale Hurston, Alice Walker et Sapphire. Pour ses études doctorales, elle compte examiner la

manière dont les voix uniques de Jane Austen et de George Eliot ont été traduites en français. Elle s'intéresse entre autres aux questions de féminisme, de postcolonialisme, de postmodernisme et de traduction littéraire. Engagée depuis 2008 dans de nombreux projets universitaires et littéraires, elle a accédé au printemps 2010 au poste de rédactrice en chef de la revue *Postures, critique littéraire*. En plus de multiples articles et communications, elle a publié un recueil de textes théoriques, *Les pensées «post-»: féminismes, genre(s) et narration* (2011), aux côtés de Moana Ladouceur et de Lori Saint-Martin.

MARIE-NOËLLE HUET effectue présentement un doctorat en études littéraires à l'UQAM, sous la direction de Lori Saint-Martin. Sa thèse porte sur la maternité, l'identité et l'écriture dans la littérature française contemporaine des femmes, et plus particulièrement dans des textes d'Annie Ernaux, de Nancy Huston, de Christine Angot, de Marie Darrieussecq, de Karine Reyssset et d'Éliette Abécassis. Elle travaille à titre de secrétaire à la rédaction de la revue savante *Voix et Images*, consacrée exclusivement à la littérature québécoise, et vient de terminer un article intitulé «L'érotisme maternel comme processus de redéfinition identitaire», à paraître dans *Les Cahiers de l'IREF* (Institut de recherches et d'études féministes de l'UQAM).

Née en 1986 à Montréal, MARIÈVE MARÉCHAL étudie à l'Université d'Ottawa, où elle s'intéresse à l'écriture des femmes et à leur rapport à l'histoire et à l'aventure. Ses textes ont notamment été publiés dans *FéminÉtudes* et *Postures*.

Après un parcours en classes préparatoires hypokhâgne et khâgne, AGATHE MULLER effectue un échange universitaire entre l'Université de Strasbourg (France) et l'UQAM, où elle découvre l'approche féministe des études littéraires. Elle obtient un master de littérature comparée en soutenant un mémoire sur la mise en abyme du lecteur de romans. Elle se destine à l'enseignement littéraire et exerce actuellement comme assistante de langue française en Angleterre.

ANNE-MARIE ROY est doctorante en études littéraires à l'UQAM dans la concentration en études féministes. Détentrice d'un baccalauréat et d'une maîtrise du même établissement, elle s'intéresse notamment à la littérature populaire, à l'adaptation cinématographique et au cinéma d'Hollywood. Récipiendaire de la bourse Francine Descarries/Winnie Frohn pour l'année 2011, elle prépare actuellement sa thèse intitulée «*Saga Twilight* et représentations (anti)féministes de l'amour : pour une surexposition à la "pornographie féminine" dans la littérature et au cinéma», sous la direction de Lori Saint-Martin.

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

LORI SAINT-MARTIN est professeure titulaire au Département d'études littéraires de l'UQAM. En plus de deux recueils de nouvelles, elle a publié plusieurs essais, dont les plus récents sont *Au-delà du nom. La question du père dans la littérature québécoise actuelle* et *Postures viriles. Ce que dit la presse masculine*. Avec Paul Gagné, elle a traduit en français plus de soixante essais et romans canadiens-anglais et a remporté le prix du Gouverneur général en 2000 et en 2007. En 2010, on lui a décerné le Prix d'excellence en recherche-crédation (volet carrière) du réseau de l'Université du Québec.

Née en 1988, CATHERINE VALLÉE-DUMAS a grandi à Chicoutimi, où elle s'est impliquée dans la communauté culturelle. Après avoir remporté la première place du Concours Lecteur-Lectrice (maintenant appelé Jeunes auteurs, à vos crayons!), elle a été jurée littéraire pour le Salon du livre du Saguenay-Lac-Saint-Jean. Elle a également été deux fois lauréate du Prix littéraire Damase-Potvin. En 2007, elle s'est installée à Montréal, où elle a fait un baccalauréat en études littéraires à l'UQAM. Elle est en cours de rédaction d'un mémoire dans le même domaine et travaille comme rédactrice-révisure pour les magazines des Publications Mag.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	
Lori Saint-Martin	7

FORMES

ÉROTISME DE LA PERVERSION ET DU SOUPÇON: <i>LA CLEF</i> DE JUNICHIRO TANIZAKI	
Agathe Muller	23

<i>LA FEMME DE PAPIER</i> DE FRANÇOISE REY : L'ÉPISTOLAIRE COMME MÉTAPHORE DE LA SUBJECTIVITÉ	
Marie-Noëlle Huet	43

<i>LA VIE SEXUELLE DE CATHERINE M.</i> : UNE ŒUVRE ENTRE DEUX GENRES?	
Catherine Vallée-Dumas	67

MARGES

LA SAGA <i>TWILIGHT</i> ET LES ENJEUX DE LA «PORNOGRAPHIE FÉMININE» Anne-Marie Roy	91
--	----

DOMINATION, ÉROTISME ET SEXUALITÉ : LES PLAISIRS HÉTÉRONORMATIFS DANS <i>BEST LESBIAN EROTICA 2010</i> Mariève Maréchal	117
--	-----

