

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

COHABITATION DES POINTS DE VUE : DU *MALE GAZE* AU *FEMALE GAZE* DANS
DELTA OF VENUS D'ANAÏS NIN

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
APRILE VALLET

AOÛT 2025

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Un énorme merci à ma directrice Martine Delvaux. Vous avez accepté de me diriger à un moment où tout devenait soudainement incertain. Je ne vous remercierai jamais assez pour votre patience, votre temps et votre aide qui m'a été précieuse. Je dépose ce mémoire à un moment important pour les femmes, où la misogynie contre-attaque, et ici, vous êtes celle au front. J'admire la femme que vous êtes et je suis derrière vous.

Merci à ma meilleure amie Sandrine, qui a lu et relu ô combien de mes travaux universitaires. Ton avis vaut de l'or.

Merci à mes grands frères, Nathan et Rudy, d'être là, toujours et inconditionnellement.

Merci à mes parents, mes piliers, qui m'ont vu passer par toutes les émotions et qui n'ont jamais cessé d'être rassurants. Je n'aurais pas pu réaliser ce mémoire sans vous et votre soutien inconditionnel. Je suis et serai éternellement reconnaissante de vous avoir. Même si je vous le dis tous les jours, je vous le redis ici : je vous aime tellement.

Finalement, à Lori Saint-Martin, je voudrais pouvoir lui dire merci d'avoir été ma directrice quand ce projet naissait, et d'avoir partagé avec moi son amour pour Anaïs Nin.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
TABLE DES MATIÈRES.....	iii
RÉSUMÉ.....	iv
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1.....	9
1.1 <i>Delta of Venus</i> : contexte d'écriture	11
1.2 Érotisme ou pornographie ?	13
1.3 Pornographie <i>mainstream</i> et féministe ?.....	19
1.4 <i>Male Gaze</i>	23
1.5 <i>Female Gaze</i>	26
CHAPITRE 2.....	28
2.1 La femme en tant qu'objet	28
2.2 Dynamiques de pouvoir liées au genre et érotisation du viol	34
2.3 Panoptisme	42
CHAPITRE 3.....	48
3.1 Remise en cause des rapports de genre normatifs et de la domination sexuelle	49
3.2 Langage féminin et expérience des femmes	53
3.2.1 La figure de la méduse dans <i>Delta of Venus</i>	57
3.3 Scénarios et procédés narratifs centrés sur les personnages féminins	59
CONCLUSION	65
BIBLIOGRAPHIE	69

RÉSUMÉ

Anaïs Nin, écrivaine française du 20^e siècle, est l'auteurice du best-seller *Delta of Venus* (1977), la première œuvre érotique publiée par une femme aux États-Unis. Dans les années 1940, à l'ère du réalisme social et politique qui domine le champ littéraire de l'entre-deux guerres, Nin écrit des nouvelles érotiques qui sont vendues à un collectionneur anonyme qui désire y lire que du sexe sans émotion, amour ou attachement. Dès lors, pour satisfaire les fantasmes de son client, Nin place, au centre de ses nouvelles, la domination et le plaisir des personnages masculins, une sexualité qui semble mettre la femme et ses besoins au second plan. Hormis le cadre de cette production d'écriture, on ne peut nier une prise de position de la part de l'auteurice. Elle élabore et présente un nouveau modèle érotique dans *Delta of Venus* : des récits qui, malgré tout, mettent de l'avant des femmes désirant s'épanouir et avoir du plaisir. Ainsi, Nin propose un certain nombre de transgressions : elle refuse la passivité féminine, souvent manifeste dans les écrits érotiques masculins, et confère aux femmes de *Delta of Venus* non seulement un rôle sexuel actif mais dissocié de la procréation. Anaïs Nin reste fidèle à une figure de femme sexuellement libérée et passionnée, et laisse sa plume être guidée par une expérience féminine. Cette manière de satisfaire deux publics rend ambiguë la posture de l'auteurice : est-ce que *Delta of Venus* est véritablement une œuvre féministe ?

Le présent mémoire explore les moyens de l'auteurice à faire cohabiter deux regards : un *male gaze* qui domine le récit, et un *female gaze* oppositionnel. Le premier chapitre fait état du contexte d'écriture de *Delta of Venus* et de la notion des points de vue. Le deuxième chapitre repose sur la représentation du *male gaze* dans *Delta of Venus*, conceptualisé par Laura Mulvey. Finalement, le troisième chapitre s'intéresse à la représentation du *female gaze* dans l'œuvre de Nin, en s'appuyant sur la théorie du regard féminin d'Iris Brey. L'objectif de ce mémoire est de lire *Delta of Venus* comme une œuvre féministe puisque Nin parvient à y faire cohabiter deux regards.

Mots clés : Anaïs Nin, *Delta of Venus*, écriture féminine, littérature érotique, littérature pornographique, féminisme, *male gaze*, *female gaze*.

INTRODUCTION

« I will always be the virgin-prostitute, the perverse angel, the two-faced sinister and saintly woman¹. » Cette affirmation, qui semble pleine de contradictions, a du sens parce qu'elle vient d'Anaïs Nin. Ces dichotomies, Nin les fait danser en harmonie. Nin ne s'est jamais conformée au cadre que sa société imposait aux femmes. Elle vivait et créait selon ses propres règles, s'inventant au fur et à mesure de ses expériences. Elle disait : « I refuse to live in the ordinary world as ordinary women. To enter ordinary relationships. I want ecstasy. I am a neurotic – I live in my world. I will not adjust myself to the world. I am adjusted to myself². »

Dès ma première lecture d'une nouvelle de l'ouvrage *Delta of Venus*, d'Anaïs Nin, j'ai été fascinée par l'univers érotique imaginé, avec tant d'élégance, par une femme. *Delta of Venus* est unique et audacieux. Effectivement, dans les années 1940 et avant la révolution sexuelle aux États-Unis, Nin est la première femme à écrire librement sur la sexualité féminine et selon un point de vue de femme. Une des particularités de l'œuvre réside dans le fait qu'elle réussit à satisfaire un lectorat masculin, le principal destinataire des nouvelles qui composent *Delta of Venus*. Au fil de ma recherche sur Nin, j'ai compris que *Delta of Venus* était une sorte de reflet de l'écrivaine : une œuvre sensuelle et provocatrice. Mais l'écriture de *Delta of Venus* consiste aussi en un geste féministe, une prise de position et une libération des mœurs hétéropatriarcales qui empêchaient les femmes de faire l'expérience de la sexualité et de s'émanciper.

Nin est avant tout connue pour ses journaux intimes. Ses intentions, en écrivant et en publiant son journal, ne sont pas sociales ni revendicatrices. En 1966, à la réception du premier tome, elle se rend compte que sa quête de liberté est aussi celle de plusieurs femmes. Elle suscite chez ses lectrices un désir d'épanouissement et d'acceptation de leur féminité. Beaucoup d'entre

¹ Anaïs Nin, *Henry & June: from the Unexpurgated Diary of Anaïs Nin*, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1986, p. 27.

² Anaïs Nin, *The Diary of Anaïs Nin Volume 1: 1931-1934*, New York, Mariner Books Classics, 1966, p. 64.

elles la voient comme un oracle, « a female hero charting new creative and emotional territories³ ». Elle se donne dès lors pour mission d'aider les femmes dans leur quête personnelle. Pour Nin, trouver la confiance de s'accomplir en tant que femme est en lien avec la libération personnelle et la psychanalyse. L'approche féministe de Nin est psychologique, contrairement à celle du mouvement féministe qui se veut surtout sociale et qui prône l'action collective afin d'améliorer les conditions de vie des femmes.

De fait, bien qu'elle soutienne la libération des femmes, Nin n'adhère pas aux discours féministes qui voient les hommes comme des oppresseurs. Nin a sa propre conception de la libération qu'elle conçoit comme une œuvre personnelle, un combat individuel et intérieur; elle considère que le principal obstacle au développement des femmes consiste en leurs inhibitions. Selon elle, les problèmes politiques ne peuvent être résolus que par des individus émotionnellement forts, mûrs, bien orientés et respectueux d'eux-mêmes⁴.

Le féminisme de la deuxième vague milite contre le patriarcat, contre les hommes qui détiennent le pouvoir et qui exercent le contrôle sur les femmes. Les féministes radicales doutent ainsi du féminisme de Nin qui, elle, désapprouve l'hostilité envers les hommes et s'oppose à la dimension militante de ces orientations : elles lui reprochent son manque d'engagement concernant les questions politiques et sociales, alors que l'écrivaine pourrait utiliser davantage les plateformes qui lui sont offertes, dans le cadre de la promotion de ses journaux, pour le bien du féminisme. Nin se fait ainsi reprocher l'importance qu'elle accorde au développement intérieur par opposition à l'action collective, son soutien et sa cordialité envers les hommes et les artistes masculins ainsi que ses idées essentialistes sur la masculinité et la féminité. Même sa façon de s'habiller et de parler est critiquée.

Si Nin reconnaît que la culture et la société imposent des restrictions aux femmes, elle affirme toutefois que ces contraintes leur permettent de développer certaines qualités. Elle croit ainsi que les femmes sont plus humaines et plus sensibles et qu'elles devraient cultiver ces atouts;

³ Anita Jarczok, « Inventing Anaïs Nin: Celebrity Authorship and the Creation of an Icon », thèse de doctorat, Department of Philosophy, University of Limerick, 2011, f. 28.

⁴ *Ibid.*, f. 187.

elle suggère qu'au lieu d'imiter les hommes, les femmes devraient créer et définir le monde selon leur propre point de vue⁵.

Après sa mort, une autre image d'Anaïs Nin est révélée. Le premier événement qui participe à la transformation de l'image publique de Nin consiste en la publication posthume de *Delta of Venus*, en 1977. Dans la préface du livre, Nin s'autoproclame « The madam of the snobbish literary house of prostitution⁶ ». Elle se montre consciente du contenu très érotique des nouvelles, et révèle qu'elle a hésité à les publier, craignant que sa réputation s'en trouve entachée. Pour des raisons financières, elle a accepté la publication, et le recueil est devenu son premier best-seller.

À partir de ce moment, Nin se trouve associée au sexe, et son image connaît une érotisation croissante. La réception de *Delta of Venus* est principalement positive : les critiques décrivent l'écriture érotique de Nin comme délicate, émotive, sensuelle, poétique et élégante. Mais ce que les critiques soulignent particulièrement, c'est l'originalité de ses écrits, une forme nouvelle d'érotisme : l'exploration de la sexualité du point de vue d'une femme. Certaines féministes considèrent *Delta of Venus* comme de l'érotisme féministe et définissent Nin comme « la précurseure de la tradition américaine des écrits érotiques féminins en inventant un nouveau langage pour décrire les expériences sexuelles⁷. » Cependant, d'autres féministes sont en désaccord et mettent l'accent sur le fait que les nouvelles érotiques de Nin ont été écrites pour un homme, affirmant qu'elles ne contribuent donc pas à la compréhension de la sexualité féminine. Ainsi, dans les années 1980, les féministes antipornographie Andrea Dworkin et Catherine MacKinnon considèrent que les écrits érotiques de Nin reproduisent la stigmatisation sociale et culturelle du corps de la femme comme objet du désir masculin. Effectivement, il y a dans *Delta of Venus* une image de la femme qui répond à l'asservissement féminin, et qui va à l'encontre des discours et des revendications féministes. Ce conflit féministe fait partie des raisons pour lesquelles j'ai choisi d'y consacrer ce mémoire.

⁵ *Ibid.*, f. 132.

⁶ Anaïs Nin, *Delta of Venus*, New York, Bantam Books, 1978 [1977], p. xii.

⁷ *Ibid.*, f. 145. Ma traduction.

Tout juste avant son décès, Nin vend l'entièreté de ses journaux intimes à l'Université de Californie à Los Angeles, et accepte – ce que nieront plus tard quelques-uns de ses amis – qu'ils soient publiés. L'image sexuelle de Nin continue à grandir à l'occasion de la publication des journaux non expurgés (de 1986 à 1996). Alors que, dans *Delta de Venus*, Nin n'est que l'autrice de fantasmes érotiques, elle apparaît, dans son premier journal intitulé *Henry and June*, comme la principale protagoniste des aventures sexuelles. *Henry and June* est consacré à l'épanouissement sexuel et à la quête d'expériences. L'œuvre est dès lors saturée de connotations sexuelles. Dans le 3^e volume des journaux non expurgés, *Fire*, publié en 1995 et couvrant les années 1934 à 1937, Nin révèle de plus amples aventures sexuelles : ménages à trois, positions sexuelles diversifiées, relations sexuelles avec plusieurs hommes différents dans une même journée, et ainsi de suite. Même si la popularité de l'œuvre est en grande partie due au contenu sexuel explicite, la complexité de la vie de Nin et ses réflexions constituent des aspects importants du journal. La presse et les critiques positives décrivent Nin comme une amante passionnée, et le public la reconnaît et la célèbre comme une libertine. Par ailleurs, les journaux non expurgés, qui dévoilent la permissivité sexuelle de Nin, déçoivent et font réagir des lectrices et des féministes qui y lisent une dépendance aux hommes. De plus, elles ont l'impression que Nin a dissimulé et menti sur des événements importants de sa vie. Par exemple, dans les journaux expurgés, Nin raconte la perte de son bébé comme une mortinatalité, alors que les journaux non expurgés révèlent un avortement tardif. Les lectrices vivent cette révélation comme une trahison. Pour une femme qui prétend dévoiler des expériences féminines audacieuses, ne pas partager cette expérience de femme semble hypocrite, mais c'est aussi une occasion manquée de contribuer davantage à la lutte pour la légalisation de l'avortement.

En 1995, la biographe américaine Deirdre Bair publie la biographie d'Anaïs Nin. Dues aux bonnes relations qu'elle entretient avec certains proches de l'écrivaine, Bair est la seule autrice à avoir accès aux archives de Nin après sa mort. Cependant, Bair peint un portrait sombre de Nin : elle la représente comme une femme dépendante des hommes, décrit sa sexualité de manière

clinique en faisant fi des réflexions de l'écrivaine. Bair réduit l'écrivaine à un « body in heat⁸ », contribuant à sa mauvaise réputation.

Ainsi, deux camps s'opposent autour de la figure féministe d'Anaïs Nin – le premier la méprise, le second l'adore :

Sharon Spencer, a literary scholar, sees Nin as “a woman who dared to fulfil herself erotically, an aspiration that in a century of acclaimed 'women's liberation' has brought her more severe condemnation than praise – and by whom : other women!” Similarly, for Erica Jong, Nin embodies psychological, sexual and artistic freedom. Jong believes that these who denigrate Nin are afraid of expressing their own sexuality. In contrast, for Barbara Kraft, Nin was far from liberated, either sexually or psychologically. Kraft maintains that “Women who seek freedom through sexuality and define freedom as sexual promiscuity remain forever in shackles⁹.”

Ce conflit sur la complexité de Nin en tant que féministe reflète en quelque sorte le débat entre féministes pendant la deuxième vague autour de la sexualité. La controverse face au statut féministe d'Anaïs Nin montre les ruptures et les divisions à l'intérieur de la pensée et de l'engagement féministe. Ces divergences d'opinions font semblablement écho au débat sur la pornographie qui se manifeste dans les années 1980 entre les féministes antipornographies et les féministes libertaires.

Dans ce mémoire, qui a pour objectif de lire *Delta of Venus* comme une œuvre féministe, j'analyse donc deux points de vue : le *male gaze* et le *female gaze*. Mon projet vise à montrer que, à travers *Delta of Venus*, les ambiguïtés de Nin proviennent de son habileté à faire cohabiter deux regards. Mon hypothèse se résume ainsi : au fil des nouvelles qui composent le recueil, *Delta of Venus* opère un glissement du *male gaze* vers un *female gaze*. Tout en tentant de satisfaire le client qui lui a commandé le livre et pour qui elle l'écrit en échange d'argent, Anaïs Nin reste néanmoins fidèle à une figure de femme sexuellement libérée et passionnée.

⁸ *Ibid.*, p. 162.

⁹ *Ibid.*, p. 175.

Le premier chapitre du mémoire fera état du contexte d'écriture de *Delta of Venus* et de la notion des points de vue. En écrivant l'œuvre dite, Anaïs Nin éveille des conceptions esthétiques et une sexualité qui sortent de la norme aux États-Unis, à l'époque du réalisme social et politique. Elle ne respecte pas les principes de la littérature érotique et va à l'encontre du discours social dominant voulant que la pornographie et son usage soient réservés aux hommes. Alors que « le plaisir sexuel des femmes a traditionnellement été pathologisé, ignoré et régi par un double standard rendant son expression répréhensible¹⁰ », Nin offre, par l'entremise de *Delta of Venus*, un nouveau modèle de littérature érotique au féminin. Comme elle l'affirme dans sa préface, bien qu'elle se soit sentie limitée dans l'écriture des nouvelles, elle se rend compte qu'elle n'a pas complètement réprimé sa plume poétique; au final, elle a écrit dans la langue qui lui est propre et depuis son point de vue en tant que femme. Ainsi, *Delta of Venus* s'avère présenter deux points de vue : celui d'un protagoniste masculin, dont le but est de satisfaire son client en lui permettant de s'identifier, et celui d'une femme en quête d'une sexualité épanouie. C'est à partir du *male gaze*, théorisé par Laura Mulvey dans son essai *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, et du *female gaze*, conceptualisé par Iris Brey dans son ouvrage *Le regard féminin : une révolution à l'écran*, que je vais analyser les textes.

Le deuxième chapitre reposera sur la représentation du *male gaze* dans *Delta of Venus*. Selon trois éléments d'analyse, je verrai comment Anaïs Nin adopte un point de vue masculin pour satisfaire son client. D'abord, je vais étudier comment la femme est montrée en tant qu'un « être-pour-le-regard¹¹ ». Dans *Delta of Venus*, les personnages féminins sont peints de manière à correspondre à l'image stéréotypée de la femme-objet sexualisée. Elles ne sont pas présentées comme un tout, des êtres entiers, mais plutôt comme des corps morcelés. L'autrice procède ainsi au démembrement figuré du corps de la femme, ne mettant l'accent que sur certaines parties qui se trouvent, dès lors, fétichisées. J'étudierai ensuite les dynamiques de pouvoir liées au genre dans les rapports sexuels, et me pencherai sur l'érotisation du viol. Dans *Delta of Venus*, Nin reprend un scénario de viol où la femme soumise manifeste une certaine réticence à l'égard de l'homme

¹⁰ Nicole Van Ness, *et al.*, « Embracing our Eroticism: A Foucauldian Discourse Analysis of Women's Eroticism », *Journal of Feminist Family Therapy*, vol. 29, n° 3, 2017, p. 106.

¹¹ Iris Brey, *Le regard féminin : une révolution à l'écran*, Paris, Points, coll. « Féministe », 2021 [2020], p. 25.

contrôlant, tout en éprouvant du plaisir pendant les actes de domination sexuelle. La violence sexuelle est ainsi intégrée à un script sexuel qui a pour objectif d'exciter son lecteur. Enfin, j'analyserai le *male gaze* à l'aide de la notion de « panoptisme » de Michel Foucault telle que reprise par Iris Brey : « un agencement optique qui dénonce non seulement une société de surveillance, mais aussi un système de pouvoir entre celui ou celle qui regarde et celui ou celle qui est regardé.e¹². » Nin place ses personnages dans des lieux et des situations où leurs corps dénudés sont observés à leur insu : « un homme éprouve du plaisir en regardant une femme comme un objet sexuel, qui ne sait pas qu'elle est regardée¹³. » Nin se sert ainsi de ce procédé pour installer une dynamique de domination entre celui qui regarde et celle qui est regardée.

Le troisième chapitre s'intéressera, enfin, à la représentation du *female gaze* dans *Delta of Venus*. Selon trois points principaux qui s'appuient sur la théorie du regard féminin d'Iris Brey, je m'interrogerai sur la manière dont Anaïs Nin fait passer ses personnages féminins d'objets de désir à sujets de désir. Hélène Cixous, dans son manifeste sur l'écriture féminine, *Le Rire de la Méduse*, encourage les femmes à défier les conventions du discours dans un contexte patriarcal : « Il faut que la femme écrive par son corps, qu'elle invente la langue imprenable qui crève les cloisonnements, classes et rhétoriques, ordonnances et codes¹⁴ ». C'est ce que fait Anaïs Nin dans *Delta of Venus* alors qu'elle écrit dans une langue qui orchestre corporéité et intériorité des personnages féminins. La description sensible des émois sexuels des femmes, le champ lexical poétique lié aux parties intimes et l'expression de sentiments qui lient amour et sexualité me permettront de voir comment nous sommes renvoyés, dans des textes qui donnent l'impression d'être centrés sur le plaisir masculin, à l'expérience des femmes. Au cinéma, des procédés classiques du *female gaze*, tels que la voix off et la caméra subjective, qui adopte le point de vue de l'héroïne, permettent aux spectateurs d'accéder aux pensées de celle-ci¹⁵. *Delta of Venus* contient plusieurs nouvelles qui mettent en scène des protagonistes féminines prenant en charge la

¹² *Ibid.*, p. 24.

¹³ *Idem.*

¹⁴ Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse*, Paris, Galilée, 2010, p. 55.

