

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

TÉMOIGNAGES FÉMININS DE LA VIE SEXUELLE :

PORNOGRAPHIE, FÉMINISME, SUBVERSION

DOCTORAT

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

LUCIE LEDOUX

NOVEMBRE 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse 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.01-2006). 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.»

À ma mère, celle qui signait Mme Jacques Ledoux

À Joanne Vinet

Je ne dis rien à personne. Rien de ce qui traverse ma vie.
La colère et ce mouvement fou du corps vers le plaisir, ce mot sombre, caché.
Je suis la pudeur, le silence le plus grand. Je ne dis rien. Je n'exprime rien.
De l'essentiel. Il est là, innommé, inentamé.
Marguerite Duras, La Vie tranquille.

Celui qui désire, désire une chose qui lui manque et ne désire pas ce qui ne lui manque pas.
Platon, Le Banquet

Remerciements

Je tiens à remercier Mme Martine Delvaux d'avoir accepté de diriger cette thèse de doctorat. Ses commentaires toujours judicieux, ses précieux conseils et ses suggestions ont été, tout au long de cette longue traversée, plus qu'utiles. Je tiens à lui exprimer ma gratitude. Je souhaite aussi remercier Mylène Durand qui a travaillé à la correction et à la révision du manuscrit malgré ses horaires chargés. Mes remerciements s'adressent aussi à Marie Desrosiers, elle sait pourquoi. Enfin, j'éprouve une reconnaissance toute spéciale à Joanne Vinet sans qui ce travail n'aurait jamais été possible.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
PREMIÈRE PARTIE : LA SCÈNE THÉORIQUE	
CHAPITRE I	
L'ŒUVRE ET LE MANUSCRIT : DISCOURS FÉMINISTES.....	28
1.1. Discours féministes	
1.2. Foucault et le féminisme	
1.3. Judith Butler, théoricienne <i>queer</i>	
CHAPITRE II	
AUTOUR DE L'ARCHIVE ET DU TÉMOIN.....	62
2.1. Biologiste du monde, archéologue de la littérature	
2.2. Témoignage : la place de la vérité	
2.3. Le corps du témoin dit l'événement	
CHAPITRE III	
LA DEMEURE DE L'INTIME. L'ÉVÉNEMENT PORNOGRAPHIQUE	90
3.1. Pornographie et éthique	
3.2. De l'interdit à l'abject	
3.3. La censure : de l'abject à l'effroi	
DEUXIÈME PARTIE : ORIGINES	
CHAPITRE I	
ANNIE ERNAUX : FÉMINISME DEGRÉ ZÉRO.....	120
1.1. Froideur clinique. Annie Ernaux (<i>Passion simple & Se perdre</i>)	
1.2. Les corps (non) exposés dans <i>L'usage de la photo</i> , trop intimes ?	

CHAPITRE II

JE EST UN AUTRE : CHRISTINE ANGOT184

2.1. La répétition. *L'inceste* de Christine Angot.

2.2 L'autre, c'est je

TROISIÈME PARTIE : OB/SCÈNE

CHAPITRE III

ORIFICES : CATHERINE MILLET, NELLY ARCAN226

3.1. Le fragmenté. Catherine Millet, *La vie sexuelle de Catherine M.*3.2. Le démultiplié. *Putain* de Nelly Arcan

CHAPITRE IV

FRONTIÈRES : VANESSA DURIÈS, MARIE L.276

4.1. Les stigmates, ou la beauté du corps meurtri. Vanessa Duriès, *Le lien et**Confessée* de Marie L.4.2. La blessure. *Le lien* de Vanessa Duriès.4.3. L'animalité. *Confessée* de Marie L.

CONCLUSION 323

BIBLIOGRAPHIE..... 334

Résumé

Il s'agit, dans cette thèse, d'observer les témoignages féminins de cinq auteures contemporaines qui rendent compte d'un événement sexuel qui a été vécu comme une interruption dans l'ordre normal de leur vie. Pour dire quelque chose de cet arrêt, qui est parfois vécu comme une suspension de la moralité et du temps, voire comme une absence à soi, l'utilisation des codes de la pornographie s'avère peut-être nécessaire. Ce faisant, les auteures que nous étudions dans cette thèse subvertissent, par leurs discours féministes, les discours dominants (masculins) sur la sexualité. La violence que la sexualité pornographique exerce sur le corps des femmes et, d'autre part, le fait que les narratrices parviennent, grâce à la pornographie, à nommer leur sexualité et à la projeter dans le littéraire nous permet certainement d'affirmer que leur témoignage est à la fois un engagement personnel et un postulat théorique. Par conséquent, les textes convoqués (*Passion simple*, *Se perdre*, *L'usage de la photo* d'Annie Ernaux, *L'inceste* de Christine Angot, *La vie sexuelle de Catherine M.*, de Catherine Millet, *Putain* de Nelly Arcan, *Le lien* de Vanessa Duriès et *Confessée* de Marie L.) le sont afin d'illustrer le problème de la prise de parole des femmes en matière de sexualité : est-ce que la femme est (encore) du côté du manque, de l'atrophie, du vide ?

L'appareil critique nous permettra d'approcher les textes à l'étude selon trois axes : le féminisme *queer*, les notions de témoignage et d'aveu, et la pornographie. Nous aurons l'occasion de dresser un rapide portrait des théories les plus importantes de l'histoire du féminisme français, ainsi que d'exposer les codes pornographiques selon un point de vue philosophique. Ces discours seront observés à la lumière des théories de Michel Foucault (*Histoire de la sexualité*) ; nous allons, par conséquent, nous intéresser à la place qu'occupe la vérité dans le témoignage sexuel et les liens qu'entretiennent pornographie et éthique. De plus, nous observerons la place que tient l'obscène (littéralement : à l'extérieur de la scène) qui est historiquement lié au masculin et réservé à un public restreint. Or, les récits des auteures qui font partie de ce corpus sont justement ceux d'une réappropriation d'un discours sur le sexe. Dans ces témoignages, la limite entre ce qui peut être affiché publiquement et ce qu'il est préférable de garder caché est extrêmement fragile, car c'est la projection de l'intime dans le public qui crée l'obscène. Aussi, la question de la mise en scène de l'obscène comme lieu à la fois de la mémoire vivante et de la perte, est primordiale.

On peut aisément affirmer de ces auteures qu'elles revendiquent l'aspect esthétique et le caractère obscène de leurs témoignages. Le pornographique est même parfois érigé en philosophie de vie. Mais rendre l'obscène esthétique équivaut à transgresser une loi généralement admise sur ce qui est représentable ou non en matière de sexualité. Le problème est de savoir comment déterminer ce qui est obscène et ce qui ne l'est pas, il est indéniable pour que ces femmes, ce qui est habituellement caché est dorénavant *on/scène* : exposé au-devant de la scène publique. Si les femmes ont longtemps été celles qui n'avaient qu'un vide, un manque, une lacune, et étaient entièrement tournées vers leur envie de pénis, comment peuvent-elles être représentées dans la pornographie ? Quelle peut être « la vérité du sexe » d'un sexe qui n'en n'est pas un ? (Luce Irigaray) Est-ce à partir de cette « lacune » que certaines auteures contemporaines ont voulu laisser des traces d'elles-mêmes dans l'écriture ?

Pornographie, témoignages, féminisme, *queer*, littérature contemporaine.

INTRODUCTION

En 1999, Virginie Despentes met en scène, dans le roman *Baise-moi*¹, deux tueuses en série qui s'amuse à abattre tous les gens qu'elles rencontrent et qui semblent faire obstacle à leur liberté – des hommes, des femmes, un enfant et une grand-mère, nul n'est épargné. Dès l'incipit, qui annonce le registre *hard* du roman, le lecteur de *Baise-moi* est directement plongé dans la violence quotidienne des protagonistes et dans le monde de la pornographie. Dans ce récit, l'auteure emprunte les mêmes images que celles qui sont habituellement utilisées dans l'imagerie pornographique : les organes génitaux sont montrés en gros plan, les fellations et les pénétrations sont nombreuses et minutieusement décrites, l'éjaculation est le point culminant. Doit-on, pour autant, affirmer que *Baise-moi* est un roman pornographique ?

De façon générale, dans *Baise-moi*, la pornographie est utilisée en vue d'une déconstruction : ce sont les femmes qui aiment sans culpabilité les rencontres fugaces, qui parlent de sexualité d'une façon presque obsessionnelle, et qui mettent en scène le sang (dans la même conjoncture que le spectacle de l'éjaculation des films pornographiques classiques). Tout indique, dans ce récit, que l'auteure utilise la pornographie afin de l'appliquer *contre* l'homme, puisqu'elle le met en scène dans les scénarios de soumission où nous voyons habituellement des femmes. De plus, les rencontres sexuelles des héroïnes de Despentes finissent presque toujours par la mort de l'homme. Dans *Baise-moi*, il y a effectivement une histoire, un discours qui s'insère *dans* la pornographie pour alimenter un débat *sur* la pornographie : l'auteure interroge cette industrie, elle met à jour ses codes, ses mécanismes, et montre le lien qui existe entre la violence contre les femmes et le désir de pouvoir de certains hommes. Cependant, jamais elle ne condamne la pornographie. Au contraire, les protagonistes de *Baise-moi* gravitent dans cet univers : l'une est actrice, l'autre, consommatrice.

¹ Virginie Despentes, *Baise-moi*, Paris, J'ai lu/Florent Massot, [1994] 1999.

C'est grâce à la controverse provoquée par ce roman (et par le film qui a suivi) que Virginie Despentes s'est fait connaître dans le monde littéraire. Notons que le film, davantage que le livre, a choqué. En France, il a d'abord été classé X avant d'être retiré des salles à la suite de nombreuses plaintes. Au Québec, il a été rapidement retiré des salles. Pascale Navarro, dans son essai *Pour en finir avec la modestie féminine*, soutient que les choix provocateurs de Virginie Despentes ont valu à l'auteure la colère des hommes : « un spectateur a même saccagé la cabine de projection et détruit une copie du film lors de la projection à Montréal à l'automne 1999² », rapporte l'essayiste. Depuis *Baise-moi*, Despentes a publié des romans dans lesquels elle privilégie le même univers : celui de la violence, de la prostitution et de la pornographie. Ses récits sont cependant, de façon générale, moins provocants que ne l'était *Baise-moi*. *Bye Bye Blondie*³, publié en 2004, a même été accueilli avec tiédeur. L'auteure, disait-on avec reproche, s'était trop adoucie. Or, avec la publication en 2006 de *King Kong théorie*⁴, son premier essai, ses détracteurs peuvent se réjouir : sept ans après *Baise-moi*, l'auteure à scandale est de retour. L'écriture, cette fois-ci, est agressive, mordante et corrosive. Le rythme est saccadé et les attaques fusent de toutes parts. *King Kong théorie* peut certainement être qualifié d'essai féministe contemporain révolutionnaire. Il est aussi un touchant témoignage.

Cet essai porte à la fois sur le féminisme *queer*, le féminisme de Simone de Beauvoir, celui de la révolution des années soixante-dix en France et du féminisme radical américain. Despente convoque des auteures aussi diversifiées qu'Élisabeth Badinter, Joan Riviere, Virginia Woolf, Camille Paglia, Annie Lebrun, Gisèle Halimi, Pat Califa, Judith Butler, etc. Sous sa plume acide, nous retrouvons des sujets chers aux féministes de toutes allégeances : la féminité, la garde des enfants, la maternité, la place du père, la prostitution, le viol, le mariage, la pornographie. Despentes semble vouloir créer un nouveau féminisme contestataire qui remet en cause les discours bien-pensants sur des sujets aussi graves que le viol, la prostitution et la pornographie. À la fois, il s'agit d'un témoignage dans lequel elle

² Pascale Navarro, *Pour en finir avec la modestie féminine*, Montréal, Boréal, 2002, p.93.

³ Virginie Despentes, *Bye Bye Blondie*, Paris, Grasset, 2004.

⁴ *Idem.*, *King Kong théorie*, Paris, Grasset, 2006.

raconte le viol qu'elle a subi à l'adolescence, où elle parle ouvertement de sa vie dans le monde de la pornographie, de son homosexualité et de ses désirs de violence. D'ailleurs, ce qui fait l'un des intérêts de cet essai est certainement la position de l'auteure : elle écrit en tant que femme qui ne plaît pas aux hommes, qui ne correspond pas aux diktats féminins, position qu'elle affiche d'entrée de jeu :

j'écris de chez les moches, pour les moches, les vieilles, les camionneuses, les frigides, les mal baisées, les imbaisables, les hystériques, les tarées, toutes les exclues du grand marché. [...] C'est d'ici que j'écris, en tant que femme non séduisante [...]. J'écris donc d'ici, de chez les invendues, les tordues, celles qui ont le crâne rasé, celles qui ne savent pas s'habiller, celles qui ont peur de puer [...], celles qui baiseraient avec n'importe qui voulant bien d'elles, les grosses putes, les petites salopes, les femmes à chatte toujours sèche [...].⁵

L'originalité de *King Kong théorie*, mis à part ce ton et cette posture d'écrivain, se situe surtout dans la thèse principale du livre : puisque le risque du viol est inévitable pour les femmes, elles doivent, si elles veulent vivre en tant qu'êtres libres, prendre le risque d'être violées. L'auteure précise : « si ça t'arrive, remets-toi debout, dust yourself et passe à autre chose⁶ ».

En effet, dans la poche de son manteau, elle avait toujours une arme blanche ; pourtant, lorsqu'elle s'est fait agresser, elle a été incapable de l'utiliser. Pourquoi ? se demande Despentes. Où est l'origine de cette incapacité à la violence, même défensive, des femmes ? Voilà des questions fondamentales que pose l'auteure. Or, est-ce que des intertitres aussi cinglants que : « Je t'encule ou tu m'encules ? » (sur le féminisme), « Impossible de violer cette femme pleine de vices » (sur le viol qu'elle a subi), « Coucher avec l'ennemi » (sur la prostitution), « Porno sorcières » (sur la pornographie) ou « King Kong girl » (sur la beauté plastique des femmes) ne risquent pas de faire obstacle à la thèse défendue par l'auteure ? Cette suite de titres provocants n'est pourtant pas une simple collection de mots grossiers ; ce n'est pas non plus une surexposition de thèses toutes aussi cyniques les unes que les autres, ni une accumulation de mauvais goût. Par ces sous-titres, l'auteure a la volonté de susciter la

⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁶ *Ibid.*, p. 44.

discussion, elle veut soulever un débat. N'était-ce pas d'ailleurs le but de *Baise-moi* : engager un débat sur la violence (celle des femmes et celle des hommes), sur le viol et sur la pornographie ?

Selon l'aveu de Despentès, après la parution de *Baise-moi*, beaucoup de femmes sont venues lui confier qu'elles-mêmes avaient subi un viol. Toutes lui ont avoué leur incapacité à se défendre au moment de l'agression, elles ont parlé de la paralysie qui s'était emparée d'elles à la suite de cette violence, et presque toutes ont admis avoir perdu le désir de vivre. Pourquoi y a-t-il autant d'actes de violences envers les femmes et leur sexualité ? Quelle en est la cause ? La principale raison, celle qui est le plus souvent évoquée, croit Virginie Despentès, celle qui fait généralement l'unanimité est la pornographie : l'imagerie pornographique légitimerait la violence sexuelle des hommes contre les femmes. Mais Despentès rejette cette théorie qu'elle juge « hypocrite et absurde⁷ ». Le débat, selon elle, est ailleurs : il est dans l'absence de transmission. Comment se fait-il que les femmes ne disent rien aux filles sur le viol ? Comment se fait-il que les femmes ne proposent pas aux filles des « consignes de survie⁸ » ? Pourquoi aucun « conseil pratique⁹ » ? Comment se fait-il que la seule consigne admissible est celle d'avoir « peur des hommes, de la nuit, de l'autonomie¹⁰ » ? Comment se fait-il que, si une femme se fait violer, elle doit s'*afficher*¹¹ comme un être traumatisé et faire voir son « dégoût du sexe et autres joyeusetés¹¹ » ?

King Kong théorie et *Baise-moi* allient pornographie, discours féministes et subversion. Ce sont des livres qui ont obtenu une certaine popularité auprès du public. Le sont-ils à cause du témoignage qui y est exhibé, attirant ainsi le lecteur voyeur ? Virginie Despentès croit que oui ; elle ajoute que lors de la publication de *Baise-moi*, le roman français se renouvelait : il y avait « un mouvement global qui m'a permis d'être mieux remarquée¹² », dit-elle. « Une

⁷ *Ibid.*, p. 39.

⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² Jean-Louis Tallon, « Entretien avec Virginie Despentès », *Hors Press. Webzine culturel*, Bruxelles - mai 2002 [<http://pagesperso-orange.fr>].

brèche s'était ouverte et je m'y suis engouffrée¹³ ». C'est donc en utilisant cette brèche que l'auteure de *Baise-moi* a tenté de provoquer un débat sur la sexualité des femmes (le viol, la pornographie, la prostitution, les rapports de domination, le plaisir sexuel, etc.), avec un roman d'abord et son adaptation cinématographique ensuite. Toutefois, le discours n'a pas été entendu. Avec *King Kong théorie*, elle récidive, mais cette fois-ci, elle a recours à un autre genre, plus propice au débat d'idées : l'essai, et plus précisément l'essai auto-porno-graphique.