MARQUES

SEXUALITÉ IMPERSONNELLE DANS <i>FOLLE</i> DE NELLY ARCAN : L'EXPÉRIENCE DE LA DÉSUBJECTIVATION Élyse Bourassa-Girard	145
---	-----

<i>ENTRE BENOÎT ET TOI</i> : UNE RECONDUCTION MÊME PAS TRAVESTIE DES DIKTATS PHALLOCENTRIQUES Benoît Cayer	169
---	-----

CONTRÔLE ET PERVERSION RHÉTORIQUE DANS <i>LOLITA</i> DE VLADIMIR NABOKOV Philippe Cloutier	193
--	-----

TABLE DES MATIÈRES

CHAIR

LA CHAIR DANS <i>LE BOUCHER</i> D'ALINA REYES : UNE POÉSIE TRANSCENDANTE? Roxanne Béclair	219
DÉLICIEUSEMENT DÉGOÛTANT : TRAUMATISME ET AMOUR DU CORPS DANS <i>ZONES HUMIDES</i> DE CHARLOTTE ROCHE Rosemarie Fournier-Guillemette	243
NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES	269

COLLECTION « SÉMINAIRES »

Déjà publiés

<i>Marie-Andrée Beaudet et Pierre Nepveu (dir.)</i>	Au-delà de <i>L'homme rapaillé</i> : Poèmes épars
<i>Marie-Andrée Beaudet (dir.)</i>	<i>Bonheur d'occasion</i> au pluriel. Lectures et approches critiques
<i>Jacques Blais (dir.)</i>	Analyse génétique d'un épisode de <i>Menaud maître-draveur</i> . La mort de Joson
<i>Jacques Blais (dir.)</i>	Le dossier épistolaire de <i>Menaud maître-draveur</i> (1937-1938)
<i>Jacques Blais, Hélène Marcotte et Roger Saumur</i>	Louis Fréchette épistolier
<i>Lucie Bourassa (dir.)</i>	La discursivité
<i>Manon Brunet et al.</i>	Henri Raymond Casgrain épistolier. Réseau et littérature au XIX ^e siècle
<i>Robert Dion, Anne-Marie Clément et Simon Fournier</i>	Les « Essais littéraires » aux éditions de l'Hexagone (1988-1993). Radioscopie d'une collection
<i>Maurice Émond (dir.)</i>	Les voies du fantastique québécois
<i>Jane Everett</i>	
<i>et François Ricard (dir.)</i>	Gabrielle Roy réécrite
<i>Christiane Kègle (dir.)</i>	Littérature et effets d'inconscient
<i>Claude La Charité (dir.)</i>	Gabrielle Roy traduite
<i>Jacinthe Martel (dir.)</i>	Les marges de l'œuvre
<i>Louise Milot</i>	Pour un bilan prospectif de la
<i>et François Dumont (dir.)</i>	recherche en littérature québécoise
<i>Isabelle Miron</i>	Relire Juan Garcia
<i>et Pierre Nepveu (dir.)</i>	
<i>Jacques Pelletier (dir.)</i>	Victor-Lévy Beaulieu.
	Un continent à explorer
<i>Pierre Rajotte (dir.)</i>	Lieux et réseaux de sociabilité littéraire au Québec
<i>François Ricard et Jane Everett (dir.)</i>	Gabrielle Roy inédite
<i>Richard Saint-Gelais (dir.)</i>	Nouvelles tendances en théorie des genres
<i>Chantal Savoie (dir.)</i>	Histoire littéraire des femmes. Cas et enjeux

Révision du manuscrit: Geneviève Toussaint
Composition et infographie: Isabelle Tousignant
Conception graphique: KX3 Communication,
d'après une maquette originale d'Anne-Marie Guérineau

Illustration de la couverture: Jeanne Le Roy, *La zébrasse*,
Montréal, Les Herbes rouges, 1994, p. 10 (extrait).

Diffusion pour le Canada: Gallimard ltée
3700A, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Qc), H2X 2V4
Téléphone: 514 499-0072 Télécopieur: 514 499-0851
Distribution: SOCADIS

Diffusion pour la France et la Belgique:
DNM (Distribution du Nouveau-Monde)
30, rue Gay-Lussac, 75005, Paris
France
site: <http://www.librairieduquebec.fr>
Téléphone: (33.1) 43.54.49.02 Télécopieur: (33.1) 43.54.39.15

Éditions Nota bene
1230, boul. René-Lévesque Ouest
Québec (Qc), G1S 1W2
mél: nbe@videotron.ca
site: <http://www.editionsnotabene.ca>

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ MARQUIS IMPRIMEUR INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN SEPTEMBRE 2012
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE

Dépôt légal, 3^e trimestre 2012
Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Roxanne Bélair
Élyse Bourassa-Girard
Benoît Cayer
Philippe Cloutier
Rosemarie Fournier-Guillemette
Marie-Noëlle Huet
Mariève Maréchal
Agathe Muller
Anne-Marie Roy
Lori Saint-Martin
Catherine Vallée-Dumas

COLLECTION « SÉMINAIRES »
N° 21

ISBN 978-2-89518-433-1



9 782895 184331