¹⁵ Iris Brey, *Le regard féminin : une révolution à l'écran*, op. cit., p. 130.

narration. Je verrai, à partir de ces scénarios et des procédés narratifs, comment les femmes deviennent des personnages actifs plutôt que passifs.

Finalement, il y a, chez les femmes de *Delta of Venus*, une volonté d'exploration, d'épanouissement et d'équité sexuelle. Nin écrit des scènes de sexe lesbien et montre, à travers celles-ci, une manière pour les personnages féminins de se libérer, de s'épanouir et d'expérimenter une sexualité où elles sont comprises, désirées, et où elles accèdent à la jouissance entre femmes. Bien que ces mises en scène participent à un plaisir hétérocentré (le scénario lesbien est un scénario type de la pornographie hétérosexuelle), le discours véhiculé néanmoins résiste : on assiste à une remise en cause des rapports de genre normatifs et de la domination sexuelle.

CHAPITRE 1

Anaïs Nin est née en 1903, en France, d'une mère espagnole et d'un père français. Son père Joaquín Nin, compositeur et pianiste professionnel, abandonne sa famille pour vivre une vie d'artiste où le mariage et les enfants sont superflus. Avec pour but que son père la lise, Nin commence à écrire, très jeune, un journal intime. Après le départ de son père en 1914, Anaïs Nin, sa mère et ses frères déménagent à New York. Elle rentre en France en 1924 où sa vie à elle, en tant qu'artiste, prend distinctement forme, mais retourne en Amérique en 1939 et y reste jusqu'à sa mort en 1977. Ayant navigué entre l'Europe et l'Amérique toute sa vie, Nin appartient, en quelque sorte, aux deux continents : les Américains la considèrent européenne, et les Européens la considèrent américaine. Anaïs Nin est élevée par sa mère et sa grand-mère, mais elle évolue et s'épanouit dans un environnement surréaliste et avant-gardiste majoritairement constitué d'hommes. Elle grandit ainsi entre deux univers : un univers intime fait de femmes fortes et indépendantes, et un univers artistique alimenté par des valeurs patriarcales.

À partir des années 1960, ses journaux sont publiés en plusieurs volumes. Ils sont censurés à cause de l'érotisme qu'ils contiennent, trop explicite pour l'époque; les journaux non expurgés ne seront publiés qu'après sa mort. Dans les journaux intimes, on découvre une femme différente de ses contemporaines : elle affirme ouvertement son intérêt pour la sexualité, et son désir d'émancipation. Riches en contradictions et en complexité, ses écrits la montrent comme une autrice non conventionnelle et une féministe paradoxale¹⁶. De fait, le féminisme de Nin est à la fois essentialiste, sexe-positif, sexiste et spirituel. Pour ces raisons, Nin est une figure autant adorée que méprisée : « For women who seek freedom – artistically and sexually – she is the pioneer, validating our quest. For women who fear freedom, she becomes the target, evoking a furious response which may be only anger at oneself for being unfree¹⁷. » L'expression de sa féminité, de son expérience en tant que femme, et de sa sexualité définit l'écriture d'Anaïs Nin; elle se laisse

¹⁶ Sarah B. Burghauser, « “A Dissonant Element”: the Difficulty of Anaïs Nin », mémoire de maîtrise, Master of Art, Oregon State University, 2007, f. 24.

¹⁷ *Ibid.*, f. 5.

guider par ses émotions et raconte la sexualité depuis un point de vue féminin. Cette écriture est le sujet de bien des débats pendant les deuxième et troisième vagues du féminisme : pour certaines,

Nin's feminism stems from her sex-positive writing and credit her with the embodiment of écriture féminine, others maintain that her ideas about women are largely essentialist and that her adherence to a traditional, stereotypical, and even exaggerated femininity is damaging to the feminist movement¹⁸.

Nin célèbre la femme, la féminité comme « intuitive, relational, compassionate and therefore redemptive¹⁹ ». Des qualificatifs qui sont, d'un point de vue radical, essentialisants et dès lors sexistes. De fait, être considérée comme « the very essence of femininity²⁰ » est un couteau à double tranchant pour Anaïs Nin : alors que certaines féministes admirent la femme libérée qu'elle représente, d'autres lui reprochent son essentialisme. Ainsi, à la lecture des journaux intimes de Nin, les féministes radicales de la deuxième vague

have labeled her as manipulative, overly emotional, sensitive, narcissistic, dependant on the men in her life for emotional affirmation and financial support, and eager to please others before pleasing herself (and in some cases, “selfishly” please herself before pleasing others). [...] Many of the problems feminist critics have had with Nin hinge on her adherence to a traditional and essentialist idea of what a woman is, how she acts, what she feels, and how she writes²¹.

Pour ces féministes, le modèle féminin que propose Nin est nocif, surtout en regard des lectrices qui pourraient s'y identifier; elles considèrent que Nin véhicule une idée conventionnelle de la féminité fondée sur la séduction, et une image de la femme qui se subordonne à l'homme. Cependant, les féministes différentielles ne sont pas de cet avis : elles voient Nin comme le symbole d'une femme indépendante et rebelle ayant lutté individuellement pour son émancipation²². Nin écrit pour un grand nombre de femmes, toutes différentes, qui se projettent sur elle et qui s'identifient, d'une manière ou d'une autre, avec le féminin qu'elle dépose sur la page :

¹⁸ *Ibid.*, f. 6.

¹⁹ Helen Tookey, « 'I Am the Other Face of You': Anaïs Nin, Fantasies and Femininity », *Women: A Cultural Review*, vol. 12, n° 3, 2001, p. 313.

²⁰ Anita Jarczok, « Inventing Anaïs Nin: Celebrity Authorship and the Creation of an Icon », *op. cit.*, f. 126.

²¹ Sarah B. Burghauer, « “A Dissonant Element”: The Difficulty of Anaïs Nin », *op. cit.*, f. 36.

²² Helen Tookey, « 'I Am the Other Face of You': Anaïs Nin, Fantasies and Femininity », *op. cit.*, p. 311.

Nin in her texts depicts one woman playing out another's fantasies of femininity, so Nin herself arguably comes to function in this way for other women, becoming a kind of symbolic place-holder for a variety of fantasies and images – both strongly positive and strongly negative – of femininity²³.

Ainsi, le sujet d'une émancipation féminine et d'une lutte contre la misogynie dans l'écriture de Nin demeure discutable, selon les féministes radicales et différentialistes. La féminité conventionnelle et la promiscuité sexuelle de Nin vont à l'encontre des féministes radicales qui cherchent à minimiser la différence entre les sexes, considérant la « féminité » comme un ensemble de conventions imposées aux femmes par les hommes. Pour d'autres, la sexualité et la sensualité féminine qui se dégagent des écrits de Nin ont permis à de nombreuses femmes de s'affirmer en tant qu'êtres sexuels et ainsi, s'épanouir²⁴.

1.1. *Delta of Venus* : contexte d'écriture

L'écriture de *Delta of Venus* débute en 1940 lorsque Nin a la possibilité de gagner de l'argent en écrivant des nouvelles érotiques pour le client anonyme d'un collectionneur. Ce travail est d'abord offert à Henry Miller qui refuse, prétendant qu'il s'agit d'une occupation castratrice²⁵. C'est donc Nin qui s'exécute et les nouvelles sont vendues au coût d'un dollar la page. Elle s'inspire de sa vie sociale, de son entourage, de ses amitiés, des histoires qu'elle entendait assise dans un café parisien, pour inventer des histoires érotiques. L'éditeur du recueil érotique, John Ferrone, révèle que peu de temps avant sa mort, Nin découvre que l'histoire du collectionneur et du client anonyme était un mythe. En réalité, les commandes étaient faites par une entreprise clandestine newyorkaise qui commandait des manuscrits érotiques et vendait ensuite les copies en privé dans les années 30 et 40. Nin n'a jamais révélé cette découverte; elle trouvait que le mystère autour du collectionneur privé agrémentait l'univers mystérieux dans lequel les nouvelles avaient été écrites²⁶.

²³ *Ibid.*, p. 307.

²⁴ *Idem.*

²⁵ Anaïs Nin, *Delta of Venus*, *op. cit.*, p.vii.

²⁶ John Ferrone, « The Making of *Delta of Venus* », dans Paul Herron (ed.), *A Café in Space: The Anaïs Nin Literary Journal*, Volume 7, Kindle Edition, 2010, p. 56.

Les nouvelles érotiques sont écrites dans les années 1940 à l'ère du réalisme social et politique aux États-Unis. Beaucoup d'artistes, majoritairement des hommes, créent dans un but précis : représenter la classe ouvrière et leur travail afin de leur donner une visibilité et amener les systèmes sociaux et gouvernementaux à reconnaître leurs conditions. L'esthétique réaliste domine le champ littéraire de l'entre-deux guerres : « l'œuvre imaginaire doit représenter le réel, c'est-à-dire raconter une série d'événements "vécus" par des protagonistes crédibles dans un cadre qui sera raconté en détail²⁷. » Quant à la littérature érotique de l'époque, c'est un domaine réservé aux hommes. Ce sont eux qui définissent la sexualité comme un acte physique où la femme est au service de l'homme. À ce moment-là, il est interdit, aux États-Unis, de publier des livres érotiques qui stimulent les désirs et réveillent la libido, faits qu'on considère immoraux et menaçants²⁸. Quant aux femmes, elles n'ont pas d'influence en ce qui concerne les conventions sociales et littéraires, et sexuellement, leur rôle se limite à la procréation. Les écrits de Nin sont donc nécessairement non conformes aux courants artistiques en vogue et aux normes socioculturelles qui prévalent. Avec *Delta of Venus*, Nin se distancie du discours dominant masculin et va à l'encontre de cette définition du rôle des femmes en écrivant des récits où elles expriment ouvertement leurs désirs. En revanche, le contexte dans lequel s'inscrit son projet d'écriture la soumet à l'appréciation masculine et au regard masculin puisque la commande a pour objectif de plaire au client.

Arrivant de Paris, la plume d'Anaïs Nin ne correspond pas au courant de l'époque et au style d'écriture américain qu'elle-même considère de mauvaise qualité. Dans le troisième tome de son journal intime, elle mentionne la forte disparité avec la France en ce qui concerne la littérature érotique :

The joke on me is that France had a tradition of literary erotic writing, in fine elegant style, written by the best writers. When I first began to write [erotica] I thought there was a similar tradition [in America], but found none at all. All I have seen is badly

²⁷ Angela Asomba-Tarer, « Analyse sociologique de la traduction française par Béatrice Commengé de *Delta of Venus* d'Anaïs Nin », mémoire de maîtrise, Département d'études françaises, Concordia University, 2007, f. 22.

²⁸ *Ibid.*, p. 23.

written, shoddy, and by second-rate writers. No fine writer seems ever to have tried his hand at erotica²⁹.

Son style, les histoires qu'elle raconte et sa liberté de pensée ne sont pas en harmonie avec le climat culturel. Nin valorise une esthétique et une sexualité qui dérogent de la norme américaine. Richard Howard explique, dans son introduction au *Plaisir du texte* de Roland Barthes :

The French have a vocabulary of eroticism, an amorous discourse which smells neither of the laboratory nor of the sewer, which just – attentively, scrupulously – puts the facts. In English, we have either the coarse or the clinical, and by tradition our words for our pleasure, even for the intimate parts of our bodies where we may take those pleasures, come awkwardly when they come at all. So that if we wish to speak of the kind of pleasure we take – the supreme pleasure, say, associated with sexuality at its most abrupt and ruthless pitch – we lack the terms acknowledged and allowed in polite French utterance³⁰.

Nin tente donc de trouver un juste milieu entre les styles littéraires érotiques français et américain. En écrivant *Delta of Venus*, elle doit se soumettre aux critères de celui qui paye et qui exige du « clinical sex, deprived of all warmth of love³¹ ». Elle doit écrire de manière à satisfaire ce client américain, « an elderly man, very rich, who had no sensual life at all³². » Elle restreint son écriture érotique et la diminue à ce qu'elle nomme, dans le post-scriptum de *Delta of Venus*, « the writing of men » : sans émotion ou sentiment, et sans sensualité ou lyrisme. Il s'agit, plutôt, ici, d'une sexualité qui table sur la domination et le plaisir masculin, et qui maintient les besoins des femmes au second plan.

1.2. Érotisme ou pornographie ?

À l'époque contemporaine, la littérature érotique écrite par des femmes, comme les journaux intimes de Virginia Woolf ou *Histoire d'O* de Dominique Aury, par exemple, se distingue de celle des hommes, entre autres par la présence d'émotions et de relations affectives. Dans *Delta*

²⁹ Anaïs Nin and Gunther Stuhlmann, *The Diary of Anaïs Nin, Volume 3: 1939 -1944*, New York, Mariner Books, 1971, p. 147.

³⁰ Richard Howard, « A Note on the Text », dans Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, trad. Richard Miller, New York, Hill and Wang, 1975, p. v.

³¹ Anaïs Nin, *Delta of Venus, op. cit.*, p. x.

³² *Idem.*

of *Venus*, ces thèmes sont présents malgré l'époque et le contexte d'écriture. En 1976, dans le postscriptum de *Delta of Venus*, Nin explique que malgré l'exigence de son client souhaitant qu'elle représente une sexualité sans lien avec les émotions, « women (and I, in the Diary) have never separated sex from feeling, from love of the whole man³³. » Nin prend pour acquis que les femmes associent la sexualité aux émotions, discours que certaines féministes tentent de déconstruire quelques années plus tard et, par le fait même, la notion d'essentialisme liée à l'érotisme. Or, la domination, l'insatiabilité et l'excessivité sexuelles de l'homme aux dépens de la femme sont tout aussi présentes. Le fait que cohabitent des caractéristiques appartenant autant à la littérature érotique des hommes qu'à celle des femmes, nous force à lire de manière nuancée *Delta of Venus*.

Tenter de situer *Delta of Venus* signifie poser une définition de l'érotisme et de la pornographie. Dans son livre *Penser la pornographie*, Ruwen Ogien affirme qu'il n'existe pas de définition claire et universelle de la pornographie. Selon lui, « toute représentation publique d'activité sexuelle explicite (texte, image, etc.) n'est pas pornographique, mais toute représentation pornographique contient celle d'activités sexuelles explicites³⁴. » Quant à la distinction entre « érotisme » et « pornographie », elle se justifie par toutes sortes de formes esthétiques et d'acceptabilités juridiques, politiques ou sociales, mais n'a aucune valeur morale, une fois que la moralité est dissociée de la sexualité³⁵. Par exemple, selon lui, un film dit « érotique » exclut tout gros plan sur les organes sexuels masculins en érection et les pénétrations, et un film dit « pornographique » multiplie ces scènes sans justification narrative³⁶.

Dans son essai *La traversée de la pornographie : politique et érotisme dans l'art féministe*, Julie Lavigne étudie la pornographie dans l'histoire de l'art selon une perspective féministe; elle met en exergue les distinctions entre ce qui serait du ressort de la pornographie et de l'érotisme. Elle propose « une lecture des notions d'objectivation sexuelle, d'érotisme et de pornographie qui

³³ *Ibid.*, p. xv.

³⁴ Ruwen Ogien, *Penser la pornographie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Questions d'éthique », 2008, p. 32.

³⁵ *Ibid.*, p. 45.

³⁶ *Ibid.*, p. 9.

n'évite pas les plaisirs visuels et repère les stratégies féministes mises de l'avant par les artistes qui représentent le corps féminin sexualisé³⁷. » Pour ses recherches, Lavigne s'appuie sur des œuvres de l'artiste féministe Carolee Schneemann où l'artiste se projette comme « sujet et objet sexuel, à la fois désirante et désirée³⁸ ». On pourrait croire qu'Anaïs Nin fait de même avec les personnages féminins de *Delta of Venus*. En tant qu'objet sexuel désiré, la femme est l'objet du *male gaze*. Par contre, en tant que sujet désirant et en contrôle de sa sexualité, elle incarne le *female gaze*. Que signifie donc le fait de placer la femme à la fois comme objet et sujet de désir?

Afin de déterminer si une œuvre est érotique ou pornographique, il semble nécessaire d'en analyser les éléments à caractère sexuel. Par exemple, pour la féministe antipornographie Paula Webster, ce n'est pas la représentation de la sexualité qui est nocive pour les femmes, mais plutôt la manière dont elle est représentée. Elle affirme que « toute représentation qui porte préjudice aux femmes relève de la pornographie alors que l'érotisme les célèbre³⁹. » Si cette distinction semble à première vue légitime, pointe Lavigne, elle « suppose que l'on sache ce qui est bon pour les femmes⁴⁰. » Selon Lavigne, définir ce qui est sexuellement bon ou nocif pour les femmes relève d'une posture paternaliste. Les discours ambivalents sur la pornographie et l'érotisme amènent Lavigne à problématiser « la relation érotisme/pornographie en conjonction avec la mutation au sein du mouvement féministe⁴¹. »

Dans les années 1980 et 1990, de plus en plus de féministes postmodernes veulent déconstruire l'« essentialisation de la sexualité féminine comme étant nécessairement reliée à l'amour ou à la tendresse⁴² ». Cette essentialisation va à l'encontre du nouveau discours véhiculé par les artistes féministes postmodernes au sujet de la sexualité et du désir des femmes. On voit alors surgir une « mouvance esthétique caractérisée principalement par une mise en scène assez crue de la sexualité, dans une esthétique plus près de la pornographie commerciale que d'un

³⁷ Julie Lavigne, *La traversée de la pornographie : politique et érotisme dans l'art féministe*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2014, p. 28.

³⁸ *Ibid.*, p. 12.

³⁹ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 23.

⁴¹ *Ibid.*, p. 33.

⁴² *Idem.*

érotisme édulcoré⁴³ ». La sexualité dans les œuvres devient plus libre, diversifiée et brute⁴⁴. Comme le mentionne Lavigne,

la différence entre érotisme et pornographie tient souvent du jugement moral, de goût ou de valeur. [...] la nécessité de les distinguer sera singulièrement importante chez les féministes contre la pornographie, particulièrement chez les féministes des États-Unis, où la lutte antipornographie commence et où s'articule cette distinction avec le plus de ferveur partisane⁴⁵.

Ce besoin de différencier les deux termes provient du fait que les militantes antipornographie ne veulent pas « être perçues comme étant contre la sexualité⁴⁶. » Plutôt, elles se battent pour l'égalité entre les sexes et dénoncent la dégradation de l'image de la femme dans la pornographie. De leur point de vue, la pornographie véhicule une forme de violence, d'avilissement et d'objectivation des femmes. Julie Lavigne mentionne l'ouvrage de la féministe antipornographie Gloria Steinem, *Érotisme et pornographie : une différence claire et nette*, dans lequel cette dernière différencie les deux notions comme suit :

l'érotisme, comme sa racine grecque l'indique, dépeint l'amour, le respect et l'égalité entre deux personnes dans un contexte sexuel; alors que la pornographie véhicule une sexualité sans amour, violente, où s'exerce un contrôle sur l'un des deux partenaires, lesquels ont par conséquent des pouvoirs inégaux⁴⁷.

Provenant d'un « jugement de valeur sur ce qu'est une bonne sexualité par rapport à une mauvaise pratique sexuelle⁴⁸ », les féministes antipornographie de la deuxième vague insistent sur la distinction entre érotisme et pornographie. Elles associent la pornographie à la domination masculine et la disent étrangère à la sexualité féminine. Lavigne s'intéresse aussi à la philosophe Michela Marzano qui distingue l'érotisme de la pornographie en prenant en compte la représentation de l'acte et le contexte dans lequel il a lieu :

⁴³ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 41.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 54.

Là où l'érotisme est un récit – en image ou en mots – du désir qui pousse un être à la rencontre de l'autre, la pornographie, comme nous le verrons, ne vise jamais à raconter une histoire et représente des individus qui ne se reconnaissent pas comme sujet de leur désir. Là où l'érotisme nous parle de corps qui se cherchent et se repoussent selon les mouvements intérieurs de la passion, la pornographie met en scène le simple spectacle de « morceaux de viande » qui s'échangent et s'accouplent selon les règles visant à représenter la « jouissance parfaite ». Ainsi, pour Marzano, pour que le texte ou l'image soit considéré comme érotique, il faut que la sexualité mise en scène soit minimalement relationnelle⁴⁹.

L'écriture visuelle d'une œuvre constitue un autre élément important aux fins de cette distinction. Selon Dominique Baqué, l'écriture visuelle de la pornographie relèverait d'une « monstration absolue », alors que l'érotisme serait « d'essence littéraire, allusive et elliptique⁵⁰. » Pour Baqué, comme le résume Lavigne,

la pornographie est un objet de consommation qui est complètement centré sur son but : faire jouir le spectateur par une image contrôlée, codée et agressive. L'érotisme constitue d'office un objet d'art, complexe et esthétiquement riche. Ce type de distinction rejoint également le type de distinction le plus usuel. Effectivement, il est plus courant de dire que l'érotisme se distingue de la pornographie par son souci esthétique⁵¹.

La demande du client de Nin, voulant que les actes sexuels soient décrits de manière graphique, sans poésie ou élément superflu, relève de la pornographie : directe, explicite, vidée de sensibilité ou de psychologie, et où les rôles hommes-femmes sont ceux des dominants et des dominées. Toutefois, Nin ne respecte pas entièrement cette demande et dévie vers une écriture qui semble correspondre, si l'on en croit les propos de Baqué, aux formes de l'érotisme.