Paravents pour critiques

Le débat aura-t-il lieu cette fois-ci ? Rien n'est moins sûr. Dans la presse populaire, Virginie Despentes est le plus souvent accusée d'être trop violente dans ses propos, exhibitionniste et hystérique. D'ailleurs, les auteures qui ont été choisies pour faire partie de notre corpus n'échappent pas à l'accusation d'hystérie. Selon Christine Ferniot, Christine Angot se « raconte longuement, hystériquement, dans *L'inceste*¹⁴ » ; pour Louis-Bernard Robitaille, elle est « exhibitionniste de ses amours avec son père, quasi-délatrice de ses proches, hystérique dans ses apparitions publiques¹⁵ » ; Marie-France Etchegoin, de son côté, dit au sujet de l'écriture d'Annie Ernaux qu'elle est « masturbatoire et hystérique¹⁶ ». À la journaliste Danielle Laurin, Nelly Arcan a avoué avoir passé des moments difficiles après la parution de *Putain* : « Beaucoup de jugements ont été portés sur mon livre, sur moi aussi forcément...¹⁷ ». Jean Baudrillard écrit, dans *Libération*¹⁸, que les lecteurs de Catherine Millet sont des voyeurs devant une exhibitionniste et qu'il faut à tout prix les dénoncer. La prise de parole de ces femmes provoque, mais pour certains cela n'est qu'un simple effet de

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Christine Ferniot, « Cette fille est dangereuse », *Lire*, septembre 1999. [<http://www.lire.fr/critique>].

¹⁵ Louis-Bernard Robitaille, « Rentrée littéraire 2002 : 441 romans français en 90 jours ! », *La Presse*, septembre 2002. [<http://www.cyberpresse.ca>].

¹⁶ Marie-France Etchegoin, « Quand les femmes disent tout », *Le Nouvel observateur*, 2003. [<http://www.absolufeminin.com/dossiers>].

¹⁷ Danielle Laurin, « Nelly Arcan. Après *Putain, Folle* », *Elle Québec*, septembre 2004, n°181, p. 73. Au moment d'écrire ces lignes, nous apprenons le suicide de Nelly Arcan.

¹⁸ Jean Baudrillard, *Libération*, cité dans : Christian Authier, *Le Nouvel ordre sexuel*, Paris, Bartillat, 2002, p. 40.

mode, donc passager. Ces derniers se demandent tout de même, parfois avec inquiétude, si ce phénomène littéraire est là pour rester. C'est la question que pose Pascale Millot dans *La Presse* : « [...] de plus en plus de femmes trempent leur plume dans l'encre sulfureuse de la littérature à connotation sexuelle. Mode passagère ou phénomène de société¹⁹ ? ». Christian Authier parle, quant à lui, de l'avènement de « romancières abordant sans pudeur le corps et le sexe²⁰ ».

Si la plupart des écrivaines choisies pour notre étude ont été des invitées remarquées sur les plateaux de télévision²¹ et que, dans la presse populaire, la plupart sont accusées ou attaquées, dans les textes critiques plus importants et les études universitaires, le discours est habituellement plus nuancé. Annie Ernaux avait toujours obtenu de bonnes critiques tant dans la presse dite populaire que dans la littérature scientifique, mais à partir de la parution de *Passion simple*, elle n'a plus obtenu leur faveur immédiate²². Martine de Rabaudy, pour ne citer que cet exemple, dit d'Annie Ernaux que son « épuisant » désir de sexe est comparable à une drogue : « Le lit, lieu de son plaisir représente ce que la table de jeu est au joueur, la bouteille à l'alcoolique, la seringue au toxicomane. L'objet de tous les dangers²³ ». Un autre volume a fait l'objet de beaucoup de critiques souvent très mitigées : *Confessée* de Marie L.

Publié dans la collection érotique « Lectures amoureuses » (aux éditions La Musardine), selon Régine Deforges, *Confessée* est pourtant (et davantage) un récit dans lequel l'évidence de la mort, de sa propre déchéance, se vit d'une façon extrêmement lucide et est inséparable de la vie et de la quête de soi :

¹⁹ Pascale Millot, « Femmes et fantasmes », *La Presse*, 8 février 2004, p. Lectures 9.

²⁰ Christian Authier, *Le Nouvel ordre sexuel*, op. cit., p. 24.

²¹ « En France, les prises de parole violemment impudiques de Catherine Breillat (*Romance*), Virginie Despentes (*Baise-moi*), Catherine Millet (*La vie sexuelle de Catherine M.*) ou Christine Angot (*L'inceste*) ont fait du bruit dans les salons et sur les plateaux de télé », affirme effectivement Pascale Millot (« Femmes et fantasmes », loc. cit.).

²² C'est ce que remarque Annie Ernaux lors d'un entretien avec Frédéric-Yves Jeannet dans *L'écriture comme un couteau* (Paris, Stock, 2003).

²³ Martine de Rabaudy, « Succès Attention, danger ! », *L'Express*, n 2588, jeudi 8 février 2001, p. 72.

On ne lit pas les ouvrages de Marie L... pour y connaître un trouble aimable, des odeurs de galipettes dans le foin ou des émois à la Colette. Non, chez elle on est dans la quête et dans la haine de soi, la fascination du sang, de son propre sang, de l'enivrant désir de mort. [...] la lire, c'est l'accompagner dans un délire lucide et effrayant, c'est accepter d'entendre en soi résonner l'écho de ses propres interdits, c'est sentir l'angoisse animale de l'être devant l'insondable mystère de la vie et la certitude de sa mort.²⁴

Et si la déchéance du corps physique qu'elle met en scène nous rappelle nos interdits sociaux, c'est que le corps féminin, dans *Confessée*, est souvent marqué, couvert de sang.

À propos du thème récurrent des fluides, Nathalie Morello fait volontiers un rapprochement entre le besoin de voir s'échapper les fluides du corps lors des relations sexuelles et l'article *Le Rire de la Méduse* d'Hélène Cixous : « L'importance accordée à la jouissance de laisser s'écouler les fluides du corps ainsi que leur transformation symbolique en encre rappelle l'appel lancé par Hélène Cixous dans "Le Rire de la Méduse"²⁵ ». Rappelons que dans *Le Rire de la Méduse*, Hélène Cixous voulait que « la femme s'écrive²⁶ », qu'elle fasse un avec son corps et l'écriture. C'est ce que font manifestement Marie L. et Vanessa Duriès qui disent, dans leur témoignage pornographique sadomasochiste, la jouissance physique qui accompagne la douleur. Mais Vanessa Duriès et Marie L. font aussi de leur témoignage un discours qui dénonce la haine qu'elles ont pour ceux qui les ont faites ainsi. Une jeune femme qui a terriblement souffert d'un père violent qui la frappait (Duriès, *Le lien*²⁷) livre ses douleurs sur la place publique. Une autre dénonce une mère trop envahissante pour qui elle n'a été que le témoin de sa supériorité (« J'ai la certitude d'avoir été enfantée pour lui donner du crédit, servir sa suprématie²⁸ », affirme Marie L.). Elles sont bien sûr accusées d'hystérie, mais il y a pire : une écrivaine qui a été victime d'inceste et qui dénonce le crime publiquement et violemment, c'est accepté encore plus difficilement.

²⁴ Régine Deforges, « L'appel de l'ombre », *Journal l'Humanité*, 24 janvier 2001. [http:humanité.fr].

²⁵ Nathalie Morello, « *La Démangeaison* et *La Conversation* de Lorette Nobécourt : quand " le parler chair " devient révolte... féministe ? », *Romance Studies*, 20 (1) (June 2002), p. 67. Nathalie Morello fait référence aux récits de Lorette Nobécourt, mais nous pensons davantage aux témoignages sadomasochistes de Marie L. et de Vanessa Duriès.

²⁶ Hélène Cixous, « Le Rire de la méduse », *L'Arc*, 1975, n° 61, p. 39.

²⁷ Vanessa Duriès, *Le lien*, Paris, J'ai lu, 2000.

²⁸ Marie L., *Confessée*, « Lectures amoureuses », Paris, Climats/La Musardine, 1996, p. 115.

Le discours de Christine Angot, qui dénonce l'inceste, a-t-il été entendu ? Les lecteurs ont-ils été capables d'aller au-delà de la forme parfois violente et provocante de son écriture ? Dans *Quitter la ville*, Angot rapporte ces mots lus dans la presse après la parution de *L'inceste* : « Il y a "internez-la" dans le courrier d'*Epok*. Parce que j'ai sucé la queue de mon papa, c'est joli comme phrase, je me la repasse. Aujourd'hui, dans *Midi libre*, c'est reparti, pour ou contre²⁹ ». À ceux qui l'accusent de narcissisme et de voyeurisme, elle répond : « Je n'ai jamais acheté un livre sur l'inceste, moi, jamais, pas un. En revanche, eux, ça les intéresse³⁰ ». Catherine Millet aussi est régulièrement accusée et injuriée, mais elle ne semble pas s'en formaliser : « On peut se moquer de mon narcissisme, dit-elle, peu importe s'il m'a aidée à mettre en œuvre le livre³¹ ». On l'insulte, mais elle ne s'en indigne pas : « on peut, comme c'est arrivé, me traiter de "pute" ; de "nymphomane" ou de "vierge folle", tout cela passera³² », écrit-elle dans un article intitulé « Pourquoi et comment ? », qui est une réponse à la question qu'on lui a si souvent posée après la parution de *La vie sexuelle de Catherine M.* et qui est devenue la préface de l'édition de poche.

La même année, Nelly Arcan a publié un témoignage privé, intime. La réception de *Putain*³³ a été mitigée : en France, l'accueil a été plutôt sobre, mais au Québec, un parfum de scandale entourait la publication. L'auteure jouait sur la vérité du livre : elle refusait le côté témoignage, mais confirmait du même souffle le discours vrai sur son expérience dans la prostitution. L'absence d'indication de genre sur la page couverture du livre a aussi participé à l'impossibilité de le classer, et le jeu de l'auteure entre la vérité et la fiction a définitivement brouillé les pistes. La rentrée littéraire, l'année précédant la publication de *La vie sexuelle de Catherine M.* et *Putain*, a eu, elle aussi, son petit scandale avec la publication du journal intime d'Annie Ernaux. Le scandale est limité : *Se perdre*³⁴ n'est pas tellement

²⁹ Christine Angot, *Quitter la ville*, Paris, Stock, 2000, p.20.

³⁰ *Ibid.*, p. 38.

³¹ Catherine Millet, *La vie sexuelle de Catherine M.* précédé de *Pourquoi et Comment*, Paris, Seuil, 2001 [2002 pour la préface], p. IX.

³² *Ibid.*, p. IX.

³³ Nelly Arcan, *Putain*, Paris, Seuil, 2001.

³⁴ Annie Ernaux, *Se perdre*, Paris, Gallimard, 2001.

provocateur. Ce qui dérange, c'est le mode choisi par l'auteure pour dire les mots du sexe : le témoignage brut, le besoin de dire sans fard toute la vérité. Avec ce journal intime, l'écrivaine – dont l'amant en 2005 dit qu'il n'a « jamais eu de femme aussi féministe³⁵ » – est carrément taxée de midinette naïve et écervelée. En guise de réponse, voici ce qu'elle explique à propos de *Se perdre* dans son volume *L'écriture comme un couteau* : « *Passion simple* pourrait être considéré comme un antiroman sentimental³⁶ ». Annie Ernaux en profite aussi pour dénoncer les critiques littéraires qui surveillent toujours ce que font les femmes. Remarquez, écrit-elle, qu'elles sont toujours désignées par leur sexe et groupées : « les femmes, aujourd'hui, osent écrire le sexe³⁷ ».

Effectivement, il a souvent été reproché aux femmes qui font partie de notre corpus de vouloir s'approprier un discours du sexe, alors que ce qu'elles veulent, c'est dire la « vérité pure » : « Ce ne sont ni des romans ni de l'autofiction. Ce sont des récits véridiques. Tout est vérifiable³⁸ », explique Annie Ernaux en entrevue. Mais puisque la plupart de ces femmes prétendent que leurs textes sont totalement véridiques, les lecteurs sont en droit de se poser la question : une vérité absolue *pour* qui, *de* qui ? Voici ce que répond Catherine Millet à cette question : il s'agit simplement de « la vérité d'un être singulier³⁹ ». Or, si ces textes sont d'une absolue vérité, que tout est vérifiable, l'importance des preuves est indéniable : comment certifier que ce que l'on dit est vrai sans donner de *preuves*, de *garanties* ?

Annie Ernaux semble faire un travail de greffier : elle note tout dans son journal intime et son style frôle parfois l'écriture télégraphique. Catherine Millet n'écrit pas de journal intime mais elle tient un agenda, et lorsqu'elle a informé ses proches qu'elle allait écrire un livre sur sa vie sexuelle, d'anciens amants lui ont envoyé leurs propres journaux intimes, cassette vidéo et autres preuves matérielles. Pour Christine Angot, qui affirme ne rien dire de mal :

³⁵ Annie Ernaux et Marc Marie, *L'usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005, p. 120.

³⁶ *Ibidem.*, *L'écriture comme un couteau*, *op. cit.*, p. 108.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Annie Ernaux, entretien avec Catherine Argand, « Écrivains... entretien », *Lire*, avril 2000. [<http://www/lire.fr>].

³⁹ Catherine Millet, *La vie sexuelle de Catherine M.*, *op. cit.*, p. IX.

« je ne dis que la vérité, ce que je sais, ce qui est vrai⁴⁰ », il est important de garder des traces de cette vérité. Aussi, ses volumes sont des *preuves* de ce qu'elle a vécu. D'ailleurs, elle affirme dans *L'usage de la vie* retranscrire, en guise de *preuves*, des fragments du journal intime qu'elle tenait plusieurs années auparavant. Mais Angot aime jouer avec la vérité et affirme tantôt que ce qu'elle dit n'est en réalité qu'un mensonge. C'est aussi le cas de Nelly Arcan pour qui *Putain* était à la fois vrai et faux. Pour les jeunes Marie L. et Vanessa Duriès, qui livrent un témoignage « totalement autobiographique⁴¹ », les preuves sont inscrites ailleurs, sur leur corps marqué par les coups. Pour Catherine Millet, témoigner a en soi valeur de vérité : « *La vie sexuelle de Catherine M.* se veut avant tout un témoignage, c'est-à-dire à proprement parler, un texte destiné à établir une vérité, la vérité d'un être singulier, bien sûr⁴² ». Pour Christine Angot, qui rejette le fait que *L'inceste* « va être pris comme une merde de témoignage⁴³ », témoigner n'a pas la même portée : cela semble impliquer un risque pour son récit d'être classé parmi tous les autres témoignages sur l'inceste, indépendamment de sa valeur esthétique.

En somme, ce qui relie les auteures qui figurent dans cette thèse, c'est qu'elles livrent un témoignage dans lequel elles certifient avouer toute la vérité, rien que la vérité, sur leur vie sexuelle singulière. Elles ont publié en France dans les années 1993 et 2001, elles ont provoqué beaucoup de réactions – souvent négatives – dans la presse, et elles sont de générations différentes. Pour une Annie Ernaux qui a 69 ans, il y a une jeune Vanessa Duriès qui en avait 28 au moment de l'écriture du *Lien*. Marie L. a écrit *Confessée* dans la jeune trentaine, Christine Angot a produit *L'inceste* en 2000, soit à l'âge de 41 ans. Catherine Millet a 62 ans aujourd'hui en 2010, et la Québécoise Nelly Arcan avait 29 ans lors de la parution de *Putain*, son premier récit-témoignage.

⁴⁰ Christine Angot, *Quitter la ville*, Paris, Stock, 2000, p. 35.

⁴¹ Émilie Capella, « La vénus à l'aiguille... rencontre avec Marie L. », *Le Manuscrit*, 2001-2205. [www.Manuscrit.com].

⁴² Catherine Millet, *La vie sexuelle de Catherine M.*, *op. cit.*, p. IX.

⁴³ Christine Angot, *L'inceste*, Paris, Gallimard, 2000, p. 171.

1.2 Témoignage

Le terme « témoignage » contient l'idée d'une volonté de reconnaissance dans la sphère publique d'une vérité privée. L'aveu et la confession appartiennent au domaine du privé : on avoue à un proche, on se confesse à un prêtre. Aveux et confessions ne deviennent témoignage que lorsqu'ils sont conférés en public et qu'ils ont pour but d'établir une vérité. Si l'on définit le témoignage comme la volonté de reconnaissance dans l'histoire, il est possible de lire les témoignages pornographiques de certaines auteures contemporaines comme une vaste entreprise d'attestation d'un plaisir sexuel particulier. Il n'est pas question de confession au sens augustinien du terme, c'est-à-dire que les femmes qui figurent dans ce corpus ne parlent pas d'un fait exemplaire et ne tentent pas de vivre une quelconque forme de transcendance ; il s'agit plutôt d'une tentative de dire la vérité sur leur vie, notamment sur un aspect de leur vie sexuelle. Ces auteures contemporaines décrivent la réalité d'un événement pornographique, et bien qu'elles racontent parfois des événements traumatiques, ces témoignages ne sont pas *négatifs*. Cet aspect, plutôt inhabituel lorsqu'il est question de témoignage, n'a pas le sens judiciaire habituel qui est de déclarer comme vrai ce qu'on a vu, entendu ou perçu, et qui servirait à l'établissement de la vérité (comme ce fut le cas pour de nombreux témoignages de la Shoah). Plutôt, le témoignage sert ici une volonté de reconnaissance dans la sphère publique d'un événement qui provient de la sphère privée, quelque chose d'analogue à l'aveu de ses péchés tel qu'on le pratiquait en présence d'un prêtre dans le sacrement de la pénitence.

Les livres étudiés dans le cadre de cette thèse se donnent tous comme des discours vrais, de véritables aveux intimes. Ils sont écrits par des femmes d'âges et de milieux différents, et portent sur un aspect de leur vie sexuelle. Or, comment la sexualité des femmes qui n'ont pas de sexe (Irigaray), peut-elle devenir preuve testimoniale ? Quelle peut être la vérité d'un sexe (Foucault) qui n'en n'est pas un ? Comment dire ce sexe – sa jouissance, son désir – s'il est basé sur un manque, une absence ? En étudiant les discours féministes tenus pendant les années soixante-dix en France, en observant la façon dont sont définis les codes pornographiques et en les mettant en lien avec une parole actuelle qui vise à déconstruire deux types de discours (pour et contre la pornographie), c'est bien un interdit de silence que nous trouvons dans l'écriture contemporaine des femmes sur la sexualité. Considérant notre

objet d'étude comme autant de discours porteurs d'un ensemble de signes, de traces et de fragments de mémoires qui livrent un témoignage sur une sexualité particulière, nous espérons pouvoir faire l'*archéologie de ce silence* et en faire émerger les discours sur un savoir sexuel à la fois singulier et universel. Aussi, nous allons nous demander si ces femmes qui témoignent de leurs expériences sexuelles rendent compte d'un moment de rupture dans leur vie ou si elles témoignent au nom des femmes. Annie Ernaux (*Passion simple, Se perdre, L'usage de la photo*), Christine Angot (*L'inceste*), Catherine Millet (*La vie sexuelle de Catherine M.*), Nelly Arcan (*Putain*), Vanessa Duriès (*Le lien*) et Marie L. (*Confessée*), revendiquent-elles un droit de parole à cause d'une injustice qu'elles auraient subie ? Ces auteures affirment que ce qu'elles ont vécu est vrai, mais pourquoi sentent-elles la nécessité d'en parler ? Passent-elles par la mise en littérature de leur intimité sexuelle afin de dénoncer une forme d'interdit qui pèse sur la collectivité des femmes ? À la question : « Pourquoi ai-je écrit ce livre ? » Catherine Millet répond : « Parce que je voulais écrire et parce qu'il y a des choses dont on ne parle pas⁴⁴ ». Quand Annie Ernaux écrit *je*, c'est « l'autre » qu'elle nomme⁴⁵. Alors que pour Christine Angot qui raconte l'inceste qu'elle a subi, l'autre, c'est je. Les questions du témoignage et de l'aveu sont complexes ; nous tenterons néanmoins de cerner quelques-uns des enjeux les plus importants en lien avec notre corpus.

Notons, par ailleurs, que si témoigner de la marginalité de l'homosexualité ou de la passion amoureuse est assez usuel, l'inceste demeure un sujet tabou (Angot). De même, on verra que la soumission sexuelle est avouée et exposée telle quelle dans un journal intime (Ernaux), que ce qu'on nomme chez Millet « l'échangisme » est encore socialement réprouvé, tandis que la prostitution (Arcan) n'est pratiquement jamais présentée avec autant de franchise, de détachement et de détails. Par ailleurs, dans *Confessée*, Marie L. exprime de façon radicale la phobie du corps : la nourriture et l'automutilation sont inextricablement liées au sexe et le sexe à la mort, ce qui est rarement exposé de façon aussi crue et brutale. Et que dire de l'expérience sadomasochiste ? S'il s'agit d'une pratique qui est habituellement dissimulée, même par ceux qui y ont accès, Vanessa Duriès (comme Marie L.) traite

⁴⁴ Catherine Millet, *La vie sexuelle de Catherine M.*, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁵ Annie Ernaux, « Vers un je transpersonnel », *Autofictions & Cie*, S. Doubrovsky, J. Lecarme et P. Lejeune (dir.), Paris, Université Paris X, 1993, pp. 219-223, p. 221.

librement de ce sujet. Nous nous demanderons quelles sont les conséquences d'une telle prise de parole pour les femmes et quelles en sont les répercussions sur l'imagerie pornographique (qui est traditionnellement masculine).

Boîte à outils

Puisqu'il s'agit, dans cette thèse, d'observer comment certaines auteures contemporaines utilisent, en la déconstruisant, l'imagerie pornographique, voici quelques questions que nous nous sommes posées au début de notre réflexion : doit-on considérer la pornographie comme un genre *ordinaire*, c'est-à-dire avec ses codes, ses typologies, son langage ? Les femmes qui utilisent l'imagerie pornographique dans leurs témoignages sexuels le font-elles pour dénoncer une forme méprisante de sexualité, ou considèrent-elles que de faire usage de pornographie pour son plaisir est acceptable ? En quoi les normes imposées aux femmes en matière de sexualité les contraignent-elles à ne représenter qu'une forme particulière de sexualité – qui interdit les formes dites déviantes telles le sadomasochisme, le sexe de groupe, la prostitution ? Est-ce que le discours *vrai* sur le sexe est réellement libérateur ou n'est-ce qu'une soumission à une autre forme de pouvoir – celui de tout avouer, notamment sur sa vie sexuelle comme l'affirmait Michel Foucault ? Qu'implique, dans le contexte du féminisme, la notion d'aveu qui sous-tend le discours testimonial ?

La représentation du corps féminin dans la littérature semble être un sujet de prédilection dans la littérature contemporaine des femmes, comme s'il s'agissait de rejeter tous les tabous habituels sur le corps féminin en le mettant en scène, sans pudeur : les femmes parlent de boulimie et de masturbation, elles décrivent le sang menstruel et celui qui gicle lors de pratiques sadomasochistes (scène qui fait même parfois penser au spectacle de l'éjaculation des films pornographiques classiques). Pour des auteures comme Luce Irigaray ou Hélène Cixous, le corps féminin et sa sexualité, comme la projection du féminin dans l'écriture et la prise de parole publique, étaient, dans les années soixante-dix, au centre d'une demande féministe. Les théories de Cixous, comme celles de Julia Kristeva et de Luce Irigaray, sont sans conteste primordiales dans la réflexion féministe des années soixante-dix ; elles le sont encore aujourd'hui. En 2006, les écrits de Cixous ont été archivés à la Bibliothèque Nationale de France. Depuis peu, elle est donc *officiellement* inscrite dans l'Histoire. Parlant de cette mise en archive, Ginette Michaud écrit :

Tout cela pourra sembler indûment éloigné des archives singulières qui nous appellent autour d'elles aujourd'hui [en 2006] en ce lieu et au nom de Cixous, mais il n'en n'est rien et je voudrais évoquer quelques effets de l'ébranlement que fait et fera ressentir cette œuvre maintenant qu'elle est archivée, depuis qu'elle s'est accrue, disons, pour filer la métaphore natale, depuis qu'elle s'est engrossée d'elle-même par le don de tous ses matériaux (inédits, manuscrits, dactylographies, versions, carnets, cahiers, notes préparatoires) – alors qu'elle n'aura jamais elle-même été autre chose, cette œuvre, et dans tout son déploiement, que *préparatifs*.⁴⁶

Est-ce que les écrits de Cixous sur les femmes et l'écriture étaient des *préparatifs* à l'entrée des femmes dans la grande Histoire du monde par le biais de l'archive ?

Plusieurs féministes ont voulu que les femmes s'écrivent, qu'elles se projettent dans l'écriture, et qu'elles fassent enfin partie des grandes archives publiques de l'Histoire. Dans *Seule, une femme*⁴⁷, Julia Kristeva se demande encore si les femmes vont réussir à écrire pour faire apparaître leur singularité, leur pluralité, la multiplicité de leur langage. La première génération d'auteurs qui figurent dans notre corpus parle des expériences qui ont jalonné leur vie de femme (avortement, contraception, maternité, sexualité, etc.), mais elles refusent d'être emprisonnées dans le concept à visée collective qu'est l'*écriture féminine* ; elles témoignent d'une expérience de vie unique tout en ayant une prise de position politique et féministe.

Une autre génération – nommons rapidement Marie L., Vanessa Duriès, Virginie Despentes, Nelly Arcan – reprend ces thèmes du corps féminin et de ses fluides mais en les détournant, c'est-à-dire qu'elles utilisent les mêmes symboles féminins, en particulier ceux reliés à l'encre comme sang d'écriture, pour les exacerber, leur apporter un nouvel éclairage. Ainsi, le sang dont elles parlent est davantage relié à une violence sexuelle qu'à un état pulsionnel féminin⁴⁸. Comme leurs prédécesseures, ces femmes relient l'encre, le sang et

⁴⁶ Ginette Michaud, « Ombilic (L'œuvre à l'insu de l'archive) », *Genèses Généalogies Genres Autour de l'œuvre d'Hélène Cixous*, Paris, Galilée/Bibliothèque nationale de France, 2006, Mireille Calle-Gruber et Marie Odile Germain (dir.), p. 281. C'est l'auteure qui souligne.

⁴⁷ Julia Kristeva, *Seule, une femme*, Paris, L'aube, 2007.

⁴⁸ Julia Kristeva parle de pulsions primaires refoulées par le symbolique et qui sont reliées au maternel. Ce langage pré-symbolique serait sous la gouverne de l'instinct maternel et se répercuterait dans le langage poétique : ce sont des « répétitions rythmiques, intentionnelles, et ayant par là tendance à s'automatiser du sens pour se maintenir dans une modalité sémiotique à proximité du corps pulsionnel ».

l'écriture, mais il y a dans l'écriture de ces femmes des deux générations l'imminence de l'extrême. Contrairement aux féministes des années soixante-dix, les auteures qui font partie de ce corpus se définissent d'abord par la relation qu'elles entretiennent avec leur corps et leur sexualité (même si elle est souvent jugée comme anormale ou déviante) et, ensuite, en tant que femmes dont l'éducation est le résultat d'une vision propre à une société ou à une époque. Ainsi, elles semblent d'accord avec la théoricienne *queer* Judith Butler qui affirme que « toute théorie envisageant le corps comme un construit culturel devrait tout de même mettre en question la généralité suspecte de ce construit lorsque le "corps" est représenté comme passif et pré-discursif⁴⁹ ».

Les catégories identitaires fondées sur le genre sont, pour Butler, des constructions qui servent à faire apparaître l'aspect politique qui sous-tend ces catégorisations et qui se vit dans un rapport d'opposition à l'autre, c'est-à-dire dans un rapport de domination : « mais la catégorie "femme" n'est-elle pas une construction politique qui précède et préfigure la manière dont les intérêts et le point de vue épistémologique des femmes seront politiquement formulés⁵⁰ ? », demande-t-elle. Cette façon de faire du féminisme une théorie d'exclusion est limitative, dénonce Butler, et mène naturellement vers une pensée binaire, donc stérile. Ce qui prouve que les théoriciennes féministes sont souvent prisonnières d'une pensée fixe prédéterminée et basée sur des concepts hétérosexuels. Pourtant, ajoute Butler, il existe une pluralité et une diversité d'identités et de genres, et il faudrait prendre ce fait en considération dans les analyses féministes contemporaines. Proche de Michel Foucault, Butler montre qu'une étude critique riche en subtilités et en dialogues permet une analyse de la sexualité, du genre et du désir, libérée d'une pensée universaliste et globalisante. Reprenant le travail de Foucault, Butler critique effectivement le présupposé de l'universalité du féminisme contemporain. Elle en montre les incohérences sur la question de l'identité du genre et du sexe : « La construction de la catégorie "femme" comme un sujet cohérent et stable n'est-elle

Julia Kristeva, *Tel Quel*, 1975, p. 158 ou « D'une identité à l'autre » in *Polylogue*, Seuil, Paris, 1977, pp 149-72.

⁴⁹ Judith Butler, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, Paris, Éditions La Découverte, 2005, p. 248.

⁵⁰ *Ibid.*

pas, à son insu, une régulation et une réification des rapports de genre⁵¹ ? ». Comme Foucault, Butler n'accepte pas de dissocier le travail de la pensée normative et l'engagement dans des causes sociales puisque la constitution des règles et des normes structure la vie en société.

Nos préoccupations étant d'analyser un certain nombre de textes écrits par des femmes à une époque donnée (1993-2001) sur un savoir précis (sexualité pornographique) dans le contexte des discours normatifs qui les entourent, nous allons nous intéresser aux théories féministes et à la pensée de Michel Foucault sur la norme en matière de sexualité. C'est lorsque Foucault parle de littérature comme d'une *masse documentaire*, des écrits servant de preuves ou de témoignage, ou encore comme une sorte d'archive, que nous nous joignons à lui. Les études de Foucault utilisées dans le cadre de cette thèse sont celles qui ont trait à la sexualité. Nous ferons, par conséquent, largement référence aux trois tomes de son *Histoire de la sexualité*. Nous allons nous référer aussi à certains articles publiés dans *Dits et écrits* qui portent sur l'homosexualité, la pornographie et le sadomasochisme. Puisqu'il est question dans notre travail d'observer des représentations sexuelles considérées comme déviantes, seront aussi convoqués certains travaux de Foucault qui portent sur la démarcation d'une frontière entre la normalité et ce qui est considéré comme anormal (les fous, les criminels, les formes déviantes de sexualité, etc.). Les travaux de Foucault sur la folie et la prison nous seront aussi d'une aide précieuse.

Ces études, qui observent la façon dont fonctionne le pouvoir, vont amener Foucault à rédiger une œuvre qui sera notre principal outil méthodologique : *L'Histoire de la sexualité*. Dans le premier tome, publié en 1976 sous le titre *La volonté de savoir*, Foucault expose (et conteste par le fait même) une croyance fortement ancrée : le pouvoir n'est pas une instance répressive. Pour ce faire, il choisit un sujet, la sexualité, qui a toujours été pensée comme un domaine particulièrement entouré d'interdictions et de censures. La thèse la plus souvent admise, en effet, est que la sexualité serait quelque chose de caché : c'est ce dont on ne parle pas, qu'on ne pratique qu'entouré de la plus grande discrétion et qui est interdit, créant ainsi

⁵¹ *Ibid.*

une très grande frustration chez les sujets. C'est ce que Foucault nomme l'« hypothèse répressive⁵² ».

En écrivant cette histoire de la sexualité, Foucault veut « retrouver les racines chrétiennes du sujet désirant convoqué par nos psychologies et psychanalyses modernes⁵³ ». Par conséquent, les grands thèmes qu'aborde Foucault sont l'austérité sexuelle, le rapport au corps du régime médical, les rapports entre les époux, ceux qui concernent la pédagogie, et enfin, les problèmes reliés aux discours de vérité et à l'aveu. Pour Frédéric Gros, ce qui intéresse Foucault c'est « la *mise en forme de l'expérience* des plaisirs, la manière dont un *sujet* se constitue dans un rapport déterminé avec son sexe⁵⁴ ».

Foucault veut constituer une histoire de la sexualité dans son rapport à la vérité. Pourquoi la sexualité ? C'est que le philosophe veut un rapport à la vérité qui engage l'être très fortement. Dans *L'usage des plaisirs* (le deuxième tome de son *Histoire de la sexualité*), il pose la question de l'homosexualité, de la fidélité dans le mariage (la femme doit s'y soumettre de par sa nature, et l'homme par obligation). Dans le troisième tome, la problématique de la sexualité ne tournera plus autour d'un *usage des plaisirs* mais d'un *souci de soi*, sous-titre du dernier volet. Ce qui se transforme, ce qui change, de la période hellénistique à l'âge classique, c'est la structure des expériences de plaisir, la maîtrise de ses désirs : plus on maîtrise sa sexualité, plus on est apte à diriger un état. Selon Foucault, ceci aurait provoqué une conscience de soi plus aiguë, un « souci de soi » enseigné dans toutes les écoles philosophiques de l'époque : épicuriennes, stoïciennes, etc. Le puritanisme chrétien aurait renforcé l'idée d'un renoncement à soi, alors que la philosophie hellénistique avait privilégié l'idée de la connaissance de soi (le souci de soi⁵⁵).

⁵² Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 21.

⁵³ Frédéric Gros, *Michel Foucault*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2005 [1996], p. 96.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 100. C'est l'auteur qui souligne.

⁵⁵ Michel Foucault, *Herméneutique du sujet* (cours du 6 janvier 1982), Paris, Seuil, 2001.

Notre thèse évoluera à la lumière de ces théories de Foucault sur la sexualité en lien avec la norme et le pouvoir, selon deux points de vue : féminisme et pornographie. Nous tenterons de répondre à certaines questions : à quoi servent ces témoignages sexuels, quel « dire-vrai » engagent-ils ? Qu'est-ce qu'ils transgressent et comment ? De quelles expériences intimes témoignent-ils ? Quels sont leurs liens avec le pouvoir ? Quel type de rapports entretiennent-ils avec la vérité, le juridique (la loi), et le subjectif ?