Lynda Nead, historienne britannique de l'art, reprend l'opinion commune qui associe l'érotisme à l'esthétique. Elle interroge cette association entre autres par l'entremise de la notion

⁴⁹ *Ibid.*, p. 53.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 63.

⁵¹ *Idem.*

du désir : « Le désir est ainsi contenu et contrôlé par l'esthétique. L'art érotique excite, mais il s'agit d'une forme d'excitation réfléchie et enrichissante⁵². » Autrement dit, précise Lavigne,

la spécificité de l'érotisme repose sur sa capacité à dépasser l'excitation sexuelle. Et si une excitation sexuelle est suscitée par la représentation érotique, elle sera alors plus complexe et surtout plus « raffinée ». À la base de cette distinction se trouve la relation entre le concept de grand art et celui de culture populaire⁵³.

Le terme « raffiné » renvoie à la qualité, à l'essence littéraire, allusive et elliptique de l'érotisme, selon Baqué : « L'aspect esthétique de l'érotisme nécessite une intellectualisation de la représentation sexuelle qui réduise le lien direct avec le corps du regardant. [...] l'appel direct au corps caractérise souvent des représentations populaires, voire vulgaires⁵⁴ ». Dans *Delta of Venus*, Nin a un souci du détail et divers aspects de son univers fictif sont complexes et esthétiquement riches : les lieux, les personnages, les vêtements portés, les goûts et les odeurs, etc. Les descriptions détaillées permettent d'éveiller tous les sens du lectorat. L'élégante mode vestimentaire parisienne est valorisée et sert à souligner le statut des personnages : ils font partie de la classe sociale supérieure. De plus, les histoires sont situées dans des lieux privilégiés par une classe sociale supérieure tels que des clubs privés ou des destinations exotiques et prisées. On peut aussi associer le raffinement à un milieu cultivé où le grand art est omniprésent. Ainsi, le contexte social et culturel représenté influencerait la manière dont on reçoit l'œuvre.

Carol J. Clover affirme que, contrairement à la pornographie, l'érotisme propose des éléments qui vont au-delà du simple but d'exciter. L'érotisme serait consommé dans le but de provoquer des émotions et de l'excitation devant une relation authentique et respectueuse entre deux sujets, mais aussi de manière à ce que la personne qui lie puisse s'identifier au désir et aux émotions qui se dégagent des personnages pendant l'acte sexuel, tel que le veut le *female gaze*. L'érotisme raconte une histoire dans un contexte où l'esthétisme et les relations entre les partenaires sont importants.

⁵² *Ibid.*, p. 64.

⁵³ *Ibid.*, p. 65.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 66.

Tout compte fait, les nombreuses définitions de la pornographie soutiennent l'affirmation d'Ogien voulant que celle-ci soit subjective. Ogien retient néanmoins l'opposition entre une pornographie nocive et une pornographie qu'on pourrait dire bénéfique :

[...] entre celles et ceux qui pensent que la pornographie asservit et celles et ceux qui pensent que la pornographie subvertit, certains compromis pourraient être envisagés. Il y aurait, tout simplement, de la mauvaise pornographie (répétitive, « normative », misogyne, grossièrement hétérosexuelle, etc.) et de la bonne (créative, non « normative », attentive aux désirs des femmes, ouverte à toutes sortes de « pratiques sexuelles minoritaires », etc.). La première contribuerait à la perpétuation d'un certain « ordre sexuel » particulièrement dégradant pour les femmes (et les minorités sexuelles); la seconde, à une certaine forme de libération ou d'émancipation à l'égard de cet ordre⁵⁵.

Cette seconde forme de pornographie prendra de plus en plus d'importance à la fin des années 1970 avec la montée des mouvements féministes. La dénonciation des conditions de production d'une pornographie misogyne aboutit à une production plus inclusive et égalitaire : la pornographie féministe.

1.3. Pornographie *mainstream* et féministe ?

Au début des années 1970, la commercialisation cinématographique de la pornographie fait réagir les féministes. Dans les années 1980, aux États-Unis, des mouvements féministes antipornographie, comme le Women Against Violence in Pornography and the Media (WAVPM) et le Women Against Pornography (WAP), s'entendent pour dire que « la pornographie exploite les femmes, les dégrade, les déshumanise. Certaines féministes radicales, dont Catharine MacKinnon et Andrea Dworkin, iront jusqu'à affirmer que la pornographie tue littéralement les femmes⁵⁶. » À l'inverse, un autre discours se fait entendre au début des années 1980 : celui du féminisme libertaire et *sex radical* contre la censure de la pornographie. Les féministes pro-sexes revendiquent la liberté d'expression d'une sexualité plus marginale. Selon elles, la pornographie « incite à la découverte et à l'affirmation de ses désirs, valorise le plaisir et la reconnaissance de

⁵⁵ Ruwen Ogien, *Penser la pornographie*, op. cit., p. 7.

⁵⁶ Julie Lavigne, *La traversée de la pornographie : politique et érotisme dans l'art féministe*, op. cit., p. 19.

pratiques sexuelles minoritaires⁵⁷. » Cependant, la pornographie *mainstream* ne s'adresse pas aux femmes : puisque le cadre de production pornographique est contrôlé par les hommes dans le but de satisfaire un public masculin, le plaisir féminin est négligé, si ce n'est complètement ignoré.

Une étude sur la pornographie et l'expérience des femmes qui en consomment « démontre que la pornographie féministe constitue une alliée au développement de l'agentivité sexuelle des femmes usagères⁵⁸. » L'agentivité sexuelle étant

l'idée de « possession » de son propre corps et l'expression de sa sexualité. [...] Elle fait référence à la prise d'initiative, à la conscience du désir de même qu'au sentiment de confiance et de liberté dans l'expression de sa sexualité. Les notions de « contrôle » et du sentiment d'avoir le « droit » (*to feel entitled*) au désir et au plaisir sont également centrales. [...] Cette prise en charge de son propre corps et de son propre plaisir donnerait l'occasion d'apprécier une sensation de pouvoir (*to feel empowered*) sur la situation de même que sur son corps (*body ownership*)⁵⁹.

L'étude produite par Alexandra Fournier permet « de mettre en évidence plus largement la sexualité des femmes en visibilisant leur prise de parole sur leur propre plaisir, leurs fantasmes, leur pratique de la masturbation et leur rapport au corps⁶⁰. » L'usage de la pornographie permet aux femmes de normaliser l'expression de leur désir sexuel et confirme qu'elles ont droit au plaisir. Les productions pornographiques réalisées par les femmes font preuve d'éthique, de réalisme et d'authenticité, ce qui permet aux consommatrices de s'identifier à ce qu'elles voient à l'écran. L'identification est possible lorsque les usagères savent que les actrices consentent et « retirent du réel plaisir des pratiques auxquelles elles s'adonnent⁶¹. » Les femmes ne désirent pas s'identifier aux actrices pornographiques *mainstream* qui sont violentées et passives.

⁵⁷ Ruwen Ogien, *Penser la pornographie*, *op. cit.*, p. 32.

⁵⁸ Alexandra Fournier, « La pornographie féministe : une étude exploratoire sur l'expérience des femmes usagères », mémoire de maîtrise, Sexologie, Université du Québec à Montréal, 2022, f. viii.

⁵⁹ Marie-Ève Lang, « L'«agentivité sexuelle» des adolescentes et des jeunes femmes: une définition », *Recherches féministes*, vol. 24, n° 2, 2011, p. 191.

⁶⁰ Alexandra Fournier, « La pornographie féministe : une étude exploratoire sur l'expérience des femmes usagères », *op. cit.*, f. 8.

⁶¹ *Ibid.*, f. 16.

L'étude menée par Fournier identifie ainsi cinq caractéristiques positives de la pornographie féministe : le rejet du *male gaze*, l'aspect éthique, l'authenticité, la diversité des représentations et la qualité du contenu et du contenant. On rejette le *male gaze* en dépeignant la sexualité selon la perspective des femmes, « et non seulement sur la base de ce qui est intéressant ou excitant pour l'homme⁶² »; le produit leur est clairement destiné. Le concept d'agentivité sexuelle, qui fait référence au principe du *female gaze*, y est capital. On insiste sur l'importance des femmes à se sentir « sujet » dans l'acte en adoptant une technicité de production (trame narrative, prises de vue, mouvements de la caméra) qui échappe au *male gaze*. Par exemple, on filme la femme dans son ensemble, comme un tout, au lieu de la morceler. Les femmes ne sont pas objectifiées ou passives dans l'acte sexuel. Elles sont actives et participent à l'acte autant physiquement que psychologiquement, profitant du moment, de la relation sexuelle en question et du plaisir qui en découle et qu'elles ressentent. Le consentement et le plaisir féminin sont valorisés contrairement à ce qu'on trouve dans la pornographie *mainstream*. La pornographie féministe met en avant des pratiques sexuelles moins phallogentrées et génitalisées, et « plus susceptibles de rejoindre [les] désirs et [les] fantasmes [des femmes]. Elle invite les gens à apprécier le corps, la parole, les regards, le toucher, et propose une vision moins étroite de la sexualité⁶³. » L'éthique, dans la pornographie féministe, est fondamentale et perceptible à travers la chimie des partenaires. Cette complicité permet la confiance, le respect des limites de l'autre et la réciprocité du plaisir. L'aspect narratif et les mises en scènes pertinentes permettent l'établissement d'une relation et une montée progressive du désir. On rejette l'acte mécanique et le visuel inesthétique d'une sexualité non équitable en faisant, comme c'est le cas dans les nouvelles d'Anaïs Nin, valser sensualité et sexualité, émotions et sens, émotivité et corps. La pornographie féministe est inclusive et s'éloigne des stéréotypes du « corps idéal ». On y voit des personnes de diverses appartenances ethnoculturelles, d'identités sexuelles et de genres, ainsi que des personnes vivant avec des handicaps physiques sans pour autant tomber dans le principe de fétichisation. Finalement, c'est « un produit de qualité qui est artistiquement et intellectuellement recherché⁶⁴. » Certaines participantes vont jusqu'à dire « que

⁶² *Ibid.*, f. 59.

⁶³ *Ibid.*, f. 60.

⁶⁴ *Ibid.*, f. 64.

la qualité de la catégorie passe par ses messages réfléchis, consciencieux et même politiques et propose du contenu qui fait réfléchir et qui est intellectuellement stimulant et intéressant⁶⁵. »

Delta of Venus renferme des caractéristiques qui répondent à la fois à la pornographie *mainstream* et féministe. Ma question de recherche, qui pose l'hypothèse d'une cohabitation entre un *male gaze* et un *female gaze* dans l'ouvrage de Nin, provient du fait que malgré une hégémonie masculine prédominante, il est possible de percevoir la femme comme un sujet sexuellement actif, dans une atmosphère esthétiquement affûtée. Les femmes de *Delta of Venus* ont non seulement un rôle sexuel actif, mais dissocié de la procréation. Ainsi, Nin propose un certain nombre de transgressions et met en présence un *male gaze* dominant et un *female gaze* qui, néanmoins, tente de faire sa place.

Dans son essai, Lavigne aborde la théorie de la psychanalyste Jessica Benjamin qui considère l'érotisme comme un mouvement impliquant deux sujets. L'acte sexuel

part d'une tension sexuelle entre deux sujets pour se terminer dans une relation objectivante partagée, chacun étant la chose pour l'autre. Autrement dit, la dissolution ou l'état de continuité dont parlait Bataille pourrait bien être un état mutuel d'objectivation sexuelle. La réduction de tension sexuelle propre, selon Benjamin, à la domination comme à l'objectivation, constitue donc le point ultime de l'acte érotique pour les deux partenaires. Que ce soit pour l'homme ou la femme, le mouvement de l'état du sujet vers l'objet est le même. Conséquemment, pour qu'il y ait un mouvement d'un état à l'autre, il faut que la femme parte elle aussi d'une position de sujet⁶⁶.

La double objectivation serait donc un moyen d'excitation volontaire pour les deux parties, sans pour autant entrer dans l'assujettissement de l'autre. Cette objectivation consciente de l'homme et de la femme est présente dans *Delta of Venus*. Benjamin

s'éloigne définitivement des arguments antipornographie qui ne considèrent en aucun cas les relations de pouvoir comme un jeu érotique. L'objectivation sexuelle comme la

⁶⁵ *Ibid.*, f. 65.

⁶⁶ Julie Lavigne, *La traversée de la pornographie : politique et érotisme dans l'art féministe*, op. cit., p. 132.

domination et la soumission dans l'acte érotique doivent être considérées alors, selon Benjamin, comme momentanées, symboliques et recherchées⁶⁷.

En se penchant sur cette notion d'objectivation, on peut se demander si Nin objectifie positivement les personnages masculins et féminins de *Delta of Venus* dans le but de les montrer sur un pied d'égalité, ce qui s'apparenterait à « l'idée d'une objectivation sexuelle positive ou bénigne, développée par Martha Nussbaum. C'est-à-dire que si on considère l'autre comme un sujet complet, on peut sans porter atteinte à son intégrité l'objectiver lors de l'activité sexuelle⁶⁸. » Comme le veut la pornographie féministe, il est important que les femmes, spectatrices ou participantes, ressentent du plaisir, ce qui pourrait advenir lors d'une relation objectivante partagée, c'est-à-dire où coexisteraient *male gaze* et *female gaze*.

1.4. *Male Gaze*

Le terme « *male gaze* », qui peut se traduire par regard masculin, est un concept introduit par la théoricienne du cinéma Laura Mulvey dans son essai *Visual Pleasure and Narrative Cinema* publié en 1975. Elle y dénonce la nature masochiste des films réalisés selon des normes patriarcales. Elle critique le déséquilibre de pouvoir entre les sexes et la représentation inéquitable des femmes dans le cinéma alimenté par un triple regard que l'on suppose être toujours masculin : celui de la caméra, celui des spectateurs et celui des personnages. Les codes cinématographiques hollywoodiens permettent aux spectateurs de s'identifier à un héros construit selon le point de vue d'un homme blanc hétérosexuel. Dès lors, le *male gaze* consiste en un regard idéologique et phallogénique produit par l'inconscient patriarcal : les hommes, et même les femmes ont été conditionnés à regarder la femme en tant qu'objet de désir dans le but de satisfaire des désirs hétérosexuels masculins.

Mulvey associe le *male gaze* à deux principes de plaisir visuel qui constituent le cinéma : la scopophilie théorisée par Sigmund Freud et l'identification à l'image vue développée par Jacques

⁶⁷ *Ibid.*, p. 134.

⁶⁸ *Idem.*

Lacan⁶⁹. Le plaisir qu'on éprouve à regarder un film se nomme « scopophilie ». Laura Mulvey s'appuie sur la théorie de Freud qui « associe la pulsion scopique avec le fait de prendre d'autres personnes pour objets, en les soumettant à un regard examinateur et curieux⁷⁰. » La théorie de Freud sur la sexualité tire sa source de la curiosité inhérente des enfants au stade pré-œdipien des fonctions génitales et corporelles. Freud considère la scopophilie comme un instinct constitutif de la sexualité, une pulsion, indépendante des zones érogènes. Ainsi, la sexualité dérivée du « plaisir de regarder » n'est pas liée aux zones physiques de sensibilité accrue.

Le second provient de l'identification à l'image vue, ce qui se rapproche de l'expérience du miroir décrite par Jacques Lacan. Mulvey appuie son concept de *visual pleasure* sur cette théorie du miroir qui veut que

the pleasure that an infant derives from looking at itself in the mirror is the first sign of pleasure derived from watching. The infant perceives the image in the mirror as more real and perfect than its own body. Thus, the infant recognizes the image but also believes that the image is superior to its real self. This “mirror-image” escalates to form the child's ego⁷¹.

Telle est la scopophilie dans son aspect narcissique abordée par Mulvey qui soutient que cette identification « results in a loss of ego, and identifies with the mirror image as the real self. This process of forgetting the self to identify with the image projected in the mirror, which shows a larger than life image of the self, is replicated in films⁷². » La pulsion narcissique agit lorsque le spectateur s'identifie au protagoniste masculin qui affirme son pouvoir sur la femme.

Ainsi, le plaisir visuel au cinéma est étroitement lié à la domination et au contrôle alors que le regard exerce un pouvoir en regardant. Il opère dans une dynamique de hiérarchie de genre où l'homme regarde activement et la femme est regardée passivement. Le déplacement du regard survient alors que le spectateur peut s'identifier au personnage masculin à l'écran, participant ainsi

⁶⁹ Aurélie Olivesi, « Male Gaze », *Publicationnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, 8 juin 2021, en ligne, <<https://publicationnaire.huma-num.fr/notice/male-gaze>>, consulté le 12 octobre 2023.

⁷⁰ Iris Brey, *Le regard féminin : une révolution à l'écran*, op. cit., p. 26.

⁷¹ « Femme Fatales in Mulvey's “Visual Pleasure and Narrative Cinema” », *IvyPanda*, op. cit., p. 4.

⁷² *Idem*.

à l'exercice du pouvoir visuel, partageant la perspective du personnage masculin vis-à-vis du personnage féminin. Ce regard opère dans la salle de cinéma où le public est positionné comme voyeur : l'obscurité de la salle contrastant avec la luminosité de l'écran « helps to promote the illusion of voyeuristic separation⁷³. »

La scopophilie contribue à l'objectification et à la sexualisation de la femme à l'écran. Souvent présentée comme un objet visuel pour le spectateur masculin, son image est fragmentée de manière à se concentrer sur des parties spécifiques du corps. Ce procédé du *male gaze* permet la fétichisation de certaines parties du corps, à l'exclusion de la tête :

Without a head, the woman can threaten neither the man with her nor the male spectator with her own subjectivity. Her mutilated body is a symbol of how men have been able to deal with women by relegating them to visual objectivity. The history of women's images in Western culture is the history of an attempt to defuse the power of female eros⁷⁴.

En montrant un corps démembré et sans tête, on met l'accent sur l'apparence physique au détriment de ce qui constitue l'individualité de la femme, et qui ferait d'elle un sujet actif. Fétichiser le corps de la femme et la peindre à travers le *male gaze* constitue, selon Laura Mulvey, une réponse à la menace qu'elle représente pour l'ordre patriarcal; c'est, selon elle, une réponse à l'angoisse de la castration des hommes, castration dont les femmes incarnent la menace⁷⁵. Le *male gaze* amène à voir la femme comme un spectacle érotique. Cela apaise « the castration anxiety » : la crainte que la femme déroge de sa passivité, s'émancipe et bouscule la structure hiérarchique qui la soumet à l'homme. Au cinéma, la constitution de la femme en tant qu'« être-pour-le-regard » s'établit à travers des ressorts formels et narratifs tels que des « gros plans qui morcellent son corps stylisé, ainsi que par un système de champs/contrechamps entretenant voyeurisme sadique ou fascination fétichiste⁷⁶ ». La perspective masculine domine par le fait que les scénarios, les cadrages et les narrations sont orientés pour satisfaire le regard masculin. Cela provoque un renforcement des

⁷³ Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », dans Meenakshi Durham et Douglas M. Kellner (dir.), *Media and Cultural Studies: Keyword*, Oxford, Blackwell, 2006 [2001], p. 345.

⁷⁴ Susan R. Bowers, « Medusa and the Female Gaze », *NWSA Journal*, vol. 2, n° 2, 1990, p. 218.

⁷⁵ Teresa Castro, « Introduction à *Au-Delà Du Plaisir Visuel* », dans Laura Mulvey, *Au-delà du plaisir visuel. Féminisme, énigmes, cinéphilie*, France, Mimésis, coll. « Formes filmiques », 2017, p. 16.

⁷⁶ Iris Brey, *Le regard féminin : une révolution à l'écran*, op. cit., p. 25.

stéréotypes de genre au détriment des femmes, réduites à un rôle limité et superficiel. Cela dit, le *male gaze* est utilisé dans toutes les formes d'art et une œuvre en découle lorsqu'elle est produite d'un point de vue masculin. En littérature, la question du regard est présente lorsqu'on amène le lecteur à voir l'apparence physique des personnages à travers les yeux du protagoniste. Cependant, l'auteur, de par une description allant au-delà du physique, peut donner au lecteur la possibilité de voir un personnage selon une autre perspective que celle permise par le *male gaze*.

1.5. *Female Gaze*

C'est en réponse au *male gaze* que le concept de *female gaze* a été développé. Le *female gaze* n'est pas le contraire du *male gaze* : une femme peut aussi objectifier le corps d'un homme en portant sur celui-ci un regard masculin. Le *female gaze* consiste, plutôt, en « une nouvelle façon d'appréhender les images⁷⁷ », dans les domaines médiatique et artistique, de manière consciente. Le procédé vise à fournir une représentation plus diversifiée et équitable des femmes en prônant leur émancipation et leur complexité en tant qu'individu. Dans son livre *Le Regard féminin : une révolution à l'écran*, Iris Brey utilise une approche phénoménologique et féministe pour analyser le *female gaze*, approche qui « prend en compte la corporéité du spectateur ainsi que la corporéité de l'image⁷⁸ » où la question du ressenti de l'expérience est centrale. Elle définit le *female gaze* comme étant « un regard qui adopte le point de vue d'un personnage féminin pour épouser son expérience⁷⁹. » Le *female gaze* « donne une subjectivité au personnage féminin, permettant ainsi au spectateur et à la spectatrice de ressentir l'expérience de l'héroïne sans pour autant s'identifier à elle⁸⁰. » Ressentir, et non s'identifier, est la base de la réflexion de Brey et l'une des différences les plus importantes entre les deux points de vue. En ce qui concerne la narration, le personnage principal doit s'identifier en tant que femme. L'histoire doit être racontée depuis son point de vue et doit remettre en question l'ordre patriarcal. Par l'entremise du *female gaze*, on présente des narrations qui vont à l'encontre des normes et des conventions et on remet en question les représentations traditionnelles des femmes. On cherche à fournir une perspective alternative qui

⁷⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 41.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 9.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 36.

reflète et explore l'expérience des femmes, leurs désirs et leur agentivité. L'objectif est de créer une représentation plus inclusive et diversifiée des femmes en reconnaissant leur subjectivité plutôt qu'en les réduisant à des objets passifs du désir masculin.