Puisque nous nous intéressons à des écrivaines qui publient en France, nous allons nous demander en quoi ces témoignages sexuels contemporains français sont différents des récits érotiques féminins qui ont été vus jadis transgressifs à l'époque de leur parution en France : le scandaleux *Histoire d'O* de Pauline Réage ; les récits érotiques d'Anaïs Nin ; ceux, licencieux, de Régine Deforges. D'ores et déjà, nous pouvons affirmer que les textes que nous étudions dans le cadre de cette thèse ont une teneur testimoniale et signent l'émergence d'une parole nouvelle au féminin. Ces textes sont novateurs en ce qu'ils sont à la fois témoignages privés, revendications subversives et prises de paroles publiques. Les auteures déplacent une norme en matière de sexualité en délocalisant l'obscène : ce qui est à l'extérieur de la scène prend place ici sur la scène publique.

Il s'agit, plus précisément, d'observer les témoignages de cinq auteures contemporaines qui rendent compte d'un événement sexuel qui a été vécu comme une interruption dans l'ordre normal. Pour dire quelque chose de cet arrêt, qui est parfois vécu comme une suspension de la moralité et du temps, voire comme une absence à soi, l'utilisation des codes de la pornographie s'avère peut-être nécessaire. Ce faisant, ces auteures subvertissent, par leurs discours féministes, les discours dominants (masculins) sur la sexualité. La violence que la sexualité pornographique exerce sur le corps des femmes et, d'autre part, le fait que les narratrices parviennent, grâce à la pornographie, à nommer leur sexualité et à la projeter dans le littéraire nous permet d'affirmer que leur témoignage pornographique est à la fois un engagement personnel et un postulat théorique. Par conséquent, les textes convoqués le sont afin d'illustrer le problème de la prise de parole des femmes en matière de sexualité.

De la scène théorique à l'ob/scène

Dans la première partie, nous mettrons en place l'appareil critique qui nous permettra d'approcher les textes à l'étude selon ces trois axes : le féminisme, d'abord ; les notions de témoignage et d'aveu, ensuite ; et finalement, la pornographie. Il va sans dire que le discours de Michel Foucault nous accompagnera tout au long de cette thèse. Le premier chapitre intitulé *L'œuvre et le manuscrit. Quelques discours féministes* sera l'occasion de dresser un rapide portrait des théories les plus importantes de l'histoire du féminisme français. Les discours observés seront ceux qui ont trait à la notion d'écriture féminine : ceux des féministes dites essentialistes et des féministes d'allégeance foucauldienne (américaines surtout), et ceux du mouvement *queer*, tel celui de Judith Butler. Le second chapitre, *Autour de l'archive et du témoin*, s'intéressera à la notion de témoignage telle qu'analysée par Michel Foucault, Giorgio Agamben, Renaud Dulong, etc. C'est la place qu'occupe la vérité dans le témoignage qui attirera notre attention, qui sera ensuite dirigée vers la preuve testimoniale inscrite sur ou *dans* le corps du témoin. Le troisième chapitre portera sur les liens qu'entretiennent pornographie et éthique : dans *La demeure de l'intime. L'événement pornographique*, nous verrons quelques définitions du pornographique, toujours selon un aspect philosophique (Patrick Baudry, Ruwen Ogien, Michela Marzano). Finalement, la censure – qui n'est jamais loin, lorsqu'il est question de pornographie – sera le dernier sujet d'étude de cette première partie théorique.

Suite à cette première section qui veut établir un lien entre les théories féministes, philosophiques et sur la pornographie, une deuxième partie (intitulée *Origines*) prolongera la scène et l'ouvrira sur d'autres horizons. Si l'obscène est historiquement lié au masculin et réservé à un public restreint, exposer franchement le désir pour un homme et employer des mots jugés vulgaires est risqué pour les femmes. Nous verrons que dans les témoignages d'Annie Ernaux et de Christine Angot, la limite entre ce qui peut être affiché publiquement et ce qu'il est préférable de garder caché est fragile, que c'est la projection de l'intime dans le public qui crée l'obscène. Aussi, la question de la mise en scène de l'obscène comme lieu à la fois de la mémoire vivante et de la perte, sera, dans cette partie, primordiale.

Annie Ernaux, auteure sensible à la notion du temps, à la conservation des traces et à la mémoire vive, nous permettra de réfléchir à ces notions proches de l'archive à partir de lectures de *Passion simple*, *Se perdre* et *L'usage de la photo*. Il s'agira d'observer comment, dans ces trois témoignages, Ernaux utilise les codes pornographiques classiques afin de figurer la perte d'un point de vue féminin : perte amoureuse, perte du jugement moral, perte de temps et d'espace, mais aussi perte de soi. Après avoir constaté que le pornographique n'est pas uniquement lié à la rencontre sexuelle, mais surtout peut-être à l'attente de l'amant et à la consignation des détails de la rencontre, nous pourrions nous demander si, dans *Passion simple*, Annie Ernaux nous amène à voir le banal (l'attente, la préparation des lieux pour la rencontre des amants, l'achat d'un nouveau vêtement ou d'un livre sur les techniques de l'amour physique, etc.) comme s'il était sexuel. Dans *Se perdre*, la terreur sans nom qu'inflige la crainte de la séparation d'avec l'amant et qui rappelle la déchirante séparation d'avec la mère, nous verrons que ce qui est consigné ce sont surtout les signes de la mort (mort de l'autre, mort de soi dans l'autre, mort du corps, etc.). Le journal intime dit une vérité autre que celle contenue dans *Passion simple* : il est l'écriture de l'expérience du vide, et c'est cette excessive traque aux détails, ce recensement du morbide, ce comptage sans fin des heures et des jours qui passent, cet inventoriage de gestes intimes, qui semble être pornographique.

Est-ce qu'exposer des vêtements épars qui évoquent l'acte sexuel peut être trop intime, voire pornographique ? Peut-être est-il préférable de suggérer un corps lisse et pur plutôt que de dire le corps malade, sectionné, si on veut faire voir l'érotisme malgré la mort qui plane ? Écrire son corps malade et photographier la scène sexuelle, même de façon métonymique, permet certainement à Annie Ernaux, dans *L'usage de la photo*, de dévoiler ce que notre société ne peut encore regarder : le paysage érotique d'une dévastation corporelle. *L'usage de la photo* est une auto-photo-biographie écrite plus de dix ans après *Passion simple*, il en est une sorte de prolongement. Ici, l'auteure substitue à la difficile preuve d'écriture la preuve photo-pornographique.

C'est aussi à travers une écriture difficile, répétitive et paradoxale, que Christine Angot choisit d'exposer des scènes dures et provocantes de sa vie. En écrivant *L'inceste*, Angot a transgressé certaines lois : elle a décidé d'exprimer ce qui normalement est tu. Car d'avoir

vécu la transgression de l'interdit implique, pour elle, le devoir de dénoncer. Celle qui affirme, dans *L'usage de la vie*, faire usage de son écriture pour se battre contre le mensonge social a écrit une dizaine de livres sur l'inceste. Nous verrons que cette répétition (du sujet de l'inceste d'un livre à l'autre, mais aussi l'incessante reprise de mots qui ont souvent une même sonorité) porte en elle-même un aspect sériel qui s'apparente aisément à l'esthétique pornographique et rappelle un des modes répétitif et obsessionnel de la ritournelle. Nous constaterons effectivement que la forme même de *L'inceste* évoque l'aspect de la ritournelle (prières, comptines, chansons, incantations, etc.) telle que la concevait Gilles Deleuze et Félix Guattari. Avec Christine Angot – à l'instar de la mystique de Luce Irigaray, nous nous demanderons si c'est le regard du témoin qui fonde l'événement dans sa réalité. Les autres – le lecteur, les écrivains qu'elle phagocyte, les gens qu'elle côtoie – sont peut-être, pour Angot, les témoins de sa vérité, une vérité sans cesse répétée, sacrée.

Les buts d'Ernaux et d'Angot semblent être de dénoncer un interdit social pour les femmes de témoigner de la perte de soi dans une passion amoureuse d'une part, et de dévoiler l'inceste sur un mode cru et brutal d'autre part. Mais leur témoignage est-il né d'un besoin de provoquer ? Est-ce un besoin narcissique qui les anime, un effet de mode qui crée le besoin de tout dire sur soi et sur ses fantasmes sexuels ? Faut-il, dans notre société contemporaine, s'exposer et produire sans cesse un corps qu'on peut exhiber, un corps dont on dira tout, un corps pornographique ? Ce sont des questions que nous poserons dans la dernière partie de la thèse portant sur Catherine Millet, Nelly Arcan, Vanessa Duriès et Marie L.

C'est à partir des théories de Gilles Deleuze et de Félix Guattari sur le corps sans organes (CsO) et le concept de visagéité qu'il sera possible de voir que les prises de parole singulières de Catherine Millet (*La vie sexuelle de Catherine M.*) et de Nelly Arcan (*Putain*) déplacent l'aveu et l'obscène de la scène privée à la scène publique. Nous verrons que chez l'une (Millet), le corps et l'espace sont inséparables de l'écriture, alors que chez l'autre (Arcan), l'écriture est le seul lieu où il est possible de se sortir d'un corps visagéifié, un corps devenu sexe. Par ailleurs, dans les univers sado-masochistes de Marie L. (*Confessée*) et de Vanessa Duriès (*Le lien*), tout est relié au sexe et à l'écriture. La sexualité, faite de marques et de douleur, est leur carte érotique :

j'ai compris une chose, quand je m'éventre dans ce masochisme moral, j'ai immédiatement besoin d'avoir sur la peau une représentation de cette douleur : marques, bleus, brûlures. Ce n'est pas la douleur physique en tant que telle que je recherche, mais sa mémoire, les traces de cette mémoire.⁵⁶

Retrouver les traces sur leur corps permet de raviver la mémoire et de vivre à nouveau le plaisir sexuel, un plaisir sexuel qui met à mal le stéréotype du masochisme féminin et l'extrême animalité de l'humain.

En ce qui concerne les auteures analysées dans cette troisième et dernière partie, on peut aisément affirmer qu'elles revendiquent *volontairement* l'aspect esthétique et le caractère obscène de leurs témoignages. Le pornographique est même parfois érigé *en philosophie de vie*. Mais rendre l'obscène esthétique équivaut à transgresser une loi généralement admise sur ce qui est représentable en matière de sexualité, et le problème est de savoir comment déterminer ce qui est obscène et ce qui ne l'est pas. Or, il est indéniable pour ces auteures que, ce qui est habituellement obscène est dorénavant *on/scène* : exposé au-devant de la scène publique.

Dans ces témoignages sexuels, les auteures présentent des situations pornographiques *véridiques* : la réalité du quotidien sexuel avec l'amant, la description des corps marqués par les pratiques sadomasochistes, etc. Elles exposent des fragments d'histoires intimes traumatiques, mais ces expériences personnelles, ces destins qui se croisent, ces situations familiales, sexuelles ou sociales, qui révèlent une vérité à la fois singulière et collective.

Le tiers absent

Pour Michel de Certeau, le problème de la vérité du témoin est fondamental justement à cause de l'aspect à la fois singulier et collectif du témoignage. En prenant appui sur une structure communautaire comme le christianisme, de Certeau affirme qu'un témoignage ne peut être réduit à un seul témoin ; il doit y avoir plusieurs témoins pour que le témoignage puisse avoir une valeur d'authenticité. De fait, seul ce qui unit tous les témoins est porteur de la vérité du témoignage : « seule, la connexion de témoins, de signes ou de rôles différents

⁵⁶ Marie L., *Confessée*, *op. cit.*, p. 156.

énonce une "vérité" qui ne peut être réduite à l'unicité par un membre, un discours ou une fonction⁵⁷ ». Dans « La rupture instauratrice ou le christianisme dans la culture contemporaine », de Certeau explique qu'il existe une relation nécessaire entre le statut du *vrai*, « de ce qui est présupposé comme tel⁵⁸ », et l'autre qui est posé comme différent – et non comme opposé –, c'est-à-dire comme une altérité impossible à éliminer. En prenant appui sur le christianisme et la foi, il explique l'importance du récit de vérité : les croyants, dit-il, vont se référer à une histoire qui « s'inscrit dans le contexte d'une interrogation générale⁵⁹ » et non comme « une série d'énoncés et de représentations introduisant des réalités⁶⁰ ». Par conséquent, vivre le christianisme signifie accepter la confession et le témoignage qu'il implique ; vivre la foi suppose croire en « une *relation à l'événement* qui l'a instauré⁶¹ » : la venue du Christ est, dans le christianisme, l'événement qui a rendu possible un autre type de rapport au monde.

Ceci dit, cet événement fondateur ne peut pas être objectif : le relevé des traces de cet événement (la mort et la résurrection du Christ) n'est pas une preuve, c'est une trace de plus, la trace historique d'une possibilité. Puisque le Christ est mort – il n'a pu témoigner –, l'événement initial est un *interdit*, c'est-à-dire que « l'événement est dit et donné nulle part en particulier, sinon sous la forme de ces *inter*-relations constituées par le réseau ouvert des expressions qui ne seraient *pas sans* lui⁶² ». C'est pourquoi « le langage chrétien n'a (et ne peut avoir) qu'une *structure communautaire* : seule, la connexion de témoins, de signes ou de rôles différents énonce une "vérité" qui ne peut être réduite à l'unicité par un membre, un discours ou une fonction⁶³ » : la vérité n'appartient à personne, elle appartient à plusieurs.

⁵⁷ Michel de Certeau, « La rupture instauratrice ou le christianisme dans la culture contemporaine », *Esprit*, juin 1971, p. 1206.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 1199.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.* C'est l'auteur qui souligne.

⁶¹ *Ibid.* C'est l'auteur qui souligne.

⁶² *Ibid.*, p. 1203. C'est l'auteur qui souligne.

⁶³ *Ibid.*, p. 1204-1205. C'est l'auteur qui souligne.

Ainsi pourrait-on dire que pour Ernaux, Angot, Millet, Arcan, Duriès ou Marie L., manifester sa différence dans l'écriture, c'est afficher « le *signe de ce qui lui manque*⁶⁴ », et ce manque n'est pas une preuve mais une limite par laquelle celui qui témoigne « confesse publiquement sa relation avec "l'auteur" de la foi, sa loi interne⁶⁵ ». L'esprit chrétien, poursuit de Certeau, est un acte de différenciation discursif entre l'avant et l'après : « Les discours n'en sont pas de simples *reflets*, ou la représentation, de ce qui s'est fait⁶⁶ ». Dans les textes évangéliques, les dialogues ne sont pas « régis par une structure binaire⁶⁷ », il n'y a pas un bon et un mauvais discours. La vérité appartient ni à l'un, ni à l'autre, elle appartient à un « tiers absent », à l'autre à venir : celui qui relie l'événement initial aux autres. C'est cet autre, ce tiers absent qui porte sur son corps la trace de l'événement, qui peut témoigner. Les auteures que nous avons choisi d'étudier dans cette thèse témoignent toutes d'un événement qui aurait pu demeurer dans le non-dit, dans le silence, dans l'ombre, dans le manque, parce que trop intime.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 1206. C'est l'auteur qui souligne.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 1206-1207.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 1209. C'est l'auteur qui souligne.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 1211.

PREMIÈRE PARTIE
LA SCÈNE THÉORIQUE

CHAPITRE I

L'ŒUVRE ET LE MANUSCRIT :

DISCOURS FÉMINISTES

*Mémoires d'une œuvre d'un manuscrit à l'autre... Mais aussi à chaque fois,
à chaque recommencement, mémoire de l'écriture, et traces d'une genèse.*
Marie Odile Germain, *Mémoires de Manuscrits*

Les sciences humaines sont, selon Michel de Certeau, basées sur un non-dit, sur une absence, un manque. Car « il faut être riche », remarque de Certeau, « pour laisser des traces écrites, depuis celles du mariage enregistré ou du testament, jusqu'à celle d'une correspondance ou d'œuvres littéraires¹ ». Or, poursuit-il, si « notre histoire part de ces pièces-là et ne juge du reste que d'après elles² », un aspect du discours demeure incompris. Comment désigner ce manque, cette absence ? se demande de Certeau dans un texte publié en 1971 intitulé « La rupture instauratrice ». Est-ce un *vouloir*, une *nécessité*, un *désir* ? Ce *refoulé* de la science se présente comme l'étrangeté, l'autre, celui qui est en marge de l'organisation dominante d'une société : les Noirs, les femmes, les fous, etc. Assistons-nous au retour de ce refoulé ? se demande à nouveau de Certeau en observant les regroupements et mouvements de revendications des Noirs et des femmes. Toujours selon le philosophe, ces regroupements ébranlent les sociétés dans leurs constats séculaires basés sur des oppositions binaires. En s'affirmant, croit-il, ils utilisent de plus en plus l'écrit, et parviennent à laisser des traces dans les archives. Mais la difficulté, selon de Certeau, demeure, puisqu'il faut

¹ Michel de Certeau, « La rupture instauratrice ou le christianisme dans la culture contemporaine », *Esprit*, juin 1971, p. 1196.

² *Ibid.*

trouver une façon d'étudier l'autre, celui qui n'a pas laissé suffisamment de traces écrites, le sans-archives :

chaque science est ramenée à une sorte de *degré zéro* historique ; elle est reconduite au silence de son origine. [...] Chaque science se réfère à un mouvement historique. Elle en explicite les possibilités, sur un mode discursif qui lui est propre. Elle implique un *autre* qu'elle-même : l'histoire qui l'a permise et reste *l'a priori* de toute rationalité. Tout langage cohérent fonctionne grâce à des préalables qu'il suppose sans les fonder.³

De Certeau décrit et analyse la situation en ce qui à trait aux conditions de production des grands discours : comment sont-ils produits ? comment les analyser ? sur quelles prémisses sont-ils appuyés ? Certes, croit de Certeau, dans toute société existent des sous-discours qui peuvent les transformer, mais cela ne se fait pas rapidement. Les lents progrès de la pensée féministe constituent certainement un bon exemple de sous-discours qui a le pouvoir de transformer la production de ces discours séculaires.