D'un point de vue formel, la mise en scène doit permettre aux spectateurs de ressentir l'expérience féminine. Les corps sont érotisés de manière consciente, plutôt que d'être tributaires du *male gaze* et de l'inconscient patriarcal. Finalement, « le plaisir des spectateurs ou spectatrices ne découle pas d'une pulsion scopique⁸¹ » qui objectifie un personnage. Personne n'est positionné comme un voyeur. Le *female gaze* déconstruit donc les codes cinématographiques qui visent à satisfaire un public masculin : « C'est un désir de liberté, de s'affranchir des codes du cinéma dominant, d'un régime d'images ordonnant un monde où l'expérience féminine a moins de valeur que la pensée d'un homme⁸². » Alors que le *male gaze* filme les corps en tant qu'objets de désir, « le regard féminin filme les corps comme sujets de désir⁸³. » Dans une scène érotique, ce que le *male gaze* montre comme un spectacle, le *female gaze* l'émet comme l'épanouissement d'un désir afin que « les spectateurs ressentent le sentiment de satisfaction qu'éprouve l'héroïne⁸⁴. »

⁸¹ *Ibid.*, p. 69.

⁸² *Ibid.*, p. 65.

⁸³ *Ibid.*, p. 9.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 63.

CHAPITRE 2

Dans le premier chapitre, j'ai défini le *male gaze* et la manière dont il agit dans l'art et les médias. Dans ce deuxième chapitre, j'analyserai la présence du *male gaze* dans *Delta of Venus*. Via l'objectification de la femme, la violence sexuelle et le panoptisme, je verrai comment Anaïs Nin a réussi à répondre aux fantasmes de son lecteur en adoptant un point de vue masculin.

2.1. La femme en tant qu'objet

Pour satisfaire un point de vue masculin hétérosexuel, la femme doit correspondre aux stéréotypes de beauté inculqués par une idéologie masculine. Dans l'industrie du sexe, le stéréotype pornographique de la femme blanche idéale est enraciné et valorisé⁸⁵. Cette esthétique féminine est la plus fréquente dans les films pornographiques et celle qui excite le public masculin : « female actors often have long hair, are thin, often Caucasian, between their teens and thirties, have breast implants and wear high heels and plenty of make-up⁸⁶. » Par contre, « this “ideal” of femaleness and femininity doesn't fit the broad spectrum of bodies and identities of “real” women, a disjuncture that reinforces women's alienation from pornographic images⁸⁷. » C'est pourquoi il ne fait aucun doute que la pornographie (hétérosexuelle, dite « hard core ») est produite depuis et au profit d'un *male gaze*.

Tel est le cas dans le texte de Nin et c'est une des raisons pour lesquelles elle est une figure féministe controversée. Effectivement, elle a longtemps été reconnue comme quelqu'un qui convoquait des stéréotypes féminins archaïques⁸⁸. Dans *Delta of Venus*, les descriptions détaillées des personnages féminins correspondent aux critères stéréotypés de la femme-objet. Nin détaille les femmes selon des « images de corps féminins parfaits qui semblent promettre une attirance

⁸⁵ Tristan Taormino *et al.*, *The Feminist Porn Book: The Politics of Producing Pleasure*, New York, The Feminist Press at CUNY, 2013, p. 149.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 137.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁸⁸ Sarah B. Burghauser, « “A Dissonant Element”: the Difficulty of Anaïs Nin », *op. cit.*, f. 10.

sexuelle sans fin aux hommes⁸⁹ ». Par exemple, dans *The Basque and Bijou*, Nin caricature les prostituées Viviane et Bijou selon l'archétype de la femme sexualisée. Viviane « a des fesses bombées, deux énormes fossettes à la base de la colonne vertébrale, deux hanches brun doré, larges et fermes comme le dos d'un cheval de cirque⁹⁰. » Bijou, quant à elle, est décrite comme suit :

[...] a magnificent woman with ivory-colored skin, green eyes and long, thick, curly hair. Her breasts pointed high, her waist tapered to extreme slenderness and spread again for a rich display of hips. She was shaped as if she had been molded in a corset. Her body had a firm, marble smoothness. There was nothing flabby or loose in her⁹¹.

Les traits physiques correspondent aux standards de beauté attendus dans l'industrie pornographique. Dans la nouvelle, le Basque est fasciné par ce physique parfait dont les atouts féminins sont définis par un vocabulaire qui objectifie le corps de Bijou. Il le possédera et en fera un véritable objet sexuel.

L'objectification de la femme est un concept central dans les études de genre et la pensée féministe. L'objectification sexuelle a participé de manière significative à la compréhension critique de la représentation féminine dans la culture visuelle. Elle se réfère à la réduction de la femme au statut d'objet, souvent à des fins de plaisir visuel et à des fins sexuelles, au détriment de sa subjectivité, de son individualité et de son humanité. Laura Mulvey s'intéresse à la représentation fragmentée des corps féminins dans les médias. Le cinéma, à travers son langage visuel, renforce des normes culturelles patriarcales qui contribuent à l'objectification des femmes à l'écran. Le *male gaze* objectifie et déshumanise les femmes, au moyen du démembrement, du morcellement et du fétichisme.

Dans la nouvelle *Artists and Models*, le personnage d'Ethel est un modèle qui pose nue. L'histoire est racontée selon son point de vue, consciente qu'elle est de subir un *male gaze* de la part du sculpteur :

⁸⁹ Isabelle Fol, *The Dominance of the Male Gaze in Hollywood Films: Patriarchal Hollywood Images of Women at the Turn of the Millennium*, diplomatic.de, 2006, p. 11. Ma traduction.

⁹⁰ Anaïs Nin, *Delta of Venus*, *op. cit.*, p. 165. Ma traduction.

⁹¹ *Ibid.*, p. 168.

He seemed so absorbed by the statuette and looked at me so absently that I was able to undress and take the pose without hesitation. He made me feel as if my body were no different than my face, as if I were the same as the statuette. [...] I felt as if I were a painting already. Or a statue. I looked down at my own body like some object, some impersonal object⁹².

Ethel affirme se sentir comme une peinture ou une statuette et sait qu'au moment où elle est « peinte », son corps est objectifié. Racontant l'histoire de son point de vue, elle dissocie elle-même son corps de son identité : conséquence du regard posé sur elle. L'emploi du terme « impersonal object » décrit la manière dont elle se sent, expression de son sentiment d'être réduite à son corps.

La nouvelle *Marcel* est écrite au « je » et narrée par l'autrice. Son ami Marcel lui raconte le moment où il a rencontré « the famous whore with a wooden leg⁹³ ». Fasciné par cette femme unijambiste, il se rappelle une peinture de Courbet, autrefois commandée par un homme riche :

Courbet, who was a great realist, painted a woman's sex and nothing else. He left out the head, the arms, the legs. He painted a torso, with a carefully designed sex, in contorsions of pleasure, clutching at a penis that came out of a bush of very black hair. That was all. I felt that with this whore it would be the same, one would only think of the sex, try not to look down at the legs or at anything else. And perhaps that would be exciting⁹⁴.

Ici, le schéma du *male gaze* se retranscrit dans le champ de l'art plastique : « le regard de l'artiste, remplaçant celui de la caméra, puis celui du spectateur et celui des personnages du tableau⁹⁵. » Dans ce passage, Nin fait référence au célèbre tableau de Courbet *L'origine du monde* où la femme est réduite à son sexe. La femme est peinte dans une « position vulnérable et subordonnée [...], qui symbolise la maternité et la sexualité soumise par l'homme⁹⁶ ». Il n'y a aucune considération pour l'entièreté de son corps car l'excitation se maintient en se concentrant excessivement sur le sexe.

⁹² Anaïs Nin, *Delta of Venus*, op. cit., p. 50.

⁹³ *Ibid.*, p. 263.

⁹⁴ *Idem.*

⁹⁵ Quentin Petit Dit Duhal, « Art, intimité et espace social : l'exposition du sexe chez Orlan et Deborah De Robertis », *Revue d'Histoire Culturelle*, n° 4, 2022, p. 6.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 7.

Ainsi, *L'origine du monde* est une œuvre qui traduit le *male gaze*, de par le contenu et le cadrage qui focalisent et mettent l'accent sur le sexe féminin.

Dans la nouvelle *Mathilde*, des marins partent en expédition pour plusieurs mois. Afin de combler l'absence de femmes, ils en fabriquent une de toutes pièces. Dans cette nouvelle, Nin prétend donc que la femme peut être fabriquée et remplacée, tel un objet :

[...] the sailors on his ship had made a rubber woman for themselves to satisfy the desires they felt [...]. The woman had been beautifully made and gave them a perfect illusion [...]. She was made so that each aperture could satisfy them. She had the quality that an old Indian had once attributed to his young wife : soon after their marriage, his wife was the mistress of every man. The master called the Indian to inform him of the scandalous conduct of his wife and advised him to watch over her better. He answered : "Well, I don't see why I should worry my head much. My wife is not made of soap, she will not wear out." So it was with the woman made of rubber⁹⁷.

Ici, la femme est une poupée confectionnée par des hommes, servant à les satisfaire sexuellement. Les marins prétendent qu'une humaine est facilement remplaçable : une vulgaire poupée de caoutchouc en constitue une « parfaite illusion ». Mais comment un objet peut-il remplacer un individu, à moins de considérer cet individu, de prime abord, comme un objet? Dans l'extrait, le personnage du « vieil Indien » le stipule : telle une femme et malgré plusieurs « utilisations », la poupée en caoutchouc est éternelle, impossible à user. Ici, Nin ne montre pas seulement qu'une femme sans émotion ou trait psychologique, telle une poupée, est appréciée : la femme humaine est représentée par une poupée.

La nouvelle *Mathilde* raconte l'histoire d'une femme qui devient l'objet du désir masculin en participant à des orgies alimentées à l'opium. L'extrait du texte où Martinez est émoustillé en pensant à Mathilde montre clairement le geste conscient de Nin visant à objectifier la femme et de critiquer, selon Diane Richard-Allerdyce, cette obsession masculine pour les femmes en tant que parties du corps⁹⁸. Richard-Allerdyce soutient que ces histoires montrent comment Nin ne cherche pas à répondre aux attentes érotiques mais dénonce, plutôt, l'exploitation et renverse la structure

⁹⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁹⁸ Sandra Rehme, « "The Multimedia of Our Unconscious Life": Anaïs Nin and the Synthesis of the Arts », thèse de doctorat, History of Art, University College London, 2013, f. 103.

des privilèges voyeuristes⁹⁹ : « L'érotisme de Nin subvertit non pas le plaisir sexuel en général mais le plaisir sexuel obtenu par la dévaluation de la subjectivité¹⁰⁰. » Ainsi, les fantasmes sexuels de Martinez, tels qu'écrits par Nin, reposent sur l'idée d'une Mathilde sans tête, composée de membres qui ne semblent pas lui appartenir :

Erotic images would form again. Martinez saw the body of a woman, distended, headless, a woman with the breasts of a Balinese woman, the belly of an African woman, the high buttocks of a Negress; all this confounded itself into an image of a mobile flesh, a flesh that seemed to be made of elastic. [...] The legs would part in an inhuman, impossible way, as they were severed from the woman, to leave the sex exposed, open, as if one had taken a tulip in the hand and opened it completely by force¹⁰¹.

Nin utilise un lexique qui objectifie le corps docile de la femme en comparant la chair humaine à de l'élastique. Elle compare ensuite la vulve à une fleur et décrit la violation du corps féminin par Martinez « as if one had taken a tulip in the hand and opened it completely by force¹⁰² ». Ensuite, elle la dote d'une habileté « inhumaine » qui lui permet d'écarter ses jambes pour montrer son sexe : les jambes semblent séparées de son corps. Comme le mentionne Isabelle Fol, « this fragmentation of the female body finally destroys the filmic illusion of depth and an unreal female icon is created. In their visual perfection, women become beautiful and mystic cinematic spectacles¹⁰³. » C'est ce qui se produit avec la Balinaise. Ce procédé est lié à l'idée de scopophilie où le plaisir visuel est associé à la focalisation sur des parties spécifiques du corps qui sont par la suite fétichisées : « Le fétichisme consiste à se servir d'un objet physique ou de la vision d'une partie non sexuelle du corps comme moyen de prédilection pour susciter l'excitation sexuelle¹⁰⁴. » En termes

⁹⁹ *Idem.*

¹⁰⁰ *Idem.* Ma traduction.

¹⁰¹ Anaïs Nin, *Delta of Venus*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰² *Idem.*

¹⁰³ Isabelle Fol, *The Dominance of the Male Gaze in Hollywood Films: Patriarchal Hollywood Images of Women at the Turn of the Millenium*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰⁴ George R. Brown, « Trouble fétichiste », *Le manuel Merck*, en ligne, <<https://www.merckmanuals.com/fr-ca/professional/troubles-psycho-physiques/paraphilies-et-troubles-paraphiliques/trouble-f%C3%A9tichiste>>, consulté le 24 février 2024.

psychanalytiques, la scopophilie fétichiste répond à la peur des hommes liée à « l'absence de pénis chez la femme qui induit une menace de castration et donc le non-plaisir¹⁰⁵. »

Selon Freud, le fétiche est un substitut du pénis qui apaise l'inconscient masculin en plus d'intensifier « la beauté physique de l'objet, le transformant en quelque chose de plaisant en lui-même¹⁰⁶. » C'est un moyen de calmer l'angoisse, « désaveu total de la castration par substitution d'un objet fétiche ou par la transformation de la figure représentée elle-même en fétiche pour qu'elle devienne rassurante plutôt que dangereuse¹⁰⁷ ». En effet,

since a woman doesn't have the phallus, she may become the phallus, the object of desire for another, only through her annihilation as woman. In short, in being the phallus that each man has, the woman is reduced to being a mere sexual object for him, interchangeable with any other. Thus, with the recognition of their position as phallic substitutes, Stratton (1996) argues, together with their own sense of their "lack" of the phallus, women make themselves desirable for the male consumption to compensate their "lack"¹⁰⁸.

De plus, le fétichisme, qui implique une fixation, se concentre sur la division de l'objet en objet partiel plutôt que de rester un objet entier¹⁰⁹. Mulvey souligne que « fetishism builds up the physical beauty of the object, turning it into something satisfying in itself¹¹⁰. » De là l'obsession qui en découle. Par exemple, dans la nouvelle *Linda*, André, le mari de la protagoniste, prend plaisir à morceler le corps de sa femme pour ensuite le fétichiser : « [...] on her wedding night André had been an adoring lover, worshiping each part of her body separately, as if she were a work of art¹¹¹. » Toutefois, son plus grand plaisir est la bouche, au point où il en est obsédé :

He trained her to be a sexually perfect instrument [...]. One time he taught her to put the rest of her body to sleep, as it were, and to concentrate all her erotic feelings in her mouth. Then she was like a woman half-drugged, lying there, her body quiet and languid, and her mouth, her lips, became another sex organ. André had a particular

¹⁰⁵ Laura Mulvey, *Au-delà du plaisir visuel : Féminisme, énigmes, cinéphilie*, op. cit., p. 27.

¹⁰⁶ *Idem*.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 39.

¹⁰⁸ Wan Roselezam Wan Yahya et al. « Male Gaze, Pornography and the Fetishised Female », *The International Journal of Interdisciplinary Social Sciences*, vol. 5, n° 1, 2010, p. 28.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 26.

¹¹⁰ Ann E. Kaplan, *Women and Film: Both Sides of the Camera*, New York, Routledge, 1988 [1983], p. 31.

¹¹¹ Anaïs Nin, *Delta of Venus*, op. cit., p. 232.

passion for the mouth. In the street he looked at women's mouths. To him the mouth was indicative of the sex. [...] A moist mouth tantalized him. A mouth that opened out, a mouth that was parted as if ready for a kiss, he would follow doggedly in the street until he could possess the woman and prove again his conviction of the revelatory powers of the mouth. Linda's mouth had seduced him from the first. [...] When he first saw Linda, he was taken into her through this mouth, as if he were already making love to her¹¹².

La femme est d'abord objectifiée par l'homme qui l'entraîne à être un « parfait instrument ». Néanmoins, c'est principalement la bouche qui excite André, qui la perçoit comme un organe sexuel. La bouche est tellement importante qu'elle est personnifiée et prend le dessus sur l'entièreté du corps de Linda. André demande à Linda : « What part of you wants me tonight¹¹³? » Ce à quoi Linda répond : « My mouth wants you¹¹⁴. » Il demande lequel de ses membres le veut, comme s'ils étaient indépendants du corps de sa femme. L'objectification déshumanise la femme car elle amène à la voir comme étant inférieure à un être humain. Cette déshumanisation peut contribuer à la justification de comportements discriminatoires, violents ou exploitants. C'est ce qui m'amène au deuxième procédé d'analyse du *male gaze* dans *Delta of Venus* : les dynamiques de pouvoir liées au genre et l'érotisation du viol.

2.2. Dynamiques de pouvoir liées au genre et érotisation du viol

Dans ses discours essentialistes sur les sexes, Nin affirme ouvertement que certaines qualités sont masculines et que d'autres sont féminines. *Delta of Venus* n'échappe pas à cette essentialisation, et les stéréotypes de genre y sont nombreux. Des personnages et des relations interpersonnelles et sexuelles illustrent ces stéréotypes. Dans la nouvelle *The Hungarian Adventurer*, le Baron est dépeint comme un obsédé sexuel qui ne peut contrôler ses pulsions. Il est incapable d'amour et de stabilité, et se débarrasse des femmes avec impatience : « The habit was too strong; the habit of freedom and change¹¹⁵. » Nin décrit un homme dominant qui correspond au stéréotype du mâle alpha, incapable de s'investir dans une relation amoureuse. À l'inverse, Anita

¹¹² *Idem.*

¹¹³ *Idem.*

¹¹⁴ *Idem.*

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 4.

répond au stéréotype voulant que la femme ne puisse dissocier sexualité et amour : « The Baron almost fell in love with Anita and stayed with her for a longer time than any other woman. She fell in love with him and bore him two children¹¹⁶. » Le fait que seule la femme soit amoureuse la place dans une situation de vulnérabilité vis-à-vis l'homme qui refuse tout engagement. Pour certains personnages masculins, les femmes sont facilement remplaçables : il suffit qu'elles répondent à des critères machistes. Dans la nouvelle *Mathilde*, Nin souligne les traits de caractère qui justifient l'appréciation des marins envers une poupée de caoutchouc. Les marins aiment l'innocence de la poupée, sa docilité, son silence et sa fidélité : « The sailors found her untiring and yielding – truly a marvelous companion. There were no jealousies, no fights between them, no possessiveness. The rubber woman was very much loved¹¹⁷. »

La littérature érotique diffère selon son contexte artistique, culturel et éthique. L'érotisme et l'évocation de la sexualité en littérature peuvent être explorés de manière explicite et franche, ou implicite et métaphorique selon les intentions de l'auteur, le contexte de l'histoire et le genre littéraire. Certains écrivains abordent la sexualité de manière directe et détaillée, tandis que d'autres optent pour une approche plus subtile et suggestive qui permet au lecteur de laisser aller son imagination. Dans l'écriture des nouvelles, Nin n'a pas besoin d'équilibrer l'expression artistique suivant le respect des normes sociales et la réceptivité du lectorat visé : elle doit seulement satisfaire son client. Elle y parvient entre autres au moyen de scripts sexuels qui, en littérature, renvoient à la manière dont un auteur décrit ou suggère des scènes sexuelles dans son récit. Dans les scénarios érotiques de *Delta of Venus*, il y a une dynamique de domination et de soumission entre les genres, frôlant la violence sexuelle. Dans les œuvres subordonnées au *male gaze*, on retrouve souvent une représentation esthétisante du viol : la question du consentement n'est pas un enjeu narratif. Au contraire, la violence sexuelle est intégrée à un script sexuel où la femme dit « non » pour montrer une sorte de jeu de séduction entre celui qui domine et celle qui se soumet. Dans *Delta of Venus*, Nin reprend un scénario de violence sexuelle où la femme soumise manifeste une certaine réticence

¹¹⁶ *Idem.*

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 17.

à l'égard de l'homme contrôlant, tout en éprouvant du plaisir dans l'acte. Ces scènes ont pour effet d'érotiser le viol, le rendant excitant lorsque décrit pour et depuis un regard masculin.

L'érotisme de Georges Bataille au 20^e siècle, et sa manière d'illustrer la sexualité, est un exemple de ceci. Bataille dépeint la femme passive comme victime et l'homme actif comme « sacrificateur ». Cette représentation suscite des réactions divergentes chez les féministes. Par exemple, pour la féministe radicale Andrea Dworkin,

Bataille n'est pas un philosophe de l'érotisme, mais bien un philosophe de la pornographie. M. Bataille énonce clairement que le tout est axé sur le viol de la femme. La femme est littéralement dissoute, violée ou anéantie dans l'érotisme (ou pornographie) de Bataille. Pour elle, l'essence même de la pornographie est la dissolution concrète de la femme¹¹⁸.

D'un autre côté, des féministes libérales telles que Susan Sontag et Susan Rubin Suleiman « ne perçoivent pas cette dissolution de la femme comme une véritable violation de son corps. Elles considèrent les images de violence sexuelle comme des images issues d'une sphère fantasmatique et artistique, non pas issues du réel¹¹⁹. » Dans les deux cas, la violence sexuelle envers la femme dans les œuvres tributaires d'un *male gaze*, bien que discutable lorsqu'on s'appuie sur des principes éthiques¹²⁰, peuvent exciter le lecteur.

Toutefois, il est important de distinguer la représentation explicite de la sexualité consensuelle et l'érotisation du viol dans *Delta of Venus*. En général, Anaïs Nin explore la sensualité et la sexualité à travers une variété de scénarios dont certains contiennent des violences sexuelles ou des actes non consentis suggestifs. Les scripts sexuels peuvent donc sembler problématiques car ils rappellent le contenu misogyne de la pornographie *mainstream* qui est, selon Andrea Dworkin, une « expression de la violence dans la sexualité masculine et un moyen de domination sur les femmes et le viol comme acte de violence patriarcale plutôt que de désir

¹¹⁸ Julie Lavigne, *La traversée de la pornographie : politique et érotisme dans l'art féministe*, op. cit., p. 120.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 121.

¹²⁰ Ruwen Ogien, *Penser la pornographie*, op. cit., p. 69.

sexuel¹²¹. » Effectivement, l'idée de soumission et d'oppression des femmes, en matière de sexualité, est présente dans *Delta of Venus* et décrit bien les rôles attribués aux deux sexes qui reflètent leur statut dans une société patriarcale : « women as faint and dependent victims of the male offender and powerful perpetrator¹²². » Cependant, dans le contexte des nouvelles érotiques, Nin décrit consciencieusement des scènes de violence sexuelle dans le but d'exciter le lecteur. Ces scènes de violence sexuelle procurent non seulement du plaisir aux personnages masculins, mais aussi aux personnages féminins. La réticence que les femmes manifestent envers la force et le contrôle des hommes ont pour effet d'augmenter l'excitation sexuelle de ces derniers. Ainsi, la nature des scripts sexuels ne vise pas nécessairement à mépriser les femmes ou faire l'apologie du viol. C'est plutôt l'effet produit par l'idée du viol qui importe sous la plume de Nin. Néanmoins, comme Isabelle Fol le précise, le viol

is a cornerstone of patriarchal control over women and that since in patriarchy there always exists a link between sex and power, male-female sexual relationships are still constructed through relations of power and powerlessness and based on the pattern of male dominance and female submission¹²³.

Tel que vu dans le premier chapitre, la dynamique de pouvoir, la soumission des femmes et la violence sexuelle sont des éléments clés de la pornographie *mainstream* s'adressant à un public masculin hétérosexuel. Même si certaines descriptions, chez Nin, semblent représenter un viol, il s'agit plutôt, ici, d'un script précis : le scénario qui met en scène une femme comme refusant ou donnant l'impression de refuser l'acte sexuel. Les personnages féminins ne sont pas catatoniques ou figés par la peur, chez Nin. Elles n'essaient pas de se dissocier de leur corps pour fuir ce qu'elles sont en train de subir; si tel était le cas, il s'agirait bien de viols. Plutôt, dans *Delta of Venus*, ce qui est représenté n'est pas une violence qui veut blesser. Nin ne met pas en scène des attaques violentes envers les femmes : elle instaure, plutôt, une dynamique de domination sexuelle entre les sexes. Par exemple, dans la nouvelle *Artists and Models*, Nin raconte l'histoire d'amour entre Louise et Antonio. Antonio est fasciné par la beauté de Louise qui correspond à l'idéal féminin :

¹²¹ Isabelle Fol, *The Dominance of the Male Gaze in Hollywood Films: Patriarchal Hollywood Images of Women at the Turn of the Millennium*, op. cit., p.11. Ma traduction.

¹²² *Ibid.*, p. 12.

¹²³ *Idem.*

« Antonio was powerfully fascinated by the whiteness of her skin, the abundance of her breasts, her slender waist, her long, straight, heavy blond hair¹²⁴. » Immédiatement après cette rencontre,

She was the slave of this man. He ruled like a king. Her pleasure was subordinated to his. She could do nothing against his force and will. He demanded submission. Her desire died in her from sheer exhaustion. [...] His slave, his possession, a broken body, panting malleable, his tongue, pressing it [...], marking her as his¹²⁵.

Le champ lexical renvoie à l'oppression de Louise. Les termes pour la décrire : « esclave », « possession », « corps brisé, haletant et malléable », montrent qu'elle est contrôlée. Elle appartient à Antonio et son corps est physiquement marqué par son emprise. De plus, le plaisir de l'homme passe avant celui de sa partenaire. Tout de même, cette relation à l'allure misogyne ne semble pas pour autant désagréable pour la femme puisque, pendant cette relation sexuelle, « the honey was pouring from her. [...] The orgasm has been so strong that she had thought she would go insane, with a hatred and a joy like nothing she had ever known¹²⁶. » Ainsi, ce qui pourrait ressembler à une scène de viol s'avère ne pas en être véritablement une : les personnages féminins de *Delta of Venus* semblent prendre plaisir aux relations sexuelles violentes. Lorsque la femme dit « non » lors d'une relation sexuelle, l'acte est redoublé d'une sorte de jeu de séduction. En fin de compte, la femme est représentée comme partie prenante de l'acte sexuel à caractère « violent », car elle ressent de l'excitation et en retire du plaisir. L'homme oppresse, contrôle, soumet la femme, mais au fond, si l'on en croit les récits de Nin, elle accepte cette soumission, la désire et en tire du plaisir.

Ce scénario correspond à un cliché issu d'une tradition littéraire et cinématographique qui repose sur les pouvoirs de genre : l'homme domine et la femme lui est soumise. Nin table sur ces clichés pour répondre à la demande de son client et respecter une époque où règne le machisme. Tel est le cas dans la nouvelle *The Basque and Bijou*, où Bijou est une prostituée que le Basque « achète » dans un Bordel. Pour lui, Bijou est un bien qu'il possède et s'approprie tous les droits

¹²⁴ Anaïs Nin, *Delta of Venus*, op. cit., p. 37.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 39.

¹²⁶ *Idem.*

sur son corps. Il prend plaisir à montrer à d'autres hommes le corps et les parties intimes de Bijou, malgré la réticence de cette dernière :

He would open her dress, take out one breast and say to his friends, "Did you ever see such a breast? Look!" [...] Each time he exposed her she fought to cover herself again [...] On nights like this she knew the Basque was not intent on giving her pleasure but on torturing her. [...] The three men held her and bent down over her to watch. [...] She was forced to open her legs [...]. "Stop", begged Bijou. The men could see the moisture oozing from her. Then the Basque stopped, not wanting to give her pleasure¹²⁷.

Ici, Nin souligne la résistance de Bijou. Elle demande au Basque d'arrêter mais ressent pourtant de la frustration lorsqu'il ne l'amène pas au bout de son plaisir et ne la fait pas jouir. L'acte est décrit comme excitant pour Bijou puisqu'elle sécrète du « miel » et résulte ainsi d'un *male gaze* où la violence est érotisée. Plus loin, dans la nouvelle, le Basque et Bijou partent en pique-nique accompagnés de Pierre et de l'Africain. À un moment où Bijou est étendue sur le sol, un gros chien s'approche d'elle :

He began to sniff at her, with evident pleasure. Bijou screamed and struggled to raise herself. But the enormous dog had planted himself over her and was trying to insert his nose between her legs. [...] The men held Bijou's arms and legs still and let the dog lick in the very place a man would have liked to lick it. The Basque unfastened her underwear and let the dog continue to lick her [...]. He licked and licked with much vigor, and the and the three men were watching now. [...] At first she was terrified and struggled violently. Then she grew weary of moving uselessly and hurting her wrists and ankles, held so strongly by the men. [...] Her sex was glistening wet, but no one knew whether it was from the dog's tongue or her pleasure. When her resistance began to die down, the Basque got jealous, kicked off the dog and freed her¹²⁸.

Dans cet extrait, les hommes retiennent Bijou contre son gré afin que le chien puisse lécher son sexe. Ici, la domination masculine est illustrée. Le Basque démontre sa supériorité en contrôlant le plaisir de Bijou. Les deux autres personnages masculins sont témoins de l'acte et aucun d'entre eux n'intervient ou ne remet en question le geste qui est posé. Nin procède ainsi à l'érotisation d'un scénario de viol.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 176.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 197.

Dans son article *Feminism and Pornography : From Mainstream Pornography (Hetero-Patriarchal) to Post-Porn (Non Binary)*, Ana Valero Heredia souligne le lien que fait la féministe Susan Brownmiller entre la pornographie et le viol :

She characterizes rape not as an irrational or passionate act, but as an expression of power, which is essentially political in nature and is used to control women through fear and as a “weapon of war”. Pornography could incite men to move from latent intimidation to actual aggression, and represents the pure essence of propaganda against women¹²⁹.

Selon Brownmiller, « pornography, like rape, is a male invention, designed to dehumanize women, to reduce the female to an object of sexual access, not to free sensuality from moralistic or parental inhibition¹³⁰ ». Cette représentation pourrait contribuer à la normalisation de comportements sexuels violents. En présentant le viol comme une expérience sexuelle excitante, la gravité de l’acte est minimisée, et puisque les scénarios de violence sexuelle sont dirigés par les hommes, ils contribuent à la perpétuation de rôles genrés qui, dans l’acte sexuel, renforcent les relations de pouvoir. Les femmes, dans *Delta of Venus*, n’ont pas vraiment de pouvoir de négociation ou de communication avec les hommes. Par exemple, Bijou va consulter un voyant qui profite de son statut pour abuser d’elle, même si, elle aussi, le désire sexuellement. Lorsqu’il la croit endormie, il la déshabille, la touche et la pénètre. Bijou éprouve du plaisir dans l’acte et fait semblant de dormir pour que ça ne s’arrête pas :

“Go to sleep”, he said. She pretended to fall asleep [...] Bijou found it difficult to lie absolutely still. She wanted to part her legs [...]. With two fingers he began to feel her sex, knead it [...]. When he felt the honey that had been quietly flowing, he slipped his head under the skirt and began to kiss her. [...] She had to restrain herself from moving towards his voracious mouth. [...] not to move, so as to permit him to do all he wanted. What would a man do with a hypnotized woman whom he did not need to fear or please in any way? Naked, he towered over her so that he could penetrate her from behind. He introduced it with such violence that Bijou thought she would have an orgasm and betray herself. She wanted to take her pleasure without his knowing it [...]. She wanted

¹²⁹ Valero A. Heredia, « Feminism and Pornography: From Mainstream Pornography (Hetero-Patriarchal) to Post-Porn (Non Binary) », *The Age of Human Rights Journal*, n° 18, 2022, p. 223.

¹³⁰ *Idem*.

to feel again that strange pleasure of a stolen orgasm, as he was feeling the pleasure of these stolen caresses¹³¹.

Le scénario sexuel illustre plusieurs gestes de viol car Bijou est censée être inconsciente et donc, inapte à consentir. Dans *Delta of Venus*, Bijou a été conditionnée à être passive et à taire ses désirs face à l'homme. Elle fait donc semblant de dormir pour cacher et faire durer son plaisir. À la fin de la nouvelle, Bijou est délaissée par le Basque :

There came a time when the Basque tired of Bijou and abandoned her. Bijou was so accustomed to his fantasies and cruel games, particularly the way he always managed to have her bound and helpless while all kinds of things were done to her, that for months she could not enjoy her newfound liberty or have a relationship with any other man¹³².

Les gestes sexuels commis par le Basque ont des répercussions sur Bijou. Si un *female gaze* permettrait au lecteur de ressentir les sentiments de honte et de culpabilité qu'éprouve le personnage féminin, Nin l'aborde d'un point de vue masculin qui glorifie le Basque : Bijou ne peut pas trouver quelqu'un d'aussi grand que ce dernier et qui lui fait le même effet.

Dans son essai *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Laura Mulvey explique : « as the narrative progresses she falls in love with the main male protagonist and becomes his property [...] her eroticism is subjected to the male star alone. By means of identification with him, through participation in his power, the spectator can indirectly possess her too¹³³. » Dans notre cas, il ne s'agit pas du spectateur mais bien du lecteur visé : le collectionneur, celui qui a commandé ces nouvelles à l'écrivaine. Le *male gaze* que produit Nin dans son écriture permet de satisfaire son client puisqu'il peut s'identifier au Basque et trouver plaisir dans la manière dont le protagoniste masculin traite le personnage féminin. Bijou est la propriété de Basque : il paie pour l'avoir, il l'achète. Tout de même, Bijou s'attache au Basque et garde espoir qu'il lui donnera du plaisir.

¹³¹ Anaïs Nin, *Delta of Venus*, *op. cit.*, p. 181.

¹³² *Ibid.*, p. 197.

¹³³ Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », dans Meenakshi Durham et Douglas M. Kellner (dir.), *Media and Cultural Studies: Keyword*, *op. cit.*, p. 348.

Lorsqu'il l'abandonne, elle est perdue et ne désire même pas satisfaire ses désirs avec d'autres hommes.

2.3. Panoptisme

Une relation de savoir-pouvoir s'établit à travers une observation à sens unique qui objectifie un sujet. Le pouvoir se manifeste par le regard posé sur le sujet. C'est ce que produit le panoptisme : un concept introduit par le philosophe Jeremy Bentham au 18^e siècle et plus tard développé par Michel Foucault dans le cadre de sa théorie sociale. Le terme est dérivé du mot grec *panoptès* qui signifie « qui voit tout¹³⁴ ». Le concept de panoptisme repose sur le modèle architectural du Panopticon, une prison que conçoit Jeremy Bentham. Le Panopticon est une structure circulaire avec, en son centre, une tour de surveillance à partir de laquelle les gardiens peuvent observer tous les prisonniers sans qu'eux-mêmes ne soient vus. Michel Foucault a repris le concept de panoptisme dans son analyse des institutions sociales, en particulier en ce qui concerne le contrôle et la surveillance. Dans son ouvrage *Surveiller et Punir*, publié en 1975, Foucault applique le concept de panoptisme à des institutions telles que les prisons, les écoles, les hôpitaux et même la société dans son ensemble, et « introduit la relation existant entre le regard, le pouvoir et le savoir¹³⁵. » Foucault souligne comment la surveillance omniprésente est intégrée par les individus, créant ainsi une discipline auto-imposée. L'asymétrie du pouvoir de surveillance est l'un des points clés du panoptisme. Les surveillants ont le pouvoir de voir sans être vus, tandis que les surveillés ne savent jamais quand ils le sont réellement. Cette asymétrie crée un sentiment de contrôle constant qui favorise la normalisation des comportements, amenant les individus à adopter les normes de leur société. Cette surveillance invisible « conduit les détenus à adapter leur comportement en fonction de la possibilité d'une surveillance ubiquitaire. En permanence, l'individu se considère observé, en conséquence de quoi, il évite tout acte répréhensible¹³⁶. »

¹³⁴ Guillaume Tusseau, « Sur le Panoptique de Jeremy Bentham », *Revue française d'histoire des idées politiques*, n° 19, 2004, p. 5.

¹³⁵ Iris Brey, *Le regard féminin : une révolution à l'écran*, op. cit., p. 24.

¹³⁶ Sébastien Lefait, « Panoptisme a-technologique/voyeurisme sans objet. Formes dysapocalyptiques du pouvoir visuel dans *The Handmaid's Tale* (Hulu, 2017-) », *Otrante : art et littérature fantastiques*, n° 47-48, 2020, p. 4.

Les travaux de Mulvey sur le regard et la dynamique du pouvoir au cinéma peuvent être mis en relation avec certains aspects du panoptisme, notamment en ce qui concerne la surveillance visuelle et le contrôle. On remarque des parallèles dans la façon dont la dynamique du regard au cinéma influence le comportement et la perception, à l'instar des mécanismes de surveillance du Panopticon. Effectivement, « de la même manière que les prisonniers intègrent l'oppression du regard qui surveille, les femmes intègrent celle du regard qu'elles subissent sur nos écrans et dans la réalité¹³⁷. » Comme l'affirme Mulvey dans son article, trois regards sont dirigés vers la femme dans un contexte cinématographique : le regard du spectateur, celui de la caméra et celui des personnages. La femme, à l'écran, est donc regardée en permanence et sous plusieurs angles. Elle ne peut échapper aux regards : elle est « surveillée ». En ce sens, le concept de panoptisme de Michel Foucault, tel que repris par Iris Brey, nous permet de voir comment la surveillance alimente le *male gaze* dans le contexte littéraire de *Delta of Venus*. Le lien psychanalytique entre voyeurisme et panoptisme provient de la « “volonté de contrôle” du corps des autres [qui] est un élément clé de la scopophilie¹³⁸ » de Freud mais aussi « un dispositif de contrôle des corps analogue au système pénitencier inventé par Jeremy Bentham¹³⁹. » Selon Freud, le sadisme qui découle du voyeurisme

consiste en une pulsion ou un désir de contrôle des corps. [...] ce sadisme permet aux hommes un regard qui tente majoritairement de posséder et de contrôler visuellement le corps des femmes dans notre société, la même volonté de maîtrise et de surveillance d'autrui se retrouve dans le système carcéral panoptique¹⁴⁰.

Tout d'abord, Nin aborde le fait d'être regardé comme quelque chose d'excitant. Dans la nouvelle *Marianne*, le personnage masculin Fred confie : « Being watched by her gave me the most extraordinary pleasure. [...] All I remembered was the pleasure I derived from this, which no other pleasure ever equaled¹⁴¹. » Elle institue donc une connexion concrète et explicite entre le fait d'être regardé et le plaisir qui en découle.

¹³⁷ Iris Brey, *Le regard féminin : une révolution à l'écran*, op. cit., p. 24.

¹³⁸ Capucine Couplet, « Une déconstruction critique du *male gaze* dans les œuvres de Mary Kelly et Victor Burgin. Un *female gaze* avant l'heure dans les pratiques artistiques féministes des années 1980 ? », mémoire de maîtrise, Faculté de philosophie, arts et lettres, Université catholique de Louvain, 2021, f. 47.

¹³⁹ *Idem*.

¹⁴⁰ *Idem*.

¹⁴¹ Anaïs Nin, *Delta of Venus*, op. cit., p. 77.

Les divers dispositifs panoptiques constituent généralement des espaces restreints, et les choix de lieux inventés par Nin illustrent la variété d'endroits où le panoptisme et voyeurisme ont la possibilité d'agir. Par exemple, dans la nouvelle *The Basque and Bijou*, le Basque fréquente le Bordel qui est organisé de manière à ce que les clients puissent observer l'intérieur des chambres privées sans se trouver dans la pièce en question. Sans le savoir, les prostituées sont donc regardées lors des rapports sexuels :

One day when he arrived at the house he was met by a melted Maman who told him that Viviane was busy. [...] Then the Basque said : "May I look in?" Every room was arranged so that amateurs could watch through a secret aperture. Now and then the Basque liked to see how Viviane behaved with her visitors. So Maman took him to the partition, where she hid him behind a curtain and let him look. [...] Behind the curtain, the Basque was smiling at Vivian's excellent performance¹⁴².

Ici ou dans le système panoptique de Bentham, « un même désir de contrôle des corps – de la femme ou des prisonniers – est à l'œuvre. Dans les deux cas, les personnes surveillées n'ont aucun moyen de savoir si elles sont effectivement observées ou non¹⁴³. » Plus tard dans la nouvelle, Bijou va consulter un voyant. Nin dépeint la pièce comme un endroit sombre où il est difficile, pour les clients, de voir clairement ce qui s'y trouve : « He let her pass under the curtain and she found herself in an almost dark room, very small, hung with Chinese curtains and illuminated only by a crystal ball with a light under it. This shone on the clairvoyant's face and hands and left everything else in darkness¹⁴⁴. » Cette obscurité permet au voyant de profiter de la piètre vision des femmes qui viennent le consulter et qui lui font confiance. Comme je l'ai mentionné précédemment, le voyant abuse de son statut pour toucher Bijou à son « insu », et l'environnement favorise l'exécution de cet acte sexuel. Nin mentionne que les yeux du voyant sont « hypnotiques » et ont donc le pouvoir de mettre la femme dans un état inconscient où elle sera observée sans le savoir et sans pouvoir regarder en retour. Bijou agit donc sous l'effet de l'hypnose et se laisse contrôler par les directives du voyant qui lui ordonne de dormir pour abuser d'elle.

¹⁴² *Ibid.*, p. 168.

¹⁴³ Capucine Couplet, « Une déconstruction critique du *male gaze* dans les œuvres de Mary Kelly et Victor Burgin. Un *female gaze* avant l'heure dans les pratiques artistiques féministes des années 1980 ? », *op. cit.*, f. 47.