1. 1 Discours féministes

Dès 1928, Virginia Woolf affirmait, dans *Une chambre à soi*, que les femmes ne deviendraient des écrivaines que lorsqu'elles parviendraient à obtenir le temps nécessaire pour avoir des loisirs, être indépendantes financièrement, et avoir un lieu privé : une chambre à soi. En France, c'est au début du XX^e siècle que les femmes, s'affranchissant des lois qui proclamaient l'autorité du mari, sont devenues des citoyennes à part entière. Après cette révolution, elles ont accédé à plusieurs postes professionnels, notamment dans les milieux littéraires (revues, écriture, éditions, etc.). Au fil du temps, en s'introduisant dans ces secteurs d'activité, elles ont aidé à la création de nouvelles collections consacrées à la production littéraire féminine (*Les Éditions des femmes*, entre autres, ont été créées en 1974, par Antoinette Fouque). Ces femmes ont participé à la contre-culture, laquelle s'inscrivait directement dans le sillage des revendications de l'après Mai 68, et c'est collectivement qu'elles y ont participé en prenant la plume. Ces revendications sont directement liées aux questions sociales relevées par de Certeau puisqu'il s'agissait, pour ces femmes, de prendre

³ *Ibid.*, p. 1198. C'est l'auteur qui souligne.

une place dans les archives par le biais de l'écriture. Dorénavant, les femmes ne seraient plus dans le non-écrit, dans le non-récit, dans l'absence.

En revendiquant une place dans le grand discours social, certaines écrivaines féministes se réclamaient du courant fondé sur les différences entre les sexes (par opposition au courant dit « universaliste »). Elles défendaient une littérature spécifique aux femmes, radicalement coupée de modèles masculins. Dans un essai fondateur intitulé *Parole de femmes*, où l'auteure lançait un appel à l'affirmation des femmes, Annie Leclerc énonçait, en 1974, ce qui allait devenir les grandes lignes de l'écriture féminine (affirmation de l'identité, activité professionnelle de responsabilité, revalorisation du travail dit féminin, etc.). Sans aborder directement le problème de *l'écriture féminine*, on peut se demander si les femmes n'exposent pas un rapport différent à soi et au monde que ne le ferait l'écriture des hommes. Que dit aujourd'hui cette *écriture féminine* qui souhaitait non seulement donner une voix aux femmes, mais réinventer la langue et la syntaxe afin de mettre au jour des réalités féminines qui avaient jusque-là été tuées ? De quelles réalités féminines est-il question ? Un bref aperçu des faits marquants du féminisme en France nous permettra de mieux poursuivre notre réflexion.

Du *Deuxième sexe* à Mai 68

À partir des suffragettes du début du siècle jusqu'à l'époque de Simone de Beauvoir, les adeptes d'un féminisme libéral aspirent à se faire une place dans l'histoire. Ces femmes cherchent à habiter l'espace social au même titre que les hommes : elles se battent pour obtenir des gains politiques et sociaux, dénoncent l'oppression des femmes et leur enfermement dans la sphère privée. Elles revendiquent l'égalité des salaires, l'accession à des postes de pouvoir, le droit aux garderies, le droit à l'avortement, etc. D'inspiration biologique, sociologique et historique, les féministes matérialistes (dites aussi existentialistes) ont comme principal objectif de considérer le genre et le sexe comme une construction

sociale, de là le très populaire : « On ne naît pas femme, on le devient⁴ » qu'énonce Beauvoir en 1949 dans *Le Deuxième sexe*, un texte scientifique porteur d'un engagement personnel.

L'essai auquel Simone de Beauvoir a consacré deux années de sa vie, fruit de sa propre expérience, comme elle l'affirme dans *La force des choses*⁵, est à la fois un postulat et une théorie éthique. L'auteure s'intéresse aux conduites propres à un groupe social, et un de ses constats est que la femme est toujours considérée comme l'Autre. « Ce n'est pas l'Autre qui se définissant comme Autre définit l'Un⁶ », précise-t-elle, « il est posé comme Autre par l'Un se posant comme Un⁷ ». C'est dans ce contexte qu'elle demande : « d'où vient en la femme cette soumission⁸ ? » et, plus globalement : qu'est-ce que signifie être une femme ? Les réponses se trouvent, selon elle, dans l'éducation : les femmes sont dressées à être soumises. Quelles sont les hypothèses scientifiques qui soutiennent son discours ? Voici quelques grands axes : il n'y a pas de nature féminine préétablie ; la fonction reproductrice est un handicap pour l'émancipation des femmes ; à cause des douleurs de l'accouchement et des contraintes de l'allaitement, les femmes voient leur corps comme un fardeau. Beauvoir ne croit pas, comme la plupart des gens de l'époque, que la femme est, de par sa nature, essentiellement féminine puisqu'il n'existe pas, selon elle, de nature féminine ; il n'y a que constructions de féminités.

Il a été reproché à Simone de Beauvoir, et aux féministes dites matérialistes, de privilégier, dans leur discours, les femmes blanches, hétérosexuelles et bourgeoises. Il leur a été reproché, aussi, de négliger la spécificité féminine. Par conséquent, d'autres femmes se sont davantage intéressées à « la spécificité de la psychologie féminine et ses réalisations symboliques⁹ ». Ces féministes ont cherché un langage propre aux femmes, une façon de

⁴ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe I*, Paris, Gallimard, « Folio », 1979 [1949], p. 17.

⁵ « Voulant parler de moi, je m'avisai qu'il fallait décrire la condition féminine », écrit Simone de Beauvoir dans *La force des choses I*, Paris, Gallimard, « Folio », 1963, p. 258.

⁶ *Idem.*, *Le Deuxième sexe I*, *op. cit.*, p. 12.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Julia Kristeva, « Le temps des femmes », *Les nouvelles maladies de l'âme*, Paris, Fayard, 1993, p. 307.

traduire leurs expériences subjectives. Elles ont voulu reprendre contact avec les aspects spécifiques du féminin. Ainsi, même si *Le Deuxième sexe* est paru en 1949, ce n'est que dans les années soixante-dix que le discours de Simone de Beauvoir a pris véritablement une place importante dans l'histoire de la pensée moderne. La période située entre les années soixante et soixante-dix a marqué le début de la seconde vague. Le féminisme de cette époque (celui qui est venu après Mai 1968), influencé par Simone de Beauvoir, a divisé les militantes à tendance matérialiste et psychanalytique.

La révolte de ces féministes s'est construite sur ce qui manquait à la période qui précédait : la deuxième vague a voulu conjuguer le sexuel et le symbolique pour trouver ce qui caractérisait l'essence même des femmes. Les écrivaines des années soixante-dix se sont donc démarquées par une dénonciation de l'ordre phallique et du pouvoir, et par une valorisation de ce qui était attaché au féminin (comme le corps, la sexualité, la maternité, la mythologie, etc.). Inspirées par la psychanalyse, plusieurs auteures, dont Hélène Cixous, Julia Kristeva et Luce Irigaray, ont exprimé la volonté de renouer avec une mémoire archaïque. Leur but était de préconiser une symbolique spécifique de la femme, différente de celle de l'homme. L'inconscient, la sexualité, le corps féminin, les relations mères/filles étaient des sujets privilégiés. Même si la différence entre les sexes, plus que l'égalité, était mise en évidence, elles prônaient l'égalité dans la différence et la singularité des sujets.

Elles ont remis en question Freud, interrogé Lacan, lu Foucault ; elles ont déconstruit les grands discours universaux dont les discours religieux, sacrés. Elles se sont demandé : quelle est la place des femmes dans le contrat social ? Quels sont les rapports qu'entretiennent les femmes avec le symbolique ? Face à des siècles de phallogentrisme, la motivation première de ces féministes était de favoriser la littérature des femmes au sein de l'institution et d'affirmer les expériences féminines de la maternité et de la sexualité ; l'invention d'une langue propre aux femmes passait par l'inscription textuelle du corps féminin. Béatrice Didier, lorsqu'elle parlait de ses contemporaines, disait justement se rendre compte que « Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, et plus radicalement Hélène Cixous en sont venues

non seulement à créer un autre style d'écriture féminine, mais presque une autre langue¹⁰ ». Le langage se donnait comme lieu de représentation du fondement ultime de la différence. Ainsi, puisqu'il existait une expérience différente du corps, il y avait obligatoirement une interprétation différente de l'espace, du temps et des valeurs. Bref, il s'agissait de faire advenir le corps féminin dans l'écriture.

À partir de l'écriture féminine, Cixous tentait de cerner la question de la libération des lois du patriarcat ; elle voulait dire ce qu'était la spécificité de l'écriture des femmes afin que celles-ci puissent prendre leur place ; elle voulait qu'elles puissent se *projeter* physiquement dans le texte comme s'il s'agissait du monde, qu'elles puissent se faire une place dans l'Histoire : « Il faut que la femme s'écrive¹¹ », affirmait-elle en 1975, « que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leur corps¹² ». En somme, les femmes qui ont été éloignées de l'écriture comme de leur corps devaient se battre pour s'imposer dans le monde. Pour Cixous, il fallait accéder à une bisexualité. Elle concluait sur un « nous » qui unissait l'homme et la femme en reprenant les premiers mots de la genèse.

Dans son article intitulé « Le Rire de la Méduse », Cixous mettait effectivement à jour quelques postulats au sujet de la place qu'occupaient les femmes dans le monde de l'écriture : les textes littéraires étant surtout écrits par des hommes, les femmes sont mal représentées ; il y a une relation entre l'oppression qu'elles connaissent dans la société et celle qu'elles connaissent dans le champ littéraire ; il existe une esthétique féminine autonome ; la nature patriarcale de l'histoire littéraire correspond aux critères de la formation des canons littéraires. Toujours d'après l'auteure, il existait un langage féminin distinct qui était lié à une écriture non linéaire. Celle-ci venait d'un imaginaire féminin particulier et était directement liée à la sexualité de la femme, à son corps. Avec la publication de cet essai, elle a suscité une discussion animée sur la façon dont les femmes devraient se libérer de la rhétorique mythique qui les a tenues éloignées de l'écriture et de la sphère publique.

¹⁰ Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1981, p. 38.

¹¹ Hélène Cixous, « Le Rire de la Méduse », *loc. cit.*, p. 39.

¹² *Ibid.*

Luce Irigaray croyait, comme Cixous, que la différence entre les deux sexes, plus que l'égalité, devait être mise en évidence dans leurs écrits. Elles posaient ensemble les jalons de ce qui deviendrait la seconde vague du féminisme en France, ce que les Américaines ont appelé le *French Feminism*. Ainsi, c'est en 1974 que Luce Irigaray affirmait, dans son ouvrage *Spéculum de l'autre femme*, à propos du sujet sexuel féminin : « toute théorie du "sujet" aura toujours été appropriée au "masculin". À s'y assujettir, la femme renonce à son insu à la spécificité de son rapport à l'imaginaire¹³ ». À travers sa critique de la théorie de Freud sur la sexualité, Irigaray montre comment la femme n'aurait droit à son existence qu'en fonction de balises masculines : elle est l'Autre, celle qui devrait satisfaire aux désirs de l'homme ; elle n'a pour sexualité que celle qui convient à ce dernier ; elle n'a de sexe qu'en comparaison au sien. Elle tente ainsi de donner une autre définition du féminin, dégagée du point de vue phallocrate. Irigaray signale bien comment la femme est amenée à devenir l'ombre de l'homme, un prolongement de lui. Elle est l'Autre, celle qui se définit à partir de l'Un, celle qui « résiste à toute définition adéquate¹⁴ », qui n'a pas de nom, qui est un « *pas de sexe*¹⁵ ».

Pour Judith Butler, théoricienne *queer*, c'est Irigaray qui a le mieux cerné la logique binaire qui existe entre l'Un et l'Autre : « c'est évidemment Irigaray qui dénonce cette dialectique du Même et de l'Autre comme fausse binarité¹⁶ ». Butler explique son point de vue :

l'Autre et le Même portent la marque du masculin ; l'Autre n'est que l'élaboration négative du sujet masculin, le sexe féminin finissant par être irreprésentable : autrement dit, dans cette économie de signification, il est le sexe qui n'en n'est pas un.¹⁷

¹³ Luce Irigaray, *Spéculum de l'autre femme*, Paris, Éditions de Minuit, 1974, p. 165.

¹⁴ *Idem.*, *Ce sexe qui n'en n'est pas un*, Paris, Éditions de Minuit, 1977, p. 26.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 212.

¹⁷ *Ibid.*

Tout discours théorique de la pensée occidentale qui a eu la femme comme objet d'étude est revu et corrigé par Luce Irigaray dans *Spéculum de l'autre femme*. L'auteure remet en question les présupposés philosophiques les plus importants, elle déconstruit les discours de Platon et de Freud. Elle déconstruit aussi les grands discours religieux qui ont emprisonné les femmes dans un rôle de soumise, de divine, et montre comment la femme est soit l'hystérique soit la mystérique, jamais la représentante du corps du Christ.

Si les écrivaines féministes des années soixante-dix voulaient s'inscrire dans le corps textuel, elles s'élevaient aussi contre une forme de représentation du sujet sexuel qui, selon elles, appartenait au masculin plutôt qu'au féminin. Dans les récits érotiques ou pornographiques de ces années, les mots grossiers et les images crues reliées à la sexualité envahissaient, disait Benoîte Groult, les récits des écrivains mâles, alors que le sujet sexuel féminin était presque toujours dénigré. Benoîte Groult écrivait, dans son essai *Ainsi soit-elle* (1975), que la sexualité des femmes affichée dans les récits pornographiques était directement tirée de rêves d'hommes sexistes et mégalomanes, totalement centrés sur leur éjacula :

Marre de ces obsessions toujours les mêmes, [...] la merde, le pus, le sang, le sperme (tout de même !), le fouet et les chaînes dans un habillage pimpant mais dans des œuvres rétrogrades où les femmes ne cessent d'être prisonnières et bafouées par des mâles nés de rêves mégalosexistes qui déchargent des déluges de sperme sur des créatures qui n'en n'ont jamais assez. [...] Un monde complètement falsifié où le sexe est artificiellement séparé de la vie, et servi en concentrés vomitifs jusqu'à ce qu'on en crève d'ingestion.¹⁸

Les féministes comme Benoîte Groult étaient contre la profusion et la médiocrité des récits à caractère sexuel mâle. Elles dénonçaient des situations qu'elles jugeaient intolérables tant du point de vue du langage utilisé que des images déployées. C'est pourquoi la venue des femmes à l'écriture était, pour elles, si importante.

¹⁸ Benoîte Groult, *Ainsi soit-elle*, Paris, Grasset et Fasquelle, « J'ai lu », 1975, p. 185.

Écriture féminine

C'est à la suite des événements de Mai 68 et dans la foulée de théoriciennes et de féministes telles Hélène Cixous, Luce Irigaray et Julia Kristeva qu'ont connu leur essor une littérature et une écriture faites par les femmes. Vers 1974 et 1975, à la suite de la publication de l'essai *Parole de femme* d'Annie Leclerc, on a commencé à utiliser l'expression *écriture féminine*, terme littéraire qui exprimait un système de pensée qui envisageait l'écriture comme un geste sexué. Le vocable *écriture féminine* apparaît aujourd'hui dépassé ; du moins, il y a une réelle difficulté à saisir ce que serait une écriture propre aux femmes. L'écriture féminine est-elle simplement synonyme d'écriture au féminin ? Est-ce que le syntagme désigne une littérature faite par des femmes, c'est-à-dire qu'il indique simplement le contraire d'une littérature qui pourrait être dite masculine¹⁹ ? Est-ce plutôt une écriture féministe, c'est-à-dire qui a pour but l'avancement des droits des femmes dans la société ? Plusieurs auteures, aujourd'hui, se refusent à qualifier leurs œuvres d'*écriture féminine* :

Je n'aime pas figurer dans la rubrique « écriture féminine ». Il n'y a pas de division de la littérature intitulée « écriture masculine », c'est-à-dire rattachée au sexe biologique ou au genre masculin. Parler d'écriture féminine, c'est de facto faire de la différence sexuelle – et seulement pour les femmes – une détermination majeure à la fois de création et de réception : une littérature de femme pour les femmes.²⁰

Le terme rappelle les luttes propres aux années soixante-dix, années qui, certes, ont vu augmenter le nombre de livres écrits par des femmes, mais où ces dernières ont presque toutes été publiées dans des collections particulières. Ainsi rassemblées dans une littérature à part, elles se trouvaient, aux yeux de certaines, à nouveau enfermées dans un ghetto.

Pourtant, note Béatrice Didier dans *L'écriture-femme*, il a été nécessaire de créer cette marginalisation : la femme-écrivain, comme elle l'appelle, a dû se forger un espace, une sorte de « no man's land²¹ », afin de se créer une personnalité qui a droit à l'expression littéraire.