¹⁴⁴ Anaïs Nin, *Delta of Venus*, *op. cit.*, p. 180.

Dans *The Veiled Woman*, l'histoire est racontée par George, le personnage masculin, mais c'est la femme qui pose un regard sur lui. La « femme voilée » est belle, distinguée et énigmatique. Elle n'a des relations sexuelles qu'avec des inconnus dans une salle dont les murs sont couverts de miroirs. Ce soir-là, un homme offre à George d'avoir une relation sexuelle avec la mystérieuse dame. Cependant, l'endroit doit rester inconnu : « He was led through one room after another, each in different shades, all mirrored, so that he lost all sense of perspective¹⁴⁵. » Nin crée une atmosphère mystérieuse autour de l'endroit et de la femme avec qui George est sur le point d'avoir une relation sexuelle, et elle le fait à l'aide d'un champ lexical lié au regard et au voyeurisme, dans un contexte de surveillance cachée : « observe », « turmoil of curiosity », « blindfold », « burning eyes behind the veil », « mystery », « lights and mirrors », « curtains at the windows, and mirrors, more mirrors ». Plus loin dans la nouvelle, on comprend que les miroirs sont en réalité des fenêtres permettant aux voyeurs d'observer les actes sexuels tout en restant invisibles, comme le veut le principe du panoptisme :

He was spending money freely in a bar when a very distinguished man approached him and suggested a pleasant pastime, observing a magnificent love scene, and as George's friend happened to be a confirmed voyeur, the suggestion met with instant acceptance. He had been taken to a mysterious house, into a sumptuous apartment, and concealed in a dark room, where he had seen a nymphomania making love with an especially gifted and potent man¹⁴⁶.

George réalise qu'on l'observait à son insu lorsqu'il faisait l'amour avec la femme. Dans cette nouvelle, il devient vulnérable car la nymphomane s'est jouée de lui : « Poor George. For months he was wary of women. He could not believe such perfidy, and such play-acting. He became obsessed with the idea that the women who invited him to their apartments were all hiding some spectator behind a curtain¹⁴⁷. » Ici, Nin donne un pouvoir à la protagoniste qui obsède et traumatise le personnage masculin. Effectivement, cette rencontre a par la suite des répercussions sur la vie sexuelle de George qui devient méfiant envers les femmes : il a l'impression qu'il est observé pendant les rapports sexuels.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 82.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 86.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 87.

Dans cette nouvelle, Nin donne un rôle et un pouvoir au personnage féminin qui déstabilise la structure et le principe du *male gaze*. On retrouve la figure stéréotypée de la femme fatale dans le personnage de la femme voilée. Le *male gaze* pose un regard troublant sur la « femme fatale », une convention hollywoodienne qui remonte au début du 20^e siècle et où elle représente une menace pour le patriarcat : elle est désirable, séduisante, intrépide, mystérieuse et manipulatrice. La femme fatale possède un charme qui séduit et domine les hommes, qu'elle attire à des fins sexuelles. Cet archétype est souvent associé à des intrigues complexes, à la séduction et à la trahison. Dans son analyse de la représentation des femmes dans le cinéma classique, Laura Mulvey note que la femme fatale est souvent représentée à travers le regard masculin. Elle est montrée comme un objet de désir masculin, son jeu de séduction étant mis en avant pour le plaisir visuel du spectateur.

La figure de la femme fatale est récurrente dans les écrits de Nin. D'abord, dans ses journaux intimes, c'est June, l'épouse d'Henry Miller, qui représente cette figure. Nin la décrit comme « dangerously attractive but predatory and consuming nature. She is an enigmatic menace, typical of the femme fatale archetype¹⁴⁸ ». Dans son journal, June « harbors a threat which is not entirely legible, predictable, or manageable... a secret... which must be aggressively revealed, unmasked, discovered¹⁴⁹. » Bien que cette description « [fasse] écho à la perception masculine de cet archétype littéraire, il présente une variation significative par rapport à la représentation habituelle du regard masculin fixé sur l'objet féminin¹⁵⁰. » C'est bien Nin, ici, qui pose, dans ses écrits, un regard sur June.

Fascinée par la force inarticulée de June, Nin s'en inspire dans l'écriture de certains personnages féminins. Dans *Delta of Venus*, la figure de la femme fatale est bien présente et peut être perçue comme une manifestation des peurs et des fantasmes masculins concernant le pouvoir et la sexualité féminines. Dans la nouvelle *The Veiled Woman*, c'est la femme qui domine. Bien que raconté par un protagoniste masculin, et donc d'un point de vue masculin, celui-ci est la victime

¹⁴⁸ Lynette Felber, « The Three Faces of June: Anaïs Nin's Appropriation of Feminine Writing », *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 14, n° 2, 1995, p. 311.

¹⁴⁹ *Idem*.

¹⁵⁰ *Idem*. Ma traduction.

de la femme voilée. Effectivement, « the development of the strong, independent, female characters enhances the sociocultural anxiety creating a tension for the *male gaze*. The women are not subverted to the male position. Instead, they become the dominating presence, engulfing the male attention¹⁵¹. » George est obsédé par la beauté et le charme mystérieux de cette femme qui le fait languir avant de s'offrir à lui. L'événement laisse le protagoniste dans un état de perplexité et de vulnérabilité alors qu'il sera incapable, à la suite de cette rencontre, de retrouver une intensité et une passion à la mesure de celle expérimentée avec la femme voilée.

Dans cette nouvelle, Nin utilise le symbole du voile pour déstabiliser l'homme. Il y a une poésie et une théorie du voile dans les textes de la littérature, de la psychanalyse, de la philosophie et du cinéma et qui concerne ce qui peut être vu et ce qui ne peut pas être vu¹⁵². Le voile couvre, dissimule et déguise le visage féminin et interdit, en quelque sorte, le regard porté sur elle¹⁵³. Le voile protège du regard mais est aussi lieu de pouvoir de la féminité :

it is activated in the service of the representation of the seductive power of femininity, on the other hand, it simultaneously conceals and reveals, provoking the gaze. The question of whether the veil facilitates vision or blocks it can receive only a highly ambivalent answer in as much as the veil, in its translucence, both allows and disallows vision. In the cinema, the magnification of the erotic becomes simultaneous with the activation of objects, veils¹⁵⁴.

George a succombé au mystérieux charme de la femme voilée, dont l'apparat signale tromperie et duplicité au féminin¹⁵⁵.

¹⁵¹ « Femme Fatales in Mulvey's "Visual Pleasure and Narrative Cinema" », *IvyPanda*, 2020, p. 9, en ligne, <ivypanda.com/essays/femme-fatales-in-mulveys-visual-pleasure-and-narrative-cinema/>, consulté le 14 septembre 2023.

¹⁵² Mary Ann Douane, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York, Routledge, 1991, p. 46.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 48.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 49.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 46.

CHAPITRE 3

« Ethel turned to me and said, “I hope you never marry a man you don’t love sexually. That is what I have done. I love everything about him except the sexual man in him¹⁵⁶.” » Le discours patriarcal et l’idéologie masculine prétendent que la sexualité féminine est subordonnée à l’amour. Ici, par le truchement de son personnage, Nin réfute ce cliché : la sexualité, suggère-t-elle, est un besoin. Elle insiste sur l’importance, pour la femme, d’aimer le sexe avec son mari car il est faux de croire qu’elle peut seulement vivre d’amour et d’eau fraîche. Nin défait ainsi ce discours et dissocie la sexualité féminine de la procréation ou des besoins de l’homme. Elle lui accorde une importance en tant que telle.

Ce dernier chapitre vise à montrer que *Delta of Venus* ne cherche pas seulement à répondre aux fantasmes masculins. Nin met aussi en lumière les désirs des femmes : « A dark fungus layer was awakened, a subterranean primitivism, a desire to feel the brutality of man, the force which could break her open and sack her. To be violated was a need of woman, a secret, erotic desire. She had to shake herself from the domination of these images¹⁵⁷. » Lire ces mots écrits par une écrivaine peut sembler choquant car elle décrit explicitement les désirs sexuels d’une femme. De surcroît, ces désirs sont ceux d’une protagoniste qui meurt d’envie d’être violemment dominée par un homme. Nin insinue, ici, que le scénario de violence sexuelle peut tout autant exciter les femmes que les hommes.

Dans *Delta of Venus*, les normes sexuelles sont ébranlées à plusieurs égards, afin que le lectorat reconnaisse et normalise les besoins sexuels féminins – quels qu’ils soient, et même quand ils sont tributaires de la domination masculine. Il ne s’agit pas de les ignorer pour se concentrer sur ceux des hommes, mais plutôt de donner aux femmes la possibilité de partir en quête de ces besoins, de les affirmer et de les combler. Dans *Linda*, le « workman » ordonne à Linda de se toucher :

¹⁵⁶ Anaïs Nin, *Delta of Venus*, op. cit., p. 48.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 156.

« Now I want you to satisfy yourself, fully, do you hear me? As you never did before. [...] I know you women, you never really let yourself take a man as you want to¹⁵⁸. » Les nouvelles sont rédigées à une époque où les hommes sont moins susceptibles de reconnaître et prendre en considération les désirs sexuels des femmes. Dans son écriture, Nin met en lumière le fait que les hommes refusent de prendre en charge la sexualité féminine tout en soulignant le fait qu'ils peuvent être conscients des besoins sexuels des femmes. Le « workman » admet ne jamais satisfaire la gent féminine sexuellement, puisque la jouissance est réservée aux hommes. Il ordonne donc à son amante de prendre en charge sa sexualité. Dans le présent chapitre, j'analyserai cette appropriation féminine de la sexualité.

3.1. Remise en cause des rapports de genre normatifs et de la domination sexuelle

Bien que la majorité des nouvelles, dans *Delta of Venus*, mettent le plaisir de l'homme au premier plan, pointe, dans les textes, la volonté de la femme de vouloir faire l'expérience de ce même plaisir. Dans les nouvelles, on voit ce désir émerger peu à peu, à mesure que les personnages féminins décident d'écouter leurs besoins et leurs désirs et ainsi de s'émanciper.

D'abord, Nin présente une sexualité féminine qui va à l'encontre du discours voulant que les femmes ne ressentent pas de désir; elle opère, dès lors, un renversement des stéréotypes. Par exemple, dans *Marcel*, l'homme ne peut avoir de relation sexuelle sans être impliqué émotionnellement, ce qu'il confie à une femme : « Women are usually too quick for me. I get into a panic about it. They take their pleasure and then I am afraid to go on. They do not give me time to feel them, to know them, to reach them. But you are slow. You are like me¹⁵⁹. » Le personnage de Marcel diffère ainsi de la majorité des hommes de *Delta of Venus*. Sensible aux émotions, il est incapable de dissocier sexualité et sentiments : « Women very often pursue him, but he is like a woman and needs to believe himself in love. Although a beautiful woman can excite him, if he does not feel some kind of love, he is impotent¹⁶⁰. »

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 236.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 254.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 256.

Lorsque les personnages féminins se sentent incompris par les hommes, elles se tournent vers d'autres femmes qui partagent leur volonté de faire l'expérience d'une sexualité épanouissante. D'une nouvelle à l'autre, les femmes passent donc d'objets passifs à sujets actifs : dans *The Basque and Bijou*, « the two women were beautifully matched, without timorousness or sentimentality. Women of action, who both carried an ironic smile and a corrupt expression¹⁶¹. » Nin le souligne : « femmes d'action ». Elle met au clair que la relation sexuelle entre ces femmes n'implique ni timidité, ni sentimentalité : elles ressentent du plaisir sans que les sentiments ne soient nécessaires pour qu'elles puissent vivre et apprécier une relation sexuelle.

Dans *Elena*, Nin dresse le portrait de trois personnages féminins qui sont sur le point d'avoir une relation sexuelle exaltante. Les femmes trouvent dans la relation sexuelle une harmonie et une fusion jamais expérimentées auparavant. Elena représente l'amour poétique et sensuel; Bijou, la prostituée, évoque le sexe bestial, et Leila est une lesbienne affirmée. Elena, Bijou et Leila sortent du cadre normatif imposé par la domination masculine. Ces trois femmes ont un point en commun : elles sont sexuellement désirantes et, par le fait même, s'apprécient et s'admirent les unes les autres. Dans le passage suivant, Nin met en valeur le sentiment d'admiration qu'elles éprouvent face à la sexualité que dégagent leurs consœurs :

Bijou, who was the whore of whores, would have liked to exchange places with Elena. Whores always envy women who have the faculty of arousing desire and illusion as well as hunger. Bijou, the sex organ walking undisguised, would have liked to have the appearance of Elena. And Elena would have liked to change places with Bijou, for the many times when men grew tired of courting and wanted sex without it, bestial and direct. Elena pined to be raped anew each day, without regard for her feelings; Bijou pined to be idealized. Leila alone was satisfied to be born free of man's tyranny, to be free of man. But she didn't realize that imitating man was not being free of him¹⁶².

Plus loin, la nouvelle *The Basque and Bijou* met en scène le personnage d'une femme qui se libère de son statut d'objet. Au début du récit, Bijou appartient à Maman : elle travaille au Bordel comme prostituée. Ainsi, tel un bien, le Basque l'achète. Le glissement de Bijou d'objet passif à sujet actif se fait lentement alors qu'elle éprouve une frustration sexuelle : l'homme refuse de la

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 169.

¹⁶² *Ibid.*, p. 139.

satisfaire. Voulant vivre librement sa sexualité, Bijou trouve le courage d'exploiter son indépendance en désobéissant au Basque et en explorant ce qui s'offre à une femme – ou plutôt, ce qu'une femme peut s'offrir. Elle découvre ainsi que les femmes peuvent prendre l'initiative et exercer du contrôle lors d'une relation sexuelle. Dans la nouvelle, Bijou, Leila et Elena vont consulter le voyant qui leur promet de danser pour elles. Les trois femmes le trouvent sexuellement attirant. Nin illustre l'avidité de ces dernières, qui regardent l'homme comme une proie. Le lectorat peut ressentir leur désir de se faire pénétrer :

The three women watched. [...] She (Elena) suddenly wanted to be taken until she bled, [...]. Her (Bijou's) mouth was open, and she, too, was dreaming of being taken by a double-sexed monster who could satisfy her two centers of response at once. When the African dropped, exhausted from the dance, Elena and Bijou leaped on him simultaneously. Bijou quickly inserted one penis in her vagina and one in her rectum and then she twisted over his belly wildly and continuously until she fell satisfied, with a long cry of pleasure. Elena pushed her away, and assumed the same position. [...] Next he made Leila crouch over his face and hid his face between her legs. Although Leila had never desired a man, she became aware of a sensation never experienced before as the African's tongue caressed her. She wanted to be taken from behind. She moved from her position and asked him to introduce the fake penis. She was on her hands and knees now, and he did as she asked¹⁶³.

Dans cet extrait, Nin indique clairement que ce sont les femmes qui regardent l'homme et agissent sur lui aux fins de leur plaisir.

Il y a, dans *Delta of Venus*, une représentation positive de la sexualité entre femmes. Bien que les femmes qui participent à des relations homosexuelles ne soient pas toutes identifiées comme lesbiennes, on perçoit le bien que ces expérimentations leur apportent. À la fin de la nouvelle, après que le Basque a abandonné Bijou, celle-ci trouve du réconfort auprès de Leila et s'adonne à une nouvelle expérience. Lors d'une promenade à cheval, les deux femmes éprouvent une attirance et un désir réciproques :

They took off their clothes and both mounted one of the horses. They fitted snugly against each other; Leila, behind, put her arms around Bijou's breasts and kissed her shoulder. They rode a little way in this position, each movement of the horse rubbing

¹⁶³ *Ibid.*, p. 184.

the saddle against their genitals. Leila was biting Bijou's shoulder and Bijou would turn now and then and bite Leila's nipple. [...] Before Bijou had finished pulling on her trousers, Leila stopped her to kiss her clitoris; [...]. Then Bijou turned and struck Leila hard, angry that she was so aroused and yet unsatisfied... Each time she struck she felt herself palpitating between the legs, as if she were taking Leila, penetrating her. After they were both whipped to redness and fury they fell on each other with hands and tongues until they reached the full effulgence of their pleasure¹⁶⁴.

Le passage décrivant l'acte sexuel lesbien est érotisé et on perçoit le sentiment de liberté et d'épanouissement chez les participantes. Cette scène est puissante en regard du *female gaze*, car « l'acte de voir deux femmes coucher ensemble, jouir sans hommes, explorer leur sexualité, remet en question le patriarcat et un ordre social¹⁶⁵. » L'autrice rend évident le fait que le plaisir est mutuel; le partage et l'équité dans l'acte sont explicitement soulignés. L'égalité entre les femmes et l'absence de personnage masculin permettent de mettre l'accent sur la manière dont les personnages féminins sont actifs. Comme le dit Iris Brey : « Se déplacer, c'est résister à l'ordre dominant¹⁶⁶. » Ainsi, en se déplaçant à cheval, Bijou se met en mouvement et trouve du plaisir ailleurs que dans les bras d'un homme. Sous la plume de Nin, le mouvement est une forme de résistance. Le déplacement dans l'espace est un déplacement de la focalisation loin du plaisir des hommes, du désir hétérocentré et androcentré. La sexualité est maintenant vue et vécue par les femmes.

Dans *Hard Core. Power, Pleasure, and the Frenzy of the Visible*, Linda Williams se penche sur certaines pratiques sexuelles que les féministes antipornographie veulent censurer. Ces dernières avancent que l'exécution des pratiques pornographiques portent atteinte à l'intégrité des femmes. « Are feminists to declare themselves against representations of fellatio, against being on their knees during sex, against anything other than absolutely egalitarian forms of mutual love and affection? Indeed, what forms of sex are egalitarian¹⁶⁷? », demande Linda Williams. De toute évidence, Nin désavouerait une telle posture féministe. Nin réfute, avant le temps, la pensée antipornographie voulant que seule une forme de sexualité égalitaire soit acceptable ou agréable

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 193.

¹⁶⁵ Iris Brey, *Le regard féminin : une révolution à l'écran*, op. cit., p. 171.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 195.

¹⁶⁷ Linda Williams, *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, Berkeley, University of California Press, 1999, p. 25.

pour les deux parties. Notamment, ce que représente la fellation pour les féministes antipornographie, soit la docilité et la dégradation des femmes, diffère chez Nin et chez les féministes anti-censure. Pour elles, ce sont la représentation explicite et les raisons de l'acte sexuel qui permettent de voir si le geste est sexiste ou non¹⁶⁸.

Ainsi, dans *Marianne*, l'homme trouve son plaisir en étant regardé. La nouvelle, écrite au « I » et au « she », est racontée du point de vue de Marianne et de l'autrice. Sans nier la visée des nouvelles qui est d'abord de satisfaire un lecteur masculin, le regard féminin qui se dégage, ici, permet de ressentir le désir féminin de Marianne qui veut sexualiser le « very handsome young man¹⁶⁹ ». C'est elle qui recherche explicitement à se mettre à genoux devant l'homme pour lui faire une fellation : « She lost control of herself and fell on her knees before the erect sex. [...] Again she kneeled and prayed to this strange phallus which demanded only admiration. She licked it neatly and vibrantly, kissed it, enclosing it in her lips like some marvelous fruit¹⁷⁰. » Nin décrit la fellation comme un geste passionnel qu'une femme peut désirer. Pour Nin, donner du plaisir à un homme peut aussi être une source de plaisir pour une femme.

3.2. Langage féminin et expérience des femmes

En tant que femme artiste, Anaïs Nin veut s'éloigner de l'écriture produite et défendue par les hommes. Selon elle, les femmes artistes doivent créer à partir de leur propre expérience. En 1937, elle écrit dans son journal :

The woman artist has to fuse creation and life in her own way, or in her own womb if you prefer. Woman has to create within the mystery, storms, terrors, the infernos of sex, the battle against abstractions and art. She has to sever herself from the myth man creates, from being created by him, she has to struggle with her own cycles, storms, terrors which man does not understand. Woman wants to destroy aloneness, recover the original paradise. The art of woman must be born in the womb-cells of the mind¹⁷¹.

¹⁶⁸ *Idem.*

¹⁶⁹ Anaïs Nin, *Delta of Venus*, op. cit., p. 70.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 75.

¹⁷¹ Anaïs Nin, *The Diary of Anaïs Nin, Volume 2: 1934-1939*, New York, Mariner Books, 1970, p. 234.

Elle définit son approche et l'écriture qui en résulte comme « symphonique », un « langage d'émotion » spécifiquement féminin qu'elle nomme « language from the womb¹⁷² ». Se forme ainsi l'expression « music of the womb¹⁷³ » pour caractériser l'écriture fictive de Nin qui articule les expériences souvent ignorées ou invisibilisées des femmes :

The phrase “music of the womb” unites the two most original – and most basic – characteristics of Anaïs's Nin's body of fiction. Her writing is “musical” because it achieves its experiential impact through carefully constructed lyrical passages built up of textured, interrelated images; it is a “music of the womb” because it became (in the late 1930s) a consciously articulated expression of woman's experience, aspirations, and values¹⁷⁴.

Dans la littérature érotique écrite par les hommes, le langage associé au corps de la femme et à ses organes génitaux est souvent objectifiant. Dans *Delta of Venus*, « Anaïs Nin semble s'opposer à cette vision classique véhiculée par le langage et elle remodèle le corps et le plaisir féminins¹⁷⁵. » Comme le veut Hélène Cixous dans son manifeste sur l'écriture féminine, *Le Rire de la Méduse*, *Delta of Venus* est écrit dans une langue qui orchestre corporéité et intériorité des personnages féminins. Au moyen de l'écriture féminine,

Cixous réhabilite le corps, un corps chair, un corps matière, et le place au centre d'un dispositif de reconquête du féminin et de la féminité. L'écriture elle-même, à laquelle Cixous invite toutes les femmes à participer dans un grand mouvement de reprise de la parole et de la plume, se doit de trouver dans le corps et par le corps un mode de libération et d'expression de soi tout à fait nouvelles. Il ne s'agit plus de demeurer prisonnier(e) de la différence des sexes, mais d'en faire varier les contours jusqu'à la disparition de distinctions qui se sont révélées extraordinairement destructrices¹⁷⁶.

L'écriture de Nin est caractérisée par des descriptions sensibles des émois sexuels des femmes, un champ lexical poétique lié aux parties intimes, et l'expression de sentiments qui lient amour et

¹⁷² Chanda Lynn Evans, « Empowerment through Writing and the Search for “Self” out of Violence: Virginia Woolf and Anaïs Nin », mémoire de maîtrise, Department of English Literature in conjunction with the Department of Politics, University of Glasgow, 2002, f. 96.

¹⁷³ Sharon Spencer, « The Music of the Womb: Anaïs Nin's “Feminine” Writing », *Breaking the Sequence: Women's Experimental Fiction*, ed. Ellen G. Friedman and Miriam Fuchs, Princeton, Princeton University Press, 1989, p. 161.

¹⁷⁴ *Idem*.

¹⁷⁵ Angela Asomba-Tarer, « Analyse sociologique de la traduction française par Béatrice Commengé de *Delta of Venus* d'Anaïs Nin », *op. cit.*, f. 25.

¹⁷⁶ Martine Reid, « En-corps, brèves observations sur le manifeste d'Hélène Cixous », *Tangence*, n° 103, 2013, p. 24.

sexualité. Ces éléments me permettront de voir comment le lecteur (en l'occurrence, le client de Nin) est renvoyé, dans des textes qui donnent l'impression d'être centrés sur le plaisir masculin, à l'expérience des femmes.

Nin envisage les femmes comme une combinaison d'érotisme et de sexualité : « L'érotisme envisage la dialectique du désir, le désir ayant dans ce cas tendance à donner une forme esthétique à l'expérience sexuelle. Le désir et l'esthétique se retrouvent intimement liés l'un à l'autre et le langage va servir à amplifier la sémantique de l'acte ou des gestes sexuels¹⁷⁷. » Ainsi, l'écrivaine fait valser érotisme et sexualité en exprimant dans ses écrits « the value of sensitivity, empathy, compassion, eroticism, sensual pleasure and love of all kinds¹⁷⁸. » Elle dépeint la tendresse des femmes comme une force et non une faiblesse. Par exemple, dans la nouvelle *Elena*, le personnage féminin verbalise son besoin d'allier affection et sensualité : « I want my eroticism mixed with love. And deep love one does not often experience. [...] Pierre did not know that when the erotic and the tender are mixed in a woman, they form a powerful bond, almost a fixation¹⁷⁹. » Le personnage féminin a une perception de l'érotisme et de l'amour différente de celle de l'homme qui, lui, ne les relie pas.

Les termes anatomiques sont très rarement employés pour décrire la sexualité. Nin écrit dans un « style tactile, langage libre de toute immobilité, près de l'inconscient et des sensations corporelles, capable de faire exploser toutes les formes, figures, idées solidement établies. La spécificité de l'écriture féminine passe par l'éloge du corps¹⁸⁰. » De plus, « Nin n'utilise jamais de mots tels que « fuck », « cunt » et « dick »; elle préfère exprimer ce caractère en décrivant les organes sexuels de façon naturelle et animale¹⁸¹. » Elle utilise une langue métaphorique plutôt que clinique. Dans l'extrait qui suit, Nin décrit métaphoriquement les effets des corps qui s'excitent mutuellement :

¹⁷⁷ Angela Asomba-Tarer, « Analyse sociologique de la traduction française par Béatrice Commengé de *Delta of Venus* d'Anaïs Nin », *op. cit.*, f. 50.

¹⁷⁸ *Idem*.

¹⁷⁹ Anaïs Nin, *Delta of Venus*, *op. cit.*, p. 121.

¹⁸⁰ Angela Asomba-Tarer, « Analyse sociologique de la traduction française par Béatrice Commengé de *Delta of Venus* d'Anaïs Nin », *op. cit.*, f. 25.

¹⁸¹ *Ibid.*, f. 50.

Maman could produce a truly delectable juice for the feasts of love, which most of the women had to manufacture artificially. Maman could give a man the full illusion of a tender meal, something very soft under the teeth and wet enough to satisfy anyone's thirst. Among themselves they often talked about the delicate sauces in which Maman knew how to wrap her shell-pink morsels, the drumlike tightness of her offerings. [...] Maman's delectable flavoring would appear, a honey that smelled of seashell and that made the passage into the female alcove between her thighs a delight to the male visitor. [...] The stains, oh, the stains of love! [...] there lay a jeweled stain, for it had tiny glittering specks in it, like some mineral that had melted; and a sugary quality which stiffened the clothes. A beautiful stain, the stain of desire, either sprayed there like a perfume by the fountain of a man¹⁸².

Elle écrit « delectable juice for the feasts of love », « delicate sauces », « delectable flavoring » et « honey that smelled of seashell » pour parler des sécrétions vaginales; « shell-pink morsels » pour l'organe génital féminin qu'elle dépeint comme un « tender meal » rassasiant la faim des hommes; « stains of love », « jeweled stain », « tiny glittering specks », « mineral that had melted » et « sugary quality » pour représenter le sperme. Elle dépeint le sexe de l'homme comme une fontaine et décrit l'éjaculation masculine comme la vaporisation d'un parfum. C'est tout un champ lexical alimentaire que Nin mobilise afin de représenter un festin charnel. Plus loin, dans la nouvelle, elle emploie une thématique florale afin de décrire l'épanouissement sexuel d'une femme : « The Basque was crouching over this woman who bloomed under him like some hothouse flower, odorous, moist, with erotic eyes and wet lips, a full-blown woman, ripe and voluptuous¹⁸³ ». Elle utilise le même procédé, cette fois pour décrire les organes génitaux féminins :

One of them was talking about the woman painter who was filling the galleries with giant flowers in rainbow colors. "They're not flowers, they're vulvas. It is an obsession with her. She paints a vulva the size of a full-grown woman. At first it looks like petals, the heart of a flower, then one sees the two uneven lips, the fine center line, the wavelike edge of the lips, when they are spread open. What kind of a woman can she be, [...]. It makes you feel as though you were standing before those sea plants which open only to suck in whatever food they can catch, open with the same wavering edges¹⁸⁴."

¹⁸² Anaïs Nin, *Delta of Venus*, op. cit., p. 161.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 171.

¹⁸⁴ Anaïs Nin, *Delta of Venus*, op. cit., p. 174.

Bien que le mot « pénis » soit majoritairement utilisé par l'autrice, elle se lance parfois dans une description plus imagée :

The Basque had a capricious member. Faced with a letter-box vagina, it rebelled. Faced with an astringent tube, it withdrew. He was a connoisseur, a gourmet, of women's jewel boxes. He liked them velvet-lined and cozy, affectionate and clinging. Maman gave him a more lingering look than she gave other customers. She liked the Basque, and it was not for his short-nosed, classical profile, his almond-shaped eyes, his glossy black hair, his gliding smooth walk, his nonchalant gestures. It was not for his red scarf and his cap sitting at a roguish angle on his head. It was not for his seductive ways with women. It was for his royal pendentif, the noble bulk of it, the sensitive and untiring responsiveness of it, its friendliness, its cordiality, its expansiveness. She had never seen such a one¹⁸⁵.

Le champ lexical reflète le profil du Basque : un homme de la royauté. Nin remplace le mot « pénis » par « pendentif », qu'elle écrit en français et en italique dans le texte, afin que le lecteur saisisse le caractère aristocratique du personnage.

3.2.1. La figure de la méduse dans *Delta of Venus*

À l'aide de la figure de la méduse, on peut tisser un lien entre l'écriture féminine de Nin et de Cixous, qui a baptisé son essai fondateur *Le Rire de la méduse*. La Méduse est un symbole de la féminité due à son histoire qui « explores female dynamics, female power against patriarchal forces, and the ultimate defense against the *male gaze*¹⁸⁶. » Le mythe de Méduse raconte comment Poséidon, attiré par ses longs cheveux dorés, a violé Méduse dans le temple d'Athéna. Pour la venger de ce viol, Athéna a transformé les cheveux de Méduse en des serpents qui sifflent. Quiconque regardait Méduse dans les yeux se transformait en pierre. Persée, fils de Zeus, a eu comme mission de tuer Méduse. Pour ce faire, il a utilisé le reflet du bouclier plutôt que de la regarder en face et de s'en trouver pétrifié : « Medusa's gaze is deadly because it is self-defensive, the snakes obvious phallic symbols – the female assuming male power, turning the male to

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 160.

¹⁸⁶ Beverly Tan, « Medusa: How the Literary Muse Became an Emblem for Feminism », *The Interdependent*, vol. 2, 2021, p. 113.

stone¹⁸⁷. » Athéna s'est elle aussi servie du visage de Méduse contre ses ennemis en le plaçant sur son égide. Ainsi, Méduse, tout en étant un symbole de colère féminine et de méchanceté, tout en suscitant la peur chez les ennemis, est également devenue un symbole de protection¹⁸⁸ : « Medusa became the emblem for what these men most feared : sensual and powerful women¹⁸⁹. »

Nin et les personnages féminins de *Delta of Venus* rappellent la figure de Méduse en tant que puissance érotique féminine. Les artistes qui s'en inspirent, dont Nin, « echo the female Eros that is Medusa, the wild, free force that ultimately enables the rediscovery of female creativity and the ability for women to think of themselves alone¹⁹⁰. » Cette émancipation survient, dans *Delta of Venus*, en même temps que les personnages féminins progressent dans leur quête d'agentivité et d'appropriation sexuelle. Nin laisse ses désirs et ses fantasmes dicter sa plume jusqu'à faire ressentir aux lecteurs l'expérience féminine. Voir les femmes prendre leur sexualité en main déstabilise l'ordre établi. C'est ce que fait l'écriture féminine en reprenant le discours et en s'éloignant de celui qui est hétéropatriarcal. Nin semble évoquer la figure de Méduse par l'entremise du personnage de Bijou, et lorsqu'elle décrit un acte sexuel où cette dernière est active :

They were oblivious to the twisted bodies near them; he must now possess her to annihilate Bijou, this whore, with a thousand tentacles on his body, lying first under him and then over him, and seeming to be everywhere inside of him, her fingers everywhere, her breasts in his mouth. She cried as if he had murdered her¹⁹¹.

D'abord, les « milliers de tentacules » de Bijou rappellent les cheveux-serpents de la Méduse. En imaginant le meurtre métaphorique de Bijou par le Basque, Nin nous ramène au meurtre de la Méduse par les hommes qui la trouvent menaçante. En conférant de tels traits à ses personnages féminins, Nin encourage les lectrices à être actives, à ressentir leur féminité et à ne pas la sacrifier. C'est ce que veut le *female gaze* : une participation à l'œuvre consommée « en traversant l'expérience des personnages, en ressentant leur amour et le déchirement qui les attend dans notre

¹⁸⁷ Kevin Goddard, « “Looks Maketh the Man”: The Female Gaze and the Construction of Masculinity », *The Journal of Men's Studies*, vol. 9, n° 1, 2000, p. 28.

¹⁸⁸ Beverly Tan, « Medusa: How the Literary Muse Became an Emblem for Feminism », *op. cit.*, p. 114.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 119.

¹⁹⁰ Susan R. Bowers, « Medusa and the Female Gaze », *op. cit.*, p. 234.

¹⁹¹ Anaïs Nin, *Delta of Venus*, *op. cit.*, p. 172.

chair¹⁹². » Contrairement au *male gaze*, les plaisirs sexuels, dans une œuvre construite à partir du regard féminin, « ne reposent plus sur une idée d’ascension, de domination, mais de partage¹⁹³. » C’est d’ailleurs ce que souhaite Cixous dans *Le Rire de la méduse* lorsqu’elle affirme qu’elle « “parle de la femme en sa lutte inévitable avec l’homme classique”. Pas de fraternité, pas de camaraderie (et tout ce que peut contenir un tel champ sémantique), mais une “sororité” bien entendue, privilégiant avant tout, à des fins stratégiques, les rapports des femmes entre elles¹⁹⁴. » Effectivement, les femmes, dans *Delta of Venus*, ne sont pas des rivales, elles s’aiment, se font du bien et s’encouragent mutuellement à s’épanouir, à expérimenter et découvrir leur sexualité, là où des hommes ont cherché à les retenir, à les dominer.

Ainsi, comme l’écriture féminine, le *female gaze* vise à faire ressentir une expérience. C’est pourquoi Nin s’est montrée efficace dans le fait « de définir et de pratiquer une prose poétique qui traduit non seulement le corps mais le mouvement et le désir¹⁹⁵ ». Si, dans *Delta of Venus*, « les mots doivent être compris de façon conceptuelle, [...] il s’agit de les interpréter avec le corps, de les ressentir et de les comprendre émotionnellement¹⁹⁶. »

3.3. Scénarios et procédés narratifs centrés sur les personnages féminins

« “How do I look to him?” she asked herself. She brought a long mirror [...], then she sat down in front of it and slowly opened her legs¹⁹⁷. » Ici, la femme veut se voir du point de vue de l’homme, désire partager une vision commune. La narration au « je » et qui appartient à une protagoniste féminine montre que la femme est mise au premier plan, qu’elle prend les rênes et, au sens figuré, se trouve sur un pied d’égalité par rapport à son opposé. Selon Iris Brey, des procédés cinématographiques classiques du *female gaze*, tels que la voix hors-champ et la caméra subjective

¹⁹² Iris Brey, *Le regard féminin : une révolution à l’écran*, *op. cit.*, p. 57.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 58.

¹⁹⁴ Martine Reid, « En-corps, brèves observations sur le manifeste d’Hélène Cixous », *op. cit.*, p. 24.

¹⁹⁵ Angela Asomba-Tarer, « Analyse sociologique de la traduction française par Béatrice Commengé de *Delta of Venus* d’Anais Nin », *op. cit.*, f. 36.

¹⁹⁶ *Idem.*

¹⁹⁷ Anais Nin, *Delta of Venus*, *op. cit.*, p. 15.

qui adoptent le point de vue de l'héroïne, permettent aux spectateurs d'accéder à l'intériorité de celle-ci.

Les nouvelles de Nin sont souvent racontées à la première et à la troisième personne. *Marianne* est une de celles où Nin raconte l'histoire au « I » mais aussi au « she », alors qu'elle met au premier plan une femme. Nin narre sa rencontre avec Marianne, une peintre qui retranscrit les textes érotiques de l'écrivaine et fait des allers-retours entre la narration au « je » et au « elle ». Ce procédé permet au lecteur, que l'on suppose d'abord masculin puisque le texte s'adresse au riche client, un accès au discours intérieur des femmes. La narration orientée selon le point de vue de l'héroïne est l'un des procédés du *female gaze*. Nin utilise le discours direct plutôt que de rapporter les paroles de Marianne, afin que le lecteur plonge directement dans ses pensées et partage son expérience :

Marianne had been taken with the desire to write down her own experiences. This is what she wrote : “There are things one reads that make you aware that you have lived nothing, felt nothing, experienced nothing up to that time. I see now that most of what happened to me was clinical, anatomical. Here were the sexes touching, mingling, but without any sparks, wildness, sensation. How can I attain this? How can I begin to *feel* – to *feel*? I want to fall in love in such a way that the mere sight of a man, even a block away from me, will shake and pierce me, will weaken me, and make me tremble and soften and melt between the legs. That is how I want to fall in love, so hard that the mere thought of him will bring on an orgasm¹⁹⁸.”

Dans l'extrait, l'auteur et Marianne écrivent au « je ». La sémantique du champ lexical insiste sur les sensations, les émotions et l'expérience pour qu'on ressente ce que partage avec nous la protagoniste. Dans cette nouvelle, Nin semble faire allusion à la demande de son client qui exige du contenu érotique clinique, sans émotions. À travers Marianne, elle affirme que le sexe sans émotions est superficiel. Ressentir des émotions durant l'acte représenterait ainsi l'apogée de la sexualité. Nin insiste sur l'importance de ressentir en répétant deux fois « to feel », verbe écrit en italique dans le texte. Elle associe l'amour au corps qui réagit violemment au ressenti et à l'expérience de cette émotion. Ici, Marianne affirme et assume totalement ses désirs, si puissants que la pensée elle-même peut provoquer la jouissance. Cette manière d'écrire permet au lecteur

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 70.

d'accéder à l'intériorité et aux pensées de Marianne, comme le ferait la voix off au cinéma. La nouvelle de Nin se poursuit au « je » alors que Marianne raconte un événement qui la tourmente. Un homme désire se faire peindre par elle. Dans ce cas, l'homme devient l'objet et la femme agit : « I was actually tormented with desire. But a man like that, he is only interested in my *looking* at him¹⁹⁹. » « Looking », ici, est écrit en italique, Marianne insiste sur le fait que c'est l'action de regarder qui domine la scène. Nin poursuit :

He did not acknowledge the condition of pleasure he was plunged in by her scrutiny of his body. [...] And Marianne was growing thin and perishing with unsatisfied desire. She liked violence. [...] She could not believe that he would stand in a condition of physical excitement and so clearly enjoy the mere fact of her eyes fixed on him, as if she were caressing him. The more passive and undemonstrative he was, the more she wanted to do violence to him. She dreamed of forcing his will, but how could one force a man's will? Since she could not tempt him by her presence, how could she make him desire her? [...] He was impossible to arouse except by gazing on him²⁰⁰.

Encore une fois, Nin donne accès aux états d'âme de Marianne, au désir violent qui l'envahit lorsqu'elle regarde le modèle. L'habileté narrative de Nin confère une puissance à l'action de regarder, bien qu'on lise une histoire, que nous avons seulement accès à des mots. Le lexique lié au regard permet au lecteur de s'identifier à l'expérience qui consiste à regarder l'homme – « her scrutiny of his body », « her eyes fixed on him », « gazing on him » –, une action qui se veut être violente sexuellement tellement le désir est puissant : Marianne veut forcer sa volonté alors que le modèle, lui, est passif et impassible.

Nin raconte l'histoire de femmes qui veulent faire l'expérience des plaisirs de la sexualité. Elle les montre en colère contre les hommes égoïstes qui considèrent les femmes comme des objets et qui ne leur rendent pas la pareille. Elle décrit les déceptions et les révoltes des femmes, signes de leur oppression sexuelle. Dans *The Basque and Bijou*, Viviane éprouve de l'insatisfaction face à la sexualité avec les hommes. Cette frustration reflète le mécontentement des femmes face à une société qui les brime. Viviane est blasée des hommes qui ne pensent qu'à leur propre plaisir au détriment du sien : « Viviane was lethargic, heavy and indifferent. [...] She became a mass of quiet

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 72.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 73.

flesh. [...] Then her lethargy irritated them. The gluttony of other men, their egotism, their eagerness to satisfy themselves without appreciation of her, made her hostile²⁰¹. » Viviane réagit à cette attitude misogyne et égoïste et va tranquillement à la quête de quelque chose qui la satisfait. Le personnage de Lilith désire ressentir l'excitation de la sexualité. Or, elle se sent frigide due à l'indifférence de son mari qui ne répond pas à ses avances sexuelles. Il ne semble pas concevoir que sa femme puisse avoir des désirs : « It was this which left Lilith in a state of isolation – indeed, like a wild animal in an absolute desert²⁰². » Son mari, se moquant de ses envies, lui donne une pilule soi-disant aphrodisiaque afin qu'elle croie véritablement à son incapacité à ressentir une quelconque excitation. Or, elle ne ressent pas les effets de la cantharide : « She was immensely disappointed in herself. What a cold woman she was, whose nothing could affect. What a monster she was. In the end he would look for a more sensitive woman. She felt ashamed to be so dead in her body²⁰³. » Nin souligne l'importance pour Lilith d'avoir des sensations. Néanmoins, Lilith n'est pas le problème : c'est son mari qui ne lui procure aucun plaisir.

Dans la nouvelle *Elena*, Nin place au cœur du scénario une femme qui trace elle-même son chemin vers une émancipation sexuelle et émotionnelle. Elle s'approprie ce qui est idéologiquement et culturellement réservé aux hommes. À travers de multiples expériences, elle s'épanouit et devient la femme qu'elle désire être. Son évolution, son audace et son indépendance dépeignent l'aspiration des féministes qui luttent pour l'émancipation sexuelle des femmes.