¹⁹ « Son pendant masculin [à l'écriture féminine], mais on ne dit pas alors "littérature masculine", ce pourrait être SAS et un certain type de romans policiers en série et d'espionnage », Annie Ernaux, *L'écriture comme un couteau*, Paris, Stock, 2003, p. 99.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1981, p.13.

Cela a été extrêmement difficile, car selon elle, « [l]a femme ressent le temps de l'écriture comme un temps volé à l'homme et éventuellement à l'enfant²² ». Béatrice Didier insiste sur le flux et sur les liens entre le corps, les liquides porteurs de vie et leur place dans l'écriture intime des femmes. Didier ne semble pas tant vouloir définir en quoi cette écriture se distingue de celle des hommes, qu'en dessiner les contours, c'est-à-dire qu'elle tente de répondre à la question d'une éventuelle spécificité de l'écriture des femmes qui pourrait être en lien avec ce qu'elle vit dans la société.

Selon Irma Garcia, auteure de *Promenade femmilière*, Le lien étroit entre l'écriture, le corps et le soi serait inhérent non seulement à la littérature des femmes des années soixante-dix, mais aux textes de femmes en général. L'écriture des femmes, pour elle, c'est cette « chair linguistique qui est à rattacher à la vie de l'écriture, à sa respiration, [...] à son désir de rendre compte de tous les mouvements intimes qui animent les femmes²³ ». Il est fort probable, à en croire Irma Garcia, que les femmes qui inscrivent leur intimité dans l'écriture souscrivent à une nouvelle mythologie et que leur but est de se donner mutuellement de la force dans leurs recherches scripturales respectives. Garcia note aussi l'aspect dialogique de l'écriture féminine : en écrivant, les femmes construisent un grand dialogue intertextuel qui permet de constituer un système de réseaux et d'échanges au féminin.

Monique Wittig, à l'instar de Simone de Beauvoir, ne pense pas que la femme est, de par sa nature, essentiellement féminine. Selon elle, la nature féminine n'existe pas ; il n'y a qu'une construction de féminité. Par conséquent, elle ne croit pas à l'existence d'une écriture spécifiquement féminine (« il n'y a pas d'écriture féminine²⁴ ») et ajoute qu'il faut détruire les catégories de sexe (dont la conséquence est la ghettoïsation), afin d'accéder à un statut particulier et universel : « On doit simultanément prendre un point de vue particulier et universel du moins pour participer à la littérature²⁵ », écrit-elle dans *La Pensée straight*.

²² *Ibid.*, p. 16.

²³ Irma Garcia, *Promenade femmilière*, Paris, Des femmes, 1981, p. 9.

²⁴ Monique Wittig, *La Pensée straight*, Paris, Éditions Balland, 2001, p. 111.

²⁵ *Ibid.*, p. 126.

C'est le point de vue qu'endosse Cécilia W. Francis, l'auteur de « L'autofiction de France Daigle. Identité, perception visuelle et réinvention de soi²⁶ », qui affirme que l'une des motivations pour les femmes qui se mettent à l'écriture est justement le besoin de se construire une identité à la fois individuelle et collective. Pour Cécilia W. Francis, l'écriture des femmes se rapproche davantage d'une construction qui se développe par images et par fragments imbriqués plutôt que comme récit linéaire, qu'il soit intime ou historique. De façon générale, dans l'opinion publique, la pratique d'écriture des femmes est davantage liée à l'émotif et au mémoriel qu'à l'événementiel. Colette déjà dénonçait cette idée généralement admise que les femmes avaient une propension à la création d'œuvres « fatalement autobiographiques²⁷ ».

Francis croit effectivement que l'une des voies de l'individualisation du sujet féminin tient « à sa réalisation en tant que sujet esthétique du regard, créateur de soi-même et d'un nouvel espace imaginaire²⁸ » où « la vision l'emporterait par conséquent sur la parole et la cognition²⁹ ». Cette parole serait inséparable d'une « image-médiatrice de soi — narcissique, mnémonique, relationnelle — qui déjouerait toute prétention à la neutralité³⁰ ». Parler d'image de soi, cependant, est impossible sans évoquer l'autre partie : celle de l'observateur qui sous-tend l'idée d'une présence visuelle qui regarde. En 1987, Teresa de Lauretis a construit une approche féministe à partir de cette idée de mise en perspective. Dans *Alice Doesn't : Feminism, Semiotics, Cinema, Bloomington*³¹, elle suggère la prémisse suivante : le sujet féminin est à la fois exclu et emprisonné dans les discours dominants masculins et il doit trouver une façon de se déplacer à l'intérieur de ces discours pour se reformuler autrement. Teresa de Lauretis a été influencée par le concept de phallocentrisme. Ce concept,

²⁶ Cécilia W. Francis, « L'autofiction de France Daigle. Identité, perception visuelle et réinvention de soi », Montréal, *Voix et images*, vol. XXVIII, n° 3 (84), printemps 2003, p. 123

²⁷ Colette, « La naissance du jour », *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 1973, p. 452.

²⁸ Cécilia W. Francis, « L'autofiction de France Daigle. Identité, perception visuelle et réinvention de soi », *loc. cit.*, p. 123.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ Teresa De Lauretis, *Alice Doesn't : Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.

développé par Jacques Derrida, montre que la pensée de la culture occidentale repose sur le Logos, c'est-à-dire un processus à travers lequel le sens dans le langage est produit. Le Logos a comme référent ultime l'homme et renvoie à un système de pensée dans lequel le phallus constitue la valeur significative fondamentale.

En réalité, et comme l'a signalé Patricia Smart en 1988, l'écriture des femmes a la particularité de faire voir « une manière *autre* de représenter, d'écouter, de toucher la texture du réel, de transiger la différence³² ». En somme, au cours des années quatre-vingt, s'est développée une autre vision du féminin qui a eu pour but de revaloriser l'expérience symbolique des femmes en donnant, par exemple, une dimension esthétique à leur vie privée : enfantement, soins et éducation des enfants, relations intimes trouvaient alors une expression valorisante. Cette période a mis l'accent sur le féminin comme un espace charnière qui se situerait entre le biologique – l'expérience du corps – et le psychologique, et qui en constituerait la synthèse³³. Les années quatre-vingt, jusqu'à la fin des années quatre-vingt-dix, ont vu se développer un féminisme qui se voulait rassembleur, basé sur une égalité identitaire et sexuelle.

D'après Nancy Huston, les auteures d'aujourd'hui (elle écrit en 2004) affichent pourtant une sexualité peu différente de celle des hommes et ne font souvent que tenter de prouver leur égalité avec ceux-ci :

Elles [les auteures d'aujourd'hui] semblent ne vouloir démontrer qu'une chose : qu'elles sont capables au même titre que les hommes de percevoir la sexualité comme une chose sale, ou hilarante, ou terrifiante, avec des corps morcelés, brisés, éventrés, déformés et détruits...³⁴

³² Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec Amérique, 1990 [1988], p. 29.

³³ Voir à ce sujet : Francine Descarries, « Le projet féministe à l'aube du XX^e siècle : un projet de libération et de solidarité qui fait toujours sens », Montréal, *Cahiers de recherche sociologique*, n° 30, 1998.

³⁴ Nancy Huston, *Mosaïque de la pornographie*, Paris, Payot, 2004 [1980], p. 16-17. (Commentaire fait en 2004, dans le prologue.)

Plutôt que de montrer leur différence et leur spécificité, les écrivaines d'aujourd'hui, selon Huston, s'efforceraient de rivaliser avec les hommes et chercheraient à s'approprier un imaginaire sexuel masculin. Car, demande-t-elle, « comment se fait-il que si peu de femmes artistes évoquent L'érotisme spécifique à la maternité³⁵ ? ». Tandis que certaines se demandent si nous avons fait *fausse route*, comme le suggère Élisabeth Badinter dans son essai³⁶, d'autres disent (à l'instar de Julia Kristeva³⁷) que nous sommes dans une troisième période du féminisme où il est question, entre autres, de la remise en cause d'une identité féminine universelle au sein de laquelle l'effacement des différences entre les hommes et les femmes serait privilégié, et les dissemblances entre les femmes favorisées.

L'accession à l'autonomie corporelle et financière des années soixante-dix a été le fruit d'une lente ascension obtenue grâce à toutes celles qui se sont engagées dans la lutte pour les droits des femmes. Cette ascension a été un facteur déterminant pour leur avenir puisque, à partir de ce moment, elles ont eu le choix de poursuivre une carrière professionnelle et, éventuellement, celui d'avoir ou non des enfants. Il y a eu coïncidence historique entre l'activisme féministe des années soixante-dix et les réflexions de Foucault sur la sexualité : au moment où Foucault publiait le premier tome de son *Histoire de la sexualité*, des auteures aussi différentes que Nicole Brossard, Annie Leclerc, Jeanne Hyvrard, Marie Cardinal, Nancy Huston ou Benoîte Groult ont eu en commun de partager le désir de vivre « des retrouvailles avec leur corps, leur imaginaire, leur inconscient³⁸ ». Elles étaient mues, affirme Nancy Huston, par la nécessité de « faire *effraction* dans le langage pour faire place à cette parole nouvelle³⁹ ». Huston ajoute, dans *Dire et interdire*, qu'employer des mots *interdits*, des mots provenant d'un registre vulgaire ou des mots sexuels jugés non appropriés pour les femmes, est « un désir de *transgression* au sein de la langue⁴⁰ », et c'est bien ce dont il est

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Élisabeth Badinter, *Fausse route*, Paris, Odile Jacob, 2003.

³⁷ Julia Kristeva, *Seule une femme*, *op. cit.*

³⁸ Georges Duby et Michèle Perrot, *Histoire des femmes en Occident. Le XX^e siècle V*, Paris, Plon, 2002 [1992], p. 429.

³⁹ Nancy Huston, *Dire et interdire. éléments de jurologie*, Paris, Payot & Rivages, [1980] 2002, p. 21. C'est l'auteure qui souligne.

⁴⁰ *Ibid.* C'est l'auteure qui souligne.

question lorsqu'on parle des auteures contemporaines qui font partie de notre corpus : elles font *effraction* dans le langage afin de *transgresser* des codes ancestraux – de langage, de représentation, de sexualité, etc.

L'importance de la langue comme véhicule des états corporels est effectivement indéniable pour Marie L. et Vanessa Duriès qui insistent, dans les témoignages qu'elles livrent de leur vie sexuelle, sur la description des fluides. Comme les femmes qui, dans les années soixante-dix, ont voulu s'inscrire dans le littéraire, plusieurs auteures contemporaines associent leur écriture aux fluides produits par leur corps. Cependant, ce n'est plus autant le sang de la gestation ou les liquides amniotiques qui sont représentés, que le sang des règles ou des coups reçus lors de relations sexuelles sadomasochistes. Dans les textes qui font partie de cette thèse, les actes sexuels sont souvent racontés dans le détail, avec un langage et des images crues. De plus, nous observons que les hommes sont souvent anonymes ou réduits à leurs organes génitaux (Annie Ernaux désigne son amant par une simple initiale, les hommes sont dénombrés chez Catherine Millet, et ils sont anonymes ou choisis par son maître dans le cas de Vanessa Duriès). Par ailleurs, les difficultés liées à la pénétration sexuelle sont parfois décrites de façon très détaillée, notamment par Christine Angot. La multipénétration, le voyeurisme ou les échanges de partenaires sont des pratiques courantes, la fellation est normale, la sodomie banalisée, et l'ondinisme n'est pas inhabituel. Le sexe est, le plus souvent, désigné de façon médicale et les mœurs sexuelles vécues parfois selon des règles sadomasochistes. Une des particularités de ces écrivaines est qu'elles confessent toutes ces pratiques sans tabou.

En définitive, dans notre société contemporaine (et ce, depuis le XVIII^e siècle, si l'on en croit Michel Foucault), parler de sexualité doit être synonyme de *parler vrai*, et aujourd'hui, ce qu'on se doit d'avouer, ce sont les particularités sexuelles, ce qui sort de l'ordinaire, c'est-à-dire « l'énonciation véridique de la singularité sexuelle – aussi extrême qu'elle soit⁴¹ ». Ce qui compte, c'est de dire la vérité sur soi, sur sa vie sexuelle. Cette obligation est devenue tellement normalisée que désormais, passer aux aveux n'est pas contraignant ; au contraire, il

⁴¹ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I*, op. cit. p.80.

semble même que la vérité doit être révélée, sinon il s'agit d'une preuve « que la violence d'un pouvoir pèse sur elle⁴² ». Il serait faux de croire que le pouvoir, en matière de sexualité, n'est qu'une instance répressive et que celle-ci a toujours été réprimée. Si la sexualité a toujours été pensée comme un domaine d'interdictions et de censures, cela ne rend pas compte de la réalité, comme le montre Foucault.

1. 2 Foucault et le féminisme

Michel Foucault s'est beaucoup intéressé aux exclus des normes : les fous, les prisonniers ou ceux dont la sexualité est considérée comme déviante. De la même façon, les études littéraires de Foucault tournent toujours autour d'auteurs majeurs bien que considérés à leur époque comme des exclus, des hors-normes, des laissés-pour-compte : Kafka, Sade, Artaud, Lautréamont et Roussel, pour n'en nommer que quelques-uns. Puisque le philosophe cherche à mettre à jour les différentes strates de pensées qui concernent certains sujets à une époque donnée, ceci l'amène à se pencher sur toutes formes de savoirs littéraires ou discursifs (registres publics ou privés, archives, monuments) :

D'une part toute affirmation de Foucault s'entoure d'un formidable appareil critique (documents, citations, références minutieuses) ; mais d'autre part, on pourrait avec les mêmes données construire d'autres récits, et Foucault est le premier à jouer avec ces possibilités. Comme l'ont dit certains historiens, l'œuvre de Foucault appartient en réalité au genre de la fiction (« il était une fois... », « si j'étais roi... »). Ses histoires sont des romans.⁴³

Historien du présent⁴⁴, Foucault mène effectivement ses recherches à partir de trois axes importants qui lui permettent de faire une grande histoire de l'homme : la philosophie, l'histoire et les sciences humaines. On peut relier ces grands thèmes à un axe commun : le pouvoir et la production de normes.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Vincent Descombes, *Le même et l'autre : quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 138.

⁴⁴ J'emprunte la formule à Marcela Lacub et Patrice Maniglier, « Dossier Michel Foucault, une éthique de la vérité », *Magazine littéraire*, n°435, octobre 2004, p. 58.

Pour Foucault le pouvoir n'est pas une entité stable, cohérente et structurée. Il s'agit plutôt d'une force sans cesse en mouvement. Par conséquent, étudier « le » pouvoir, c'est observer les conditions d'émergence (données historiques) de ces relations et ce qu'impliquent les corrélations entre différentes entités (analyse philosophique). Judith Revel explique bien comment cette définition suppose la présence de la subjectivité :

S'il est vrai qu'il n'y a de pouvoir qu'exercé par les uns sur les autres, alors une généalogie du pouvoir est indissociable d'une histoire de la subjectivité ; si le pouvoir n'existe qu'en acte, alors c'est à la question du « comment » qu'il revient d'analyser ses modalités d'exercice, c'est-à-dire aussi bien l'émergence historique de ses modes d'application que les instruments qu'il se donne, les champs où il intervient, le réseau qu'il dessine et les effets qu'il implique à une époque donnée. En aucun cas il ne s'agit par conséquent de décrire un principe de pouvoir premier et fondamental mais un agencement où se croisent les pratiques, les savoirs et les institutions, et où le type d'objectif poursuivi non seulement ne se réduit pas à la domination mais n'appartient à personne et varie lui-même dans l'histoire.⁴⁵

Dans ce contexte de mouvance d'un pouvoir qui n'appartient à personne, l'idée de la « norme » afin de « gouverner » le plus d'individus est nécessaire. Une norme est une règle considérée comme naturelle, entendue comme un code qui n'est pas une loi au sens juridique, mais une convention à laquelle un groupe important d'individus se réfère. Par conséquent, la norme (la loi interne considérée comme naturelle par une majorité de gens) est une forme d'autorité qui répond à d'autres pouvoirs.

Une épistémologie neutre

Somer Brodribb, dans *Nothing Ma(t)ters – A Feminist Critique of Post-modernism*⁴⁶, remet en question l'idée que les féministes puissent s'inspirer de Foucault afin d'analyser leurs rapports avec le pouvoir. Somer Brodribb suppose, en effet, que les groupes qui se définissent comme marginaux (les femmes, mais aussi les travailleurs manuels, les membres de minorités ethniques, etc.), s'ils veulent réussir à identifier la raison de leur condition, doivent demeurer critiques lorsqu'ils utilisent les théories de Foucault puisque le philosophe

⁴⁵ Judith Revel, *Expériences de la pensée. Michel Foucault*, Paris, Bordas, 2005, p. 238.

⁴⁶ Somer Brodribb, *Nothing Ma(t)ters – A Feminist Critique of Post-modernism*, Toronto, J. Lorimer, 1992.

évite de se poser une question primordiale : la question du genre. Son épistémologie, déplore-t-elle, ne pose que des sujets neutres : l'homme dont parle Foucault n'a ni sexe, ni genre. Si les groupes qui se définissent comme dominés veulent se poser en tant que sujets dans l'histoire (plutôt que comme objets), ils doivent s'engager dans la reconstitution historique, politique et théorique du processus qui a fait d'eux des subalternes et, pour ce faire, les théories de Foucault ne peuvent être utilisées qu'avec précaution. Car si Foucault expose les technologies du sexe, fondatrices des corps normalisés et disciplinés, son discours demeure souvent englobant. À titre d'exemple, dans le passage qui suit, rien ne détermine le sexe des sujets dont il est question :

Le pouvoir serait essentiellement ce qui, au sexe, dicte sa loi. Ce qui veut dire d'abord que le sexe se trouve placé par lui sous un régime binaire : licite et illicite, permis et défendu. Ce qui veut dire ensuite que le pouvoir prescrit au sexe un « ordre » qui fonctionne en même temps comme forme d'intelligibilité : le sexe se déchiffre à partir de son rapport à la loi. Ce qui veut dire enfin que le pouvoir agit en prononçant la règle : la prise du pouvoir sur le sexe se ferait par le langage ou plutôt par un acte de discours créant, du fait même qu'il s'articule, un état de droit. Il parle, et c'est la règle. La forme pure du pouvoir, on la trouverait dans la fonction du législateur ; et son mode d'action serait par rapport au sexe de type juridico-discursif.⁴⁷

La sexualité en tant que pouvoir se manifeste dans les pratiques discursives, certes, mais aussi dans les pratiques non discursives. C'est ce qu'estime Brodrigg qui adhère à la *standpoint epistemology*, un courant de pensée qui soutient l'idée qu'une position épistémologique ne peut jamais être neutre : « The term "standpoint epistemology" is used to underline that an epistemological position cannot be neutral⁴⁸[...] ». Ainsi, la position d'opprimées qu'occupent les femmes est peut-être le seul point de vue vraiment éclairant sur leur condition. C'est, paradoxalement, ce qui leur permet d'avoir une meilleure vue d'ensemble sur le problème. Alors que les hommes, puisqu'ils ne se posent pas de questions sur leur identité, ni sur leur place dans la société (puisque'elle est stable et bien déterminée) risquent de passer à côté de variantes théoriques riches.

⁴⁷ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I*, op. cit., p. 110.

⁴⁸ Birger Hjørland & Jeppe Nicolaisen, « Feminist epistemology & Standpoint epistemology », *The Epistemological Lifeboat epistemology and Philosophy of Science for Information Scientists*. [<http://www.db.dk/jni/lifeboat/info.asp?subjectid=33>] 8 Avril 2008.

Susan J. Hekman dans *Feminist Interpretations of Michel Foucault*, soulève, de son côté, trois questions concernant le rapport entre le féminisme et Foucault :

Feminists have raised three related issues with regard to Foucault's work⁴⁹. [...] First, does Foucault's location as a malestream theorist negate his usefulness for feminism ? [...] Second, despite Foucault's interest in sexuality he has little to say specifically about women and gender constructions. Feminists have used Foucault's methods to engage in gender analysis, but Foucault himself does not engage in such analysis. This omission is significant for feminism. Third, and perhaps most disturbingly, Foucault's work has raised profound questions about the viability of a feminist politics.⁵⁰

Ce qu'on a pris pour une absence d'intérêt de la part de Foucault pour les problèmes que connaissent les femmes avec le pouvoir est la source de pistes fécondes de réflexions. Plusieurs féministes américaines ont publié des articles engagés dans ce sens, mais pas uniquement.

Certaines féministes ont ceci de commun avec Foucault qu'elles considèrent la sexualité comme une construction sociale et non un fait de nature. Les divers aspects de la question qui sont au cœur de la pensée de Foucault ont inspiré les réflexions critiques des chercheuses féministes. En convoquant ce philosophe, nous voulons, à notre tour, réfléchir sur les usages et les interprétations de ces relations. Selon la théoricienne Judith Butler, cependant, le problème est que Foucault aurait fait peu de place au féminisme (il aurait, écrit Butler, un « problème avec le féminisme⁵¹ »). C'est la conclusion à laquelle elle arrive à la lecture de *Histoire de la sexualité* puisque le philosophe y affirme s'opposer « ouvertement aux

⁴⁹ Susan J. Hekman, *Feminist Interpretations of Michel Foucault*, University Park, Pennsylvania State, University Press, 1996, p.1. Toujours dans *Feminist Interpretations of Michel Foucault*, nous retrouvons plusieurs articles qui, à partir des théories du philosophe, développent des thèses qui se veulent le reflet de différentes prises de positions. L'intérêt de ce recueil d'articles réunis par Susan J. Hekman, c'est qu'il traite de sujets aussi variés que la pédophilie (« Foucault and the politics of Pedophilia », Linda Martin Alcoff), le corps (« Body, Politics and the Musle Woman », Honi Fern Haber), la politique (« A feminist Mapping of Foucauldian politics », Moya Lloyd), l'identité du sujet (« Feminism, Foucault, and "Subjects" of Power and Freedom », Jana Samicki) ou les genres sexués (« Sexuel Inversion », Judith Butler), etc.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 1-2.

⁵¹ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 201.

modèles d'émancipation ou de libération sexuelles⁵² ». Le problème viendrait du fait que les discours féministes seraient, toujours d'après la lecture que fait Butler, trop dualistes. Les féministes, en parlant d'émancipation et de libération, utiliseraient un discours binaire (puisqu'elles prennent comme point de départ la catégorie du sexe) alors que Foucault viserait plutôt à analyser la construction de ces différences. Pour l'historienne Michèle Riot-Sarcey, si Foucault ne s'est pas vraiment intéressé au féminisme, c'est parce qu'il refusait toutes formes de dichotomies⁵³. Riot-Sarcey croit, comme beaucoup de théoriciennes d'allégeance foucauldienne, que ce sont les thèses qu'il a développées sur les rapports avec le pouvoir qui unissent les théories de Foucault et celles de plusieurs féministes. Ce sont aux liens entre la construction sociale du sexe et l'importance des pouvoirs en place développés par Foucault, ainsi qu'à la « performance » telle que reprise par la théoricienne féministe *queer* Judith Butler, que nous allons, pour notre part, nous intéresser.

Construction sociale du sexe

Dès le XVIII^e siècle, la société aurait restreint la sexualité à quelque chose de minimal et de caché : ce dont on ne parle pas et qu'on ne pratique qu'avec une très grande discrétion. Cette façon de faire et de penser la sexualité aurait été à la source du système capitaliste, système qui refusait au corps une jouissance et une dépense d'énergie inutiles puisque cette énergie vitale aurait pu être utilisée pour autre chose de plus important : le travail. C'est ce que Foucault nomme l'« hypothèse répressive ». Foucault critique cette hypothèse répressive dans le premier volume de son *Histoire de la sexualité*. Nous traiterons plus loin et en détail de cette question mais, pour l'instant, disons simplement que pour Foucault, la sexualité est le produit d'une économie politique universaliste et régulatrice de la sexualité.

Selon Judith Butler, il serait effectivement « faux de supposer qu'il y a une catégorie "femme" dont il suffirait de remplir le contenu avec un peu de race, de classe, d'âge, d'ethnicité et de sexualité pour en donner tout le sens⁵⁴ ». Les revendications de certaines

⁵² *Ibid.*

⁵³ Michèle Riot-Sarcey, « Pouvoir, sujet et féminisme », entretien réalisé par David Zerbib, *L'Humanité*, 17 décembre 2004. [<http://www.humanite.fr/>].

⁵⁴ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 81.

féministes, affirme Butler, se fondent sur une définition universaliste de l'identité féminine construite en opposition avec l'identité masculine, et organisent « des structures prétendument transculturelles de la féminité, de la maternité, de la sexualité et/ou de l'écriture *féminine*⁵⁵ ». Au lieu d'inclure les multiples différences sociales, culturelles ou politiques, ces femmes sont passées à côté, dit-elle, de « toutes sortes de "femmes" en chair et en os⁵⁶ ». Avant elle, Luce Irigaray affirmait, au sujet du pouvoir et des différentes catégories de sexe, qu'il n'y avait qu'un seul sexe (le masculin) et que celui-ci se construisait lui-même en produisant l'Autre (le féminin). Ces deux positions partagent une idée commune : le sexe est une construction, une production. Michel Foucault, qui a tenté de voir comment se sont constitués les rapports entre pouvoirs et savoirs, concluait aussi, dans son *Histoire de la sexualité*, que la sexualité devait être vue comme un lieu de production de pouvoirs.

De ce point de vue, ses recherches sont devenues, pour les théoriciens du *queer*, une base théorique extrêmement riche et un lieu fertile en discussions même si la branche française du mouvement affirme que « Foucault, grand manitou a posteriori de la théorie queer ne se serait probablement pas reconnu dans cette appellation⁵⁷ ». Pour Judith Butler, qui s'est fortement inspirée des hypothèses de Foucault, il faut définir une théorie féministe qui est dégagée de la notion étouffante de genre, c'est-à-dire sans la fonder sur quelque chose d'aussi peu déterminé que l'idée d'*identité* féminine. Dans *Trouble dans le genre*, elle critique, de l'intérieur, le féminisme, à partir de sa théorie de la performance des genres, ce qui lui a valu, selon Laure Bereni, d'être « l'objet de multiples attaques de la part des porte-parole du féminisme américain, qui l'accusaient de saper les bases mêmes de l'action collective en déconstruisant son référent. Au nom de quoi se battre s'il n'y a plus de sujet femme⁵⁸ ? ». Le concept de « performance » des genres, chez Butler, prend appui sur la notion de pouvoir en tant que production plutôt que répression.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 80. C'est l'auteure qui souligne.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Marie-Hélène Bourcier, *Queer Zones : politiques des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*, Paris, Balland, 2001, p. 177.

⁵⁸ Laure Bereni, « Féminismes, queer, multitudes / devenir-femme du travail et de la politique », *Multitudes*, n° 12. [<http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article1458>].

La thèse que Butler développe sur la « performance » du genre, dans *Trouble dans le genre*, découle directement de ces questions de normes et de pouvoir telles qu'élaborées par Foucault. Dans son essai, Butler cherche à analyser nos présupposés sur ce que sont les femmes et les hommes : ceux-ci ne reflètent pas ce qui existe réellement dans la nature ; ces idées dérivent, en réalité, de coutumes et de relations d'un pouvoir enraciné. Elle montre l'empressement qu'a la société de classer tout être humain. Butler insiste sur le fait que nous avons réalisé de nombreuses classifications, et que les affirmations portant sur la différence entre les sexes ne sont que des projections de préjugés culturels.

1.3 Judith Butler, théoricienne *queer*

La théorie *queer* trouve une origine dans la critique de l'oppression hétérosexuelle et dans l'histoire récente des mouvements sociaux : à travers l'alliance des lesbiennes et des gais dans une lutte contre une société homophobe. Béatrice Preciado, une activiste importante du mouvement *queer* français, explique ainsi ce qu'est le savoir *queer* :

La politique des identités a traversé le mouvement noir, le mouvement féministe et le mouvement de libération gay et lesbien. Elle se situe dans le prolongement des mouvements sociaux américains datant des années 60. À la fin des années 80, des oppositions binaires comme blanc/noir, homme/femme, hétérosexuel/homosexuel qu'elle avait contribué à cristalliser furent critiquées comme naturalisantes et essentialistes à terme. Au début des années 90, en retravaillant la philosophie post-structuraliste française, la théorie *queer* proposa une nouvelle lecture des différences et des identités sexuelles : celles-ci seront désormais comprises à travers les effets de la performance du genre et de ses apparences.⁵⁹

Le *queer* s'est élevé contre la perception hétéro-centrée de nombreuses études et théories féministes. Issu du contexte théorique et littéraire du post-structuralisme nord-américain qui insiste sur la fragmentation des catégories et l'analyse des discours qui s'y rapportent, le courant *queer* trouve une inspiration philosophique centrale dans l'analyse foucauldienne du discours. David Halperin⁶⁰ a été un des premiers à considérer les textes de Foucault sur

⁵⁹ Cité dans : Marie-Hélène Bourcier, *Queer zones. Politiques des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*, op. cit., p. 195.

⁶⁰ David M. Halperin, *Saint-Foucault*, Paris, Éditions et publications de l'École lacanienne, 2000.

l'homosexualité et à montrer comment sa volonté de résister aux normes pouvait servir de modèle théorique au mouvement *queer*.

Didier Eribon, auteur d'une importante biographie de Michel Foucault, a aussi dirigé le *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*. Selon lui, le *queer* nomme et fixe les comportements sexuels comme produits du pouvoir, et s'appuie sur le rejet d'une conception du pouvoir comme « opposition binaire et globale entre les dominateurs et les dominés⁶¹ ». Le dictionnaire d'Eribon s'inscrit dans une démarche engagée : son dictionnaire est, dit-il, « un manifeste⁶² ». Le but est de militer pour « une politique de la mémoire, une politique de l'histoire et une politique du savoir⁶³ », afin de restituer la vie politique, culturelle, sexuelle et intellectuelle des gais dans l'histoire. Eribon précise, dans l'avant-propos du *Dictionnaire*, vouloir « restituer l'histoire et le présent des espaces sociaux, culturels, intellectuels, politiques, sexuels, etc., à l'intérieur desquels s'est déroulée la vie des gays et des lesbiennes de la fin du XIX^e siècle à nos jours⁶⁴ ». Le *queer* (une réappropriation de l'insulte *queer* signifiant « bizarre », selon Eribon) est né aux États-Unis dans les années quatre-vingt et a mis l'accent sur la défense des droits des homosexuels. Il est devenu, par la suite, un lieu d'analyse du langage et des discours qui produisent un savoir et des pratiques autour du sexe et incitent à une critique des identités et des discours que nous adoptons comme normaux.

⁶¹ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I*, *op. cit.*, p. 124.

⁶² Didier Eribon, *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, Paris, Larousse, 2003, p. 17.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 11.

Dans une entrevue accordée à la revue les *Inrockuptibles*, Eribon explique qu'il faut voir dans la définition du mot *queer* deux niveaux de sens :

sur le plan politique, « queer », ça vient après « gay ». S'il est nécessaire d'affirmer l'identité gay contre ceux qui demandent aux gays de se taire et de retourner à l'invisibilité, il est tout aussi nécessaire de résister à l'identité gay dès lors qu'elle devient porteuse de conformisme. Être queer, c'est vouloir effacer les frontières. Ouvrir les portes à tous les « déviants » : les bisexuels, les transsexuels, les hétérosexuels qui refusent les normes... Mais c'est aussi prendre conscience que « gay », ça signifie souvent un homme blanc de classe moyenne et que, par conséquent, ça laisse pas mal de monde sur le côté. Enfin, je dirais qu'être queer, c'est considérer que le mouvement gay et lesbien ne doit pas se séparer des autres luttes politiques : mouvement féministe, mais aussi celui des sans-papiers [...]. Le deuxième niveau, c'est celui de la théorie : « queer », cela veut dire qu'on ne s'intéresse plus seulement à l'histoire gay, mais à la sexualité en général et à la manière dont les catégories sont construites à telle ou telle époque.⁶⁵

La citation est longue, mais elle montre bien comment, pour Eribon, il faut interroger les différentes identités sexuelles de façon diachronique et synchronique, c'est-à-dire selon les différentes périodes de l'histoire, à l'intérieur d'une même génération, et selon les diverses classes sociales. Ce que dit Eribon, c'est aussi que les gais (mais pas uniquement) se sont réapproprié le mot *queer* lui conférant un aspect dogmatique, ce que, bien sûr, il réproouve⁶⁶. Il est important, pour Eribon, de conserver l'héritage des penseurs qui ont donné naissance, après Mai 68, à tous les grands mouvements sociaux comme la lutte des homosexuels et la libération des femmes. Que ce soit Foucault, Deleuze, Wittig ou Guattari, c'est dans cette filiation, précise l'auteur de *Réflexions sur la question gay*, « que s'inscrivent les questionnements actuels sur la différence des sexes, la domination masculine, les genres, leur construction politique et sociale, la normativité hétérosexuelle⁶⁷... ». Pour Foucault, étudier

⁶⁵ « Didier Eribon – politiquement gay », *Les Inrock.com*, [<http://www.lesinrocks.com/>].

⁶⁶ Voici ce que dit Eribon à ce sujet : « j'éprouve une certaine réticence à l'égard de cette "queerisation" [...] c'est devenu un nouveau dogmatisme. Au départ, c'était une formidable impulsion théorique, et aujourd'hui, [...] cette énergie novatrice a été réduite à quelques slogans et même à des absurdités, comme l'idée que le transsexualisme serait un choix politique pour subvertir l'ordre social. [...] Il faut résister à ce nouveau dogmatisme et maintenir en éveil le regard critique » (*Ibid.*).

⁶⁷ Entretien réalisé avec Didier Eribon à l'occasion de la parution du *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, propos recueillis par Ursula Gauthier et Marie Lemonnier, Paris, *Le Nouvel observateur*, 29 mai 2003.

l'homosexualité devait être considéré comme l'occasion de voir que l'identité sexuelle ne peut être enfermée dans une visée unique (hétérosexuelle), ni dans une simple dualité (homosexualité, hétérosexualité).