La trajectoire d'Elena représente le travail et la volonté de l'autrice qui doit d'abord s'assurer de satisfaire son client avant d'exprimer son langage de femme. Elena désire plusieurs choses : vivre une relation amoureuse, aimer et être aimée. Elle veut aussi découvrir sa sexualité et expérimenter des relations sexuelles hors des normes de son époque, lesquelles sont associées à la procréation et au mariage. Son parcours amoureux et ses expériences sexuelles qui s'accumulent et évoluent rappellent le *female gaze* car Elena nous amène à ressentir et expérimenter avec elle les plaisirs du cœur et de la chair. Elena se permet de vivre une histoire d'amour avec Pierre, mais aussi de goûter à une sexualité strictement physique avec des hommes et des femmes. Nin donne à

²⁰¹ *Ibid.*, p. 166.

²⁰² *Ibid.*, p. 61.

²⁰³ *Ibid.*, p. 65.

voir le dilemme d'une femme déchirée entre sentimentalité et sexualité et montre qu'après tout, il est possible d'obtenir et de profiter des deux. Pierre réalise ce paradoxe en Elena – une fragilité qui cache une vivacité, une soif de vivre intensément :

And for the first time he saw her outside of the legend in which he had envelop her, saw her pursued by every man, her body never static, always poised in movement, light on its feet, supple, almost evanescent, tantalizing. The quality which set everyone to hunt her down was something in her that was violently sensual, alive, earthy; her full mouth was all the more vivid because of the delicate body that moved with the fragility of tulle²⁰⁴.

Ici, l'homme réalise qu'Elena n'est pas seulement la femme passive qu'il croyait. Il est menacé et déstabilisé par la fougue qui habite son amante : « The nearer he moved to her, the stronger he felt this taboo surrounding her. [...] As soon as he entered her presence, what he succumbed to was a kind of castration²⁰⁵. » Elle est si intimidante pour Pierre qu'il ne la désire plus. Nin présente Elena comme une image sacrée qui cause chez l'homme l'angoisse de castration évoquée par Freud. Ici, le *male gaze* ne domine plus. En plaçant Elena au premier plan et en lui donnant un caractère audacieux, Nin s'oppose au *male gaze* voulant la femme passive. On découvre en Elena une intériorité qui diffère de la femme-objet et qui implique des qualités attribuées exclusivement aux hommes. Nin suggère que lorsque la femme possède des traits masculins tels que le courage, l'ambition et l'assurance, elle effraie et répulse :

He would say : “If only you were very passive, very obedient, very very inert, I might desire you. But I always feel in you a volcano about to explode, a volcano of passion, and that frightens me.” Or : “If you were just a whore, and I could feel that you would not be too exacting, too critical, I might desire you. But I would feel your clever head watching me and looking down on me if I failed, if, for instance, I were suddenly impotent²⁰⁶.”

Pierre n'a jamais voulu s'engager avec une femme, mais le caractère unique et le charme d'Elena le déstabilisent et le rendent vulnérable :

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 99.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 100.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 102.

I never wanted to stay with one. My feeling was always that a woman uses her charms not for the sake of a passionate relationship but to win from a man some durable relationship, to win some kind of peace, possession. [...] For the first time I regret my power to open women to life, to love. [...] You did everything to break down my resistance to pleasure. [...] I could not bear this power you had to withdraw. It seemed to me that I was losing my power²⁰⁷.

Nin montre, à travers Elena, qu'il est faux de croire que les femmes ne désirent que des relations qui mènent au mariage. Pierre avoue à Elena que le fait qu'elle ne désire pas l'enfermer dans une relation sérieuse, mais plutôt vivre avec lui une passion charnelle, lui a fait baisser ses gardes; il est tombé amoureux d'elle. Nin remet en cause l'égo masculin voulant que l'homme soit insensible et indomptable. Néanmoins, la nature d'Elena déboussole Pierre et l'ébranle dans sa masculinité. Contrairement à ce que Nin illustre dans la plupart des scènes érotiques où le plaisir de l'homme est mis de l'avant aux dépens de celui de la femme, Pierre priorise celui d'Elena. Le lecteur assiste à l'évolution de Pierre, un Don Juan qui, par amour pour Elena, se transforme en homme docile :

He exhausted himself waiting for her pleasure. He withheld his. He stormed against this unconquerable core of her being, which could close at will against him. [...] She remembered that what she had first loved in Pierre was the dangerous light in his eyes, the eyes of a man who was without guilt and scruples, who took what he wanted, enjoyed, who was unconscious of risks and consequences. [...] He was now domesticated. He lived for love-making. That was a quality one rarely found in a man²⁰⁸.

Ce chapitre montre que Nin, malgré les demandes de son client masculin, n'a pas mis de côté son point de vue féminin dans l'écriture de *Delta of Venus*. Au contraire, c'est ainsi qu'elle innove dans le domaine de la pornographie : à l'aide du *female gaze*, elle déroge de l'écriture érotique traditionnelle qui met en scène des personnages plus grands que les actes sexuels qu'ils accomplissent. Elle renverse le pouvoir par rapport à son positionnement traditionnel : avec sensibilité, les femmes s'émancipent sexuellement et prennent le contrôle de leur destinée. Le langage féminin est mis en avant pour former une œuvre qui réalise les fantasmes féminins et tenter de défaire les tabous entourant, à l'époque, la sexualité féminine.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 121.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 156.

CONCLUSION

Lynette Felber dit d'Anaïs Nin qu'elle est une « colossus of gendered discourse who straddles the gap between masculine and feminine language²⁰⁹. » Le discours féministe que livre *Delta of Venus* n'est pas conventionnel. L'œuvre véhicule des valeurs et une féminité patriarcales qui peuvent sembler, à prime abord, antiféministes. Mais lorsqu'on réfléchit plus largement à *Delta of Venus*, au contexte dans lequel il a été écrit, outrepassant la masculinité hégémonique qui le traverse, on comprend que, oui, l'œuvre est féministe. L'écriture d'Anaïs Nin est revendicatrice, car malgré le contexte restrictif dans lequel elle a été produite, elle véhicule un discours émancipateur concernant les femmes. Nin se permet d'écrire ce qui était interdit, aux femmes et incite ces dernières à se l'approprier. Dès lors, je crois Anaïs Nin quand elle se décrit comme féministe.

L'objectif de ce projet était de faire la démonstration qu'une œuvre pouvait faire cohabiter deux points de vue opposés, masculin et féminin, tout en étant féministe. Ainsi, j'ai voulu montrer que malgré son obligation de satisfaire les fantasmes sexuels d'un homme, celui qui était son client, Anaïs Nin réussit à représenter le plaisir au féminin, ainsi qu'une voix et une subjectivité féminines. Pour ce faire, j'ai analysé *Delta of Venus* selon deux regards : le *male gaze* théorisé par Laura Mulvey et le *female gaze*, élaboré par Iris Brey.

Le chapitre consacré au *male gaze* a permis de voir comment Nin répond aux attentes sexuelles de l'homme qui lui a commandé les textes. Elle respecte les conventions hétéropatriarcales et l'objectification attendue des personnages féminins, installe voyeurisme et perversion de manière à alimenter la dynamique de domination et de soumission entre personnages masculins et féminins. Le chapitre dédié au *female gaze*, lui, m'a permis de montrer de quelle manière Nin a su renforcer le rôle sexuel des personnages féminins. En renversant les rapports de genre, elle les représente en train de faire l'expérience d'une sexualité qui répond à leurs fantasmes,

²⁰⁹ Angela Meyer, « Anaïs Nin's *Delta of Venus* – Feminine Identity Through Pleasure: A Mini Analysis », dans Paul Herron (ed.), *A Cafe in Space: The Anaïs Nin Literary Journal*, Volume 7, Kindle Edition, 2010, p. 62.

quels qu'ils soient, sans limites et sans tabous. En leur donnant une voix et en les plaçant au premier plan, elle fait voir la sexualité du point de vue des femmes, et le fait au moyen d'une écriture qui lui permet de rester fidèle à elle-même.

Lire *Delta of Venus* comme une œuvre érotique féministe, c'est d'abord accepter la proposition de Nin : les fantasmes sexuels féminins peuvent être tributaires de la domination masculine. Et si cela porte à confusion, c'est qu'en écrivant *Delta of Venus*, Nin se devait de satisfaire son client. Sa manière d'y parvenir a été de faire cohabiter deux regards, opérant un glissement du *male gaze* vers un *female gaze* afin de traduire un double ancrage du désir et du plaisir.

Néanmoins, les hommes et les femmes ne sont pas mis sur un pied d'égalité, dans *Delta of Venus*. Et même si Nin confère aux femmes une subjectivité, celle-ci ne sera jamais comparable à celle qui est accordée, dans sa société comme dans son livre, aux hommes. Comme Luce Irigaray l'affirme :

L'alibi de l'individu neutre ne résiste pas à l'épreuve de la réalité : les femmes sont enceintes, les hommes non; les femmes et les petites filles sont violées, les garçons très rarement; le corps des femmes et des filles sert à la prostitution et à la pornographie involontaires, celui des hommes infiniment moins, etc. Et les exceptions à la norme ou l'habitude ne valent pas comme objections tant que la société est gérée majoritairement par les hommes, tant que ce sont eux qui édictent et exécutent les lois²¹⁰.

Toutefois, cela n'interdit pas aux femmes de retrouver une forme de pouvoir en imposant leur voix. C'est le cas de *Delta of Venus* : l'ouvrage est un best-seller, et c'est la première œuvre érotique publiée par une femme aux États-Unis. Bref, c'est la réalisation d'une féministe qui s'impose dans un domaine d'abord et avant tout masculin.

Lorsque je pense à Anaïs Nin et *Delta of Venus*, je pense à d'autres œuvres et écrivaines qui ont marqué la littérature érotique. Des œuvres dont la visée féministe peut, au premier abord, être incomprise. C'est le cas d'*Histoire d'O* de Pauline Réage (pseudonyme de Dominique Aury,

²¹⁰ Luce Irigaray, *Le temps de la différence*, Paris, Librairie générale française, 1989, p. 74.

née Anne Desclos), publié en 1954, dont peu d'exemplaires ont été vendus à l'époque. L'État français a adopté, en 1959, la loi Futoin contre l'obscénité afin d'interdire l'affichage d'œuvres érotiques²¹¹; *Histoire d'O* a dès lors été considéré comme indécent. Dans les années 70, avec la montée du mouvement féministe, *Histoire d'O* refait surface. Le roman, qui met en scène le plaisir sexuel que tire une femme de la souffrance, est un geste revendicateur de l'autrice qui se considère féministe. Pour certaines, cet ouvrage est perçu comme une œuvre pornographique sadomasochiste qui met en lumière l'inégalité entre les sexes. Mais pour son autrice, Pauline Réage, c'est

au contraire, l'affirmation d'une femme libre d'écrire selon sa volonté et que son personnage principal, O, ne représente aucunement la réification de la femme. Elle est davantage [...] un modèle de la libération sexuelle de la femme, puisque le masochiste est souverain : si ce sont, apparemment, les hommes qui lui infligent des mauvais traitements, c'est, toutefois, de façon détournée, que la protagoniste O est maîtresse de la situation, car c'est elle qui fait la demande masochiste d'être une paria sexuelle²¹².

Que sa manière d'imposer et d'exprimer l'affranchissement sexuel des femmes plaise ou non, les intentions revendicatrices de l'autrice sont bien présentes. Elle est une féministe non conventionnelle, peut-être, qui revendique différemment et qui vient ébranler le point de vue féministe qui vise à créer des rapports égalitaires entre les sexes. Toutefois, comme Horrocks l'affirme :

Masculine sexuality is often criticized by feminism as being “inevitably rapacious” and feminine sexuality the polar opposite, passive and soft. While this argument places females as pure and wholesome, it also serves to victimize them. Feminist argument rejects this notion, stating that the woman can have just as much power as the man, and is entitled to show pleasure and desire without the appearance of vulgarity²¹³.

Dans *Delta of Venus*, Anaïs Nin accorde une sexualité aux personnages féminins qui n'est pas passive. Elle leur donne le droit de désirer et d'apprécier des expériences sexuelles qui ne les déshumanisent pas, car les femmes, pour le dire avec Angela Meyer, « can experiment with porn

²¹¹ Julie Blanchette, « De Pauline Réage à Anne Rice : un pas vers une sexualité démocratisée, mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2010, f. 1.

²¹² *Ibid.*, f. 2.

²¹³ Angela Meyer, « Anaïs Nin's *Delta of Venus* – Feminine Identity Through Pleasure: A Mini Analysis », *op. cit.*, p. 61.

and sadomasochism without necessarily falling victim to patriarchal categories. It is possible to play with such categories and subvert them, and not inevitably fall into a position of supine passivity towards them²¹⁴.

²¹⁴ *Idem.*

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

Nin, Anaïs, *Delta of Venus*, New York, Bantam Books, 1978 [1977], 269 p.

Corpus critique

Asomba-Tarer, Angela, « Analyse sociologique de la traduction française par Béatrice Commengé de *Delta of Venus* d'Anaïs Nin », mémoire de maîtrise, Département d'études françaises, Concordia University, 2007, 116 f.

Bair, Dierdre, *Anaïs Nin : Biographie*, trad. Isabelle Caron, Paris, Stock, 1996, 664 p.

Burghouser, Sarah B., « “A Dissonant Element”: the Difficulty of Anaïs Nin », mémoire de maîtrise, Master of Art, Oregon State University, 2007, 100 f.

Evans, Chanda Lynn, « Empowerment through Writing and the Search for “Self” out of Violence: Virginia Woolf and Anaïs Nin », mémoire de maîtrise, Department of English Literature in conjunction with the Department of Politics, University of Glasgow, 2002, 193 f.

Ferrone, John, « The Making of *Delta of Venus* », dans Paul Herron (ed.), *A Cafe in Space: The Anaïs Nin Literary Journal*, Volume 7, Kindle Edition, 2010, p. 53-60.

Jarczok, Anita, « Anaïs Nin, Feminism and Celebrity Authorship: Negotiating Image and Identity in the Interviews », *Stardom: Discussions on Fame and Celebrity Culture*, 2012, p. 13-21.

Jarczok, Anita, « Inventing Anaïs Nin: Celebrity Authorship and the Creation of an Icon », thèse de doctorat, Department of Philosophy, University of Limerick, 2011, 218 f.

Meyer, Angela, « Anaïs Nin's *Delta of Venus* – Feminine Identity Through Pleasure: A Mini Analysis », dans Paul Herron (ed.), *A Cafe in Space: The Anaïs Nin Literary Journal*, Volume 7, Kindle Edition, 2010, p. 61-63.

Nin, Anaïs, *Henry & June: from the Unexpurgated Diary of Anaïs Nin*, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1986, 274 p.

Nin, Anaïs, *Mirages: The Unexpurgated Diary of Anaïs Nin, 1939–1947*, Ohio, Swallow Press, 2013, 440 p.

Nin, Anaïs, *The Diary of Anaïs Nin Volume 1: 1931-1934*, New York, Mariner Books, 1966, 384 p.

Nin, Anaïs, *The Diary of Anaïs Nin Volume 2: 1934-1939*, New York, Mariner Books, 1970, 372 p.

Nin, Anaïs and Gunther Stuhlmann, *The Diary of Anaïs Nin Volume 3: 1939 -1944*, New York, Mariner Books, 1971, 348 p.

Rehme, Sandra, « “The Multimedia of Our Unconscious Life”: Anaïs Nin and the Synthesis of the Arts », thèse de doctorat, History of Art, University College London, 2013, 328 f.

Spencer, Sharon, « The Music of the Womb: Anaïs Nin's “Feminine” Writing », *Breaking the Sequence: Women's Experimental Fiction*, edited by Ellen G. Friedman and Miriam Fuchs, Princeton, Princeton University Press, 1989, p. 161-174.

Tookey, Helen, *Anaïs Nin, Fictionality and Femininity: Playing a Thousand Roles*, Oxford, Oxford University Press, 2003, 240 p.

Tookey, Helen, « “I Am the Other Face of You”: Anaïs Nin, Fantasies and Femininity », *Women: A Cultural Review*, vol. 12, n° 3, 2001, p. 306-324.

Corpus théorique

Barthes, Roland, *The Pleasure of the Text*, trad. Richard Miller, New York, Hill and Wang, 1975, 80 p.

Blanchette, Julie, « De Pauline Réage à Anne Rice : un pas vers une sexualité démocratisée », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2010, 95 f.

Bowers, Susan R., « Medusa and the Female Gaze », *NWSA Journal*, vol. 2, n° 2, 1990, p. 217-235.

Brey, Iris, *Le regard féminin : une révolution à l'écran*, Paris, Points, coll. « Féministe », 2021 [2020], 219 p.

Brown, George R., « Trouble fétichiste », *Le manuel Merck*, en ligne, <<https://www.merckmanuals.com/fr-ca/professional/troubles-psychiatriques/paraphilies-et-troubles-paraphiliques/trouble-f%C3%A9tichiste>>, consulté le 24 février 2024.

Cixous, Hélène, *Le Rire de la Méduse*, Paris, Galilée, 2010, 196 p.

Couplet, Capucine, « Une déconstruction critique du *male gaze* dans les œuvres de Mary Kelly et Victor Burgin. Un *female gaze* avant l'heure dans les pratiques artistiques féministes des années 1980 ? », mémoire de maîtrise, Faculté de philosophie, arts et lettres, Université catholique de Louvain, 2021, 67 f.

Douane, Mary Ann, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York, Routledge, 1991, 324 p.

« Femme Fatales in Mulvey's *Visual Pleasure and Narrative Cinema* », *IvyPanda*, 2020, en ligne, <ivy panda.com/essays/femme-fatales-in-mulveys-visual-pleasure-and-narrative-cinema/>, consulté le 14 septembre 2023, 18 p.

Fol, Isabelle, *The dominance of the male gaze in Hollywood Films: Patriarchal Hollywood Images of Women at the Turn of the Millenium*, Allemagne, 2006, diplom.de, 160 p.

- Fournier, Alexandra, « La pornographie féministe: une étude exploratoire sur l'expérience des femmes usagères », mémoire de maîtrise, Département de sexologie, Université du Québec à Montréal, 2022, 153 f.
- Goddard, Kevin, « “Looks Maketh the Man”: The Female Gaze and the Construction of Masculinity », *The Journal of Men's Studies*, vol. 9, n° 1, Fall 2000, p. 23-39.
- Heredia, Valero A., « Feminism and Pornography : From Mainstream Pornography (Hetero-Patriarchal) to Post-Porn (Non Binary) », *The Age of Human Rights Journal*, n° 18, 2022, p. 221-238.
- Irigaray, Luce, *Le temps de la différence*, Paris, Librairie générale française, 1989, 122 p.
- Kaplan, Ann E., *Women and Film: Both Sides of the Camera*, New York, Routledge, 1988 [1983], 259 p.
- Lang, Marie-Ève, « L’“agentivité sexuelle” des adolescentes et des jeunes femmes : une définition », *Recherches féministes*, vol. 24, n° 2, 2011, p. 189-209.
- Lavigne, Julie, *La traversée de la pornographie : politique et érotisme dans l'art féministe*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2014, 234 p.
- Lefait, Sébastien, « Panoptisme a-technologique/voyeurisme sans objet. Formes dysapocalyptiques du pouvoir visuel dans *The Handmaid's Tale* (Hulu, 2017-) », *Otrante: art et littérature fantastiques*, n° 47-48, 2020, p. 1-26.
- Mulvey, Laura, *Au-delà du plaisir visuel : Féminisme, énigmes, cinéphilie*, Sesto San Giovanni, Mimesis, coll. « Formes filmiques », 2017, 204 p.
- Mulvey, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », dans Meenakshi Durham et Douglas M. Kellner (dir.), *Media and Cultural Studies: Keyword*, Oxford, Blackwell, 2006 [2001], 800 p.
- Ogien, Ruwen, *Penser la pornographie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Questions d'éthique », 2008, 186 p.
- Olivesi, Aurélie, « Male Gaze », *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, 8 juin 2021, en ligne, <<https://publictionnaire.huma-num.fr/notice/male-gaze>>, consulté le 12 octobre 2023.
- Reid, Martine, « En-corps, brèves observations sur le manifeste d'Hélène Cixous », *Tangence*, n° 103, 2013, p. 21-30.
- Tan, Beverly, « Medusa: How the Literary Muse Became an Emblem for Feminism », *The Interdependent: Journal of Undergraduate Research in Global Studies*, vol. 2, 2021, p. 112-142.

Taormino, Tristan *et al.*, *The Feminist Porn Book: The Politics of Producing Pleasure*, New York, The Feminist Press at CUNY, 2013, 432 p.

Castro, Teresa, « Introduction à *Au-Delà Du Plaisir Visuel* », dans Laura Mulvey, *Au-delà du plaisir visuel. Féminisme, énigmes, cinéphilie*, Mimésis, coll. « Formes filmiques », France, 2017, p. 15-29.

Tusseau, Guillaume, « Sur le Panoptique de Jeremy Bentham », *Revue française d'histoire des idées politiques*, n° 19, 2004, p. 3-38.

Van Ness, Nicole *et al.*, « Embracing our Eroticism: A Foucauldian Discourse Analysis of Women's Eroticism », *Journal of Feminist Family Therapy*, vol. 29, n° 3, 2017, p. 103-126.

Wan Yahya, Wan Roselezam *et al.*, « Male Gaze, Pornography and the Fetishised Female », *The International Journal of Interdisciplinary Social Sciences*, vol. 5, n° 1, 2010, p. 25-38.

Williams, Linda, *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, Berkeley, University of California Press, 1999, 380 p.