Dans un entretien accordé à J. O'Higgins en 1982, Foucault réagit à un livre nouvellement paru de John Boswell qui retrace l'histoire de l'homosexualité et dont la visée, souligne le philosophe, parvient justement à se dégager de l'axe homosexualité/hétérosexualité :

Nous avons là assurément, une étude très importante, dont l'originalité est déjà évidente dans la manière dont elle pose le problème. D'un point de vue méthodologique, le rejet par Boswell de l'opposition tranchée entre homosexuel et hétérosexuel, qui joue un rôle si important dans la manière dont notre culture considère l'homosexualité, constitue un progrès, non seulement pour la science, mais aussi pour la critique culturelle.⁶⁸

Un des aspects positifs de l'ouvrage serait, toujours selon Foucault, l'utilisation du « concept de gay⁶⁹ », puisqu'il aide à comprendre un comportement sexuel particulier. Ainsi, le vocable « gai » évoquerait autre chose que celui d'homosexualité, trop chargé. Le concept de gai contribue, croit Foucault, « à une appréciation positive – plutôt que purement négative – d'une conscience dans laquelle l'affection, l'amour, le désir, les rapports sexuels sont valorisés⁷⁰ ». Il existerait, selon lui, un style gai, un art de vivre gai, alors que le « terme homosexualité ne signifie pas grand-chose⁷¹ », et cet art de vivre est davantage lié aux hommes puisque ces derniers jouissent, « dans une société comme la nôtre⁷² », d'une liberté beaucoup plus grande que les femmes. Après Mai 68, autant dans la société américaine que française, les hommes blancs et hétérosexuels jouissaient d'une plus grande liberté, et ce, même si les féministes étaient déjà à l'œuvre depuis longtemps quand Foucault a fait cette déclaration.

⁶⁸ Michel Foucault, « Homosexuality : Sacrilege, Vision, Politics », *Dits et écrits II, op. cit.* p.1139.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 1139. Comme Éribon, Foucault utilise l'anglicisme « gay », nous préférons écrire « gai », en français, au risque de laisser paraître dans notre texte une absence d'uniformité.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 1144.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

Il est vrai que les mouvements féministes américains et français ont été traversés par de grandes ruptures. Les discours d'écrivaines comme Audre Lorde, bell hooks et Angela Davis (représentantes du *black feminism*) ainsi que les théories sur l'identité sexuée (le *gender*) développées, entre autres, par Judith Butler, Teresa de Lauretis et Anne Fausto-Sterling dans les années quatre-vingt-dix sont devenues très en vogue. Les féministes américaines se battaient pour celles qu'elles jugeaient exclues du féminisme matérialiste (les femmes de classes sociales moyennes et pauvres, les immigrantes, les femmes monoparentales, etc.) et livraient, en même temps, un combat pour les droits des homosexuels. Ceux-ci étaient de plus en plus montrés du doigt par la droite américaine, qui les insultait en les traitant de *queer*. Même si l'insulte n'est pas née à ce moment-là, pour une auteure comme Marie-Hélène Bourcier, il est important de dire que cette définition n'est pas appropriée :

Donner une définition du terme est [...] difficile. Le réflexe a récemment été pris de consulter le dictionnaire français-anglais pour y constater que « queer » a pu vouloir dire quelque chose comme « sale pédé ! » et par extension « bizarre, étrange ». L'on peut dire sans trop se tromper que d'aucuns se sont fait traiter de « queer ! » mais que l'incroyable violence du propos est difficilement restituable en français...⁷³

Le mot *queer* était effectivement une insulte dirigée contre les homosexuels, mais à la suite d'une réunion d'Act Up New York⁷⁴, une formation d'activistes, le terme a été repris pour créer et désigner le parti politique *Queer Nation*. Désormais, le mot anglais servirait à désigner les personnes qui ne correspondent pas à la conception morale américaine du monde, qui ne prend en compte que la famille blanche, chrétienne et hétérosexuelle.

⁷³ Marie-Hélène Bourcier, *Queer Zones, op., cit.*, p. 177.

⁷⁴ E.B. Fisson, C. Kapusta, A. Lalande, B. Tijou, « Act Up : laboratoire des devenirs minoritaires », *Multitudes*, n° 12, printemps 2003.

Ce mouvement s'est développé dans les universités américaines et représente maintenant un véritable champ académique. L'objet de la théorie *queer*, explique Sylvie Tomolillo, est :

l'étude critique des processus de construction identitaire autour des questions sexuelles. Ce qui implique, en fait, une approche décentrée et déconstructive des catégories présentées comme évidentes dans le système de savoir hétérosexuel.⁷⁵

Ce qui nous intéresse dans ce mouvement, c'est l'approche déconstructiviste et politisée de la sexualité. Les activistes *queer*, en s'appropriant le mot, ont suggéré, ajoute Tomolillo, une nouvelle définition totalement dégagee de toutes connotations méprisantes, et se réclament de Derrida, Lacan, Foucault, Deleuze et Beauvoir. Déconstruction, psychanalyse, structuralisme et féminisme sont leurs bases d'études⁷⁶. Être *queer* s'adresse, dorénavant, à tous ceux qui paraissent différents. Ce mot ne concerne donc plus exclusivement les homosexuels, mais tous ceux qui se définissent en dehors des normes identifiées de sexe ou de genre. Soit ils se définissent en contradiction avec elles, soit ils jouent sur le brouillage des catégories sur lesquelles se fonde le système sexuel actuel.

Ce mouvement veut briser les différences normalisées de sexe et de genre. Par conséquent, il se veut multiple. Il regroupe sous son appellation les corps transgenres, les hermaphrodites, mais aussi les androgynes, les transsexuels, bref tous ceux dont l'identité sexuelle n'est pas définie par les normes. La stratégie du mouvement vise à ne plus parler du corps soumis à une fonction sexuelle ni à une identité unique – homme ou femme – déterminée par son sexe, mais bien par une pluralité de sexualités possibles. Dans les textes qui font partie de cette thèse, il est question d'une multiplicité de corps et de rôles sexuels qui se construisent contre les régimes et élèvent certaines pratiques comme normales ou anormales. Les comportements sexuels qui conviennent habituellement et historiquement à

⁷⁵ Sylvie Tomolillo, « Queer : ce n'est pas normal ! », *Multisexualités et sida* [multisexualités-et-sida.org].

⁷⁶ C'est ce qu'on a appelé aux États-Unis la *French Theory*. François Cusset, dans son livre *French Theory* (Paris, La Découverte, 2004) décrit fort bien ce mouvement de pensée qui a d'abord traversé le monde universitaire par le biais des départements de littératures françaises et où ces noms – Foucault, Derrida, Lacan, Deleuze, Beauvoir – sont regroupés (au grand étonnement des Français qui n'y voient, *a priori*, aucune filiation) et qui sont à la base d'autres mouvements et de chaires d'études, tels les *Gender studies* ou la *Queer theory*.

un sexe appartiennent dorénavant à ceux ou celles qui les utilisent, indépendamment de leur sexe.

Judith Butler s'intéresse justement à l'aspect mobile et complexe de la sexualité et de l'identification sexuelle. Ses livres *Trouble dans le genre*, *Bodies that Matter* et l'anthologie *Feminists theorize the political*, entre autres, se penchent sur l'identitaire d'un point de vue féministe. Dans *Trouble dans le genre*, elle consacre un chapitre entier à l'influence des théories de Foucault sur sa pensée et les théories *queer*. Ce qu'elle explore, dans les discours du philosophe, c'est, entre autres, la distinction qu'il fait entre le « sexe » et la « sexualité » :

Dans le premier volume de *l'Histoire de la sexualité*, Foucault suggère que le « sexe » unique (on est d'un sexe et donc *pas* de l'autre) est un construit (a) produit à des fins de régularisation sociale et de contrôle de la sexualité, (b) qui dissimule et unifie artificiellement une variété de fonctions sexuelles disparates et sans lien les unes aux autres, et (c) qui passe ainsi dans le discours pour une *cause*, une essence intérieure qui produit et simultanément, rend intelligibles toutes sortes de sensations, de plaisirs et de désirs en termes spécifiques du sexe. Autrement dit, on ne peut pas réduire, de manière simple ou causale, les plaisirs corporels à cette prétendue essence spécifique du sexe, mais on peut facilement les interpréter comme des manifestations ou des *signes* de ce « sexe ». ⁷⁷

Pour Foucault, la sexualité est envisagée comme un système historique de discours et donc de rapports de pouvoir complexes (par la répression notamment) : « la notion de "sexe" a permis de regrouper selon une unité artificielle des éléments anatomiques, des fonctions biologiques, des conduites, des sensations, des plaisirs et elle a permis de faire fonctionner cette unité fictive comme principe causal⁷⁸ ». Bref, on confond sexe et sexualité, ce qui nous empêche d'en étudier la production historique – ce qui faisait dire d'ailleurs à Jean Baudrillard, entre

⁷⁷ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 201. (C'est l'auteure qui souligne). Didier Eribon se sent proche des théories féministes de Butler. Voici ce qu'il dit à ce sujet dans une entrevue accordée à Ursula Del Aguila de la revue *Regards* : « Les féministes dont je me sens le plus proche appartiennent à un espace intellectuel et politique qui pourrait être symbolisé par le nom de Judith Butler, même s'il m'arrive, bien sûr, d'avoir des désaccords avec elle, notamment sur Le lien que son travail cherche à maintenir avec la psychanalyse. » [<http://www.regards.fr/article>].

⁷⁸ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I*, *op. cit.*, p. 204.

deux critiques acerbes dans son *Oublier Foucault* : « enfin un discours analytique sur le sexe, c'est-à-dire dégagé du pathos du sexe⁷⁹ ».

Ce qui intéresse Butler dans le discours de Foucault, c'est la manière dont la « catégorie de sexe et la différence sexuelle sont construites dans le discours comme traits nécessaires à l'identité corporelle⁸⁰ ». C'est à partir des analyses de Foucault, entre autres, que Butler a mis en place sa propre théorie sur la parodie et la performance. Notons que Foucault et Butler n'ont pas fait l'unanimité dans les milieux féministes : les essentialistes leur reprochaient d'avoir des discours trop axés sur le constructivisme et les féministes constructivistes ne pouvaient « souscrire à toutes leurs idées⁸¹ ».

Parler de constructivisme, c'est nécessairement évoquer ce qui est « construit », c'est-à-dire organisé selon un ordre déterminé. Le mot « performance », qui fait immédiatement référence à l'idée de théâtralité, de public, de représentation⁸² (et c'est en effet dans cette optique que Butler emploie le mot), renvoie à l'idée que le genre est performatif, c'est-à-dire qu'il a été conçu :

pour montrer que ce que nous voyons dans le genre comme une essence intérieure est fabriqué à travers une série ininterrompue d'actes, que cette essence est posée en tant que telle dans et par la stylisation genrée du corps.⁸³

Cette « série ininterrompue d'actes⁸⁴ » permet d'ancrer la « performance genrée⁸⁵ » jusqu'à ce qu'elle nous semble « naturelle » – comme le font les comédiens qui doivent répéter longtemps avant de présenter sur scène un discours ou un mouvement qui paraissent naturels.

⁷⁹ Jean Baudrillard, *Oublier Foucault*, Paris, Galilée, 1977, p. 15.

⁸⁰ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 202.

⁸¹ C'est du moins ce que démontre Georges-Claude Guilbert dans *C'est pour un garçon ou une fille ? : la dictature du genre*, Paris, Éditions Autrement, 2004, p.94

⁸² Il renvoie aussi à l'idée de parodie ou de carnavalesque.

⁸³ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 36.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*

Performance

Pour montrer que les catégories de sexe et de genre sont le produit d'un pouvoir, elle va prouver que les enjeux politiques désignent « ces catégories de l'identité comme si elles étaient leurs propres *origine* et *cause* alors qu'elles sont en fait les *effets* d'institutions, de pratiques, de discours provenant de lieux multiples et diffus⁸⁶ ». Être de sexe féminin, est-ce naturel ou est-ce le produit d'une performance *millénaire* ? Les mouvements féministes se sont empressés, affirme Butler, de « décréter l'universalité du patriarcat⁸⁷ », et ce qui a d'abord été nécessaire – dénoncer l'oppression des femmes – est devenu un raccourci intellectuel créant une division manichéenne. Ceci a eu pour effet de mettre en place, pour les femmes, une culture basée sur le couple domination/victimisation et a produit des théories axées sur l'« expérience collective de l'oppression⁸⁸ » enfermant les femmes dans une autre structure de pouvoir.

Dans le premier tome de *l'Histoire de la sexualité*, Michel Foucault explique comment le corps n'est sexué que lorsqu'il est pris dans un discours particulier ; cette prise en charge discursive va lui donner une identité sexuelle qui sera dite naturelle. Ceci signifie que la sexualité ne prend véritablement son sens que lorsqu'elle est intégrée par et dans un discours qui est en situation de pouvoir. Ainsi, Foucault considère que le sexe est une construction de la sexualité : il est produit pour dissimuler les relations de pouvoir responsables de son origine. Mais qu'est-ce que tout cela signifie ? Judith Butler explique :

Comme le montre clairement Foucault, le mécanisme du refoulement a une logique culturelle paradoxale : il prohibe en même temps qu'il produit, ce qui fait de la « libération » une question particulièrement sensible. Le corps féminin libéré du carcan de la loi paternelle pourrait s'avérer n'être qu'une autre incarnation de cette loi, passant pour subversive mais qui permet la reproduction et la prolifération de la loi.⁸⁹

⁸⁶ *Ibid.*, p. 53. C'est l'auteure qui souligne.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 63.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*, p. 198.

Ce qui fait la particularité des récits que nous étudions, c'est cette capacité qu'ont leurs auteures à se sortir du carcan de la loi paternelle en livrant un témoignage non victimisant de leur vie sexuelle. La force de leur récit, ce n'est pas ce que tous désignent comme subversif – raconter leurs expériences sexuelles –, mais plutôt le fait qu'elles ne tiennent pas un discours de victime, même si leur vie sexuelle est souvent vécue sous une forme domination/soumission (c'est le cas d'auteures comme Marie L. ou Vanessa Duriès, adeptes du sadomasochisme qui tiennent le rôle de l'esclave, mais c'est aussi le cas d'Annie Ernaux qui se montre comme complètement soumise à la passion qu'elle éprouve pour son amant).

Certes, plusieurs théoriciennes avant Butler avaient remis en question ce qui est la principale idée exposée dans *Trouble dans le genre* : le genre est un artifice social. Parmi les travaux publiés dans les années 1970 et 1980, ceux de Catharine MacKinnon et Andrea Dworkin affirmaient que l'acceptation conventionnelle des rôles genrés était une façon de perpétuer la domination masculine dans les rapports sexuels aussi bien que dans l'espace public. Les auteures dénonçaient la discrimination à l'égard des gais et des lesbiennes, et croyaient que c'était là une façon de renforcer la hiérarchie des rôles ; elles y ont donc vu une forme de discrimination sexuelle. D'autres théoriciennes ont voulu remettre en cause les mêmes idées. Adepte et théoricienne du *queer* sadomasochiste, allergique au pouvoir sous toutes ses formes, Pat Califa a voulu dénoncer l'utopie de la femme douce et soumise. Tandis qu'une auteure comme Donna Haraway préfère construire une image autre de la femme : ni soumise ni mystique, ni révoltée ni discriminée : la cyborg, c'est-à-dire à la fois animal, être humain et extra-terrestre.

C'est précisément là où la frontière entre l'humain et l'animal est transgressée que le cyborg apparaît en mythe. Loin de traduire un éloignement qui isolerait les humains des autres créatures vivantes, les cyborgs annoncent des accouplements fâcheusement et délicieusement forts. La bestialité obtient, dans ce cycle d'échange marital, un nouveau statut. Une seconde distinction est en train de se lézarder, celle qui oppose l'humain-animal (l'organique) et la machine.⁹⁰

⁹⁰ Donna Haraway, *Manifeste Cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XX^e siècle*, [cyberféminisme.org].

Pour Haraway, l'approche hétérocentrée est une vision restrictive, et comme pour le féminisme *queer* de Butler, elle souligne les méfaits de la binarité des genres. On retrouve certains éléments de cette critique dans le *Manifeste Cyborg*. Marie-Hélène Bourcier, à cet égard, rappelle comment,

dans leur volonté d'imposer la prise en compte de l'oppression sexuelle dont ne tenait pas compte le marxisme, les féministes matérialistes ont trouvé deux solutions : maintenir l'entrée par la classe en définissant la classe des femmes comme celles dont l'aliénation par le travail est liée au travail de la reproduction, ou opter pour une entrée par le genre, la femme étant alors celle qui est objectifiée par l'intermédiaire de l'appropriation sexuelle. Le problème, c'est que bien souvent, cette définition de l'oppression sexiste a abouti à faire de la femme un non sujet, en tout cas un sujet principalement défini par la forme paradigmatique de l'appropriation qu'est le viol.⁹¹

Haraway, dans le *Manifeste Cyborg*, efface les différences entre les femmes tout en faisant de l'inexistence de la femme une caractéristique essentielle, voire universelle et c'est là un des présupposés de la mise en perspective *queer*, cette description de la domination masculine sur la femme présupposant l'existence de « LA femme, à l'instar de LA domination⁹² ». Voilà comment Haraway introduit la figure mythique du cyborg dans la pensée féministe :

L'imagerie cyborgienne ouvre une porte de sortie au labyrinthe des dualismes dans lesquels nous avons puisé l'explication de nos corps et de nos outils. C'est le rêve, non pas d'une langue commune, mais d'une puissante et infidèle hétéroglosse. C'est l'invention d'une glossolalie féministe qui glace d'effroi les circuits super-évangélistes de la nouvelle droite. Cela veut dire construire et détruire les machines, les identités, les catégories, les relations, les légendes de l'espace. Et bien qu'elles soient liées l'une à l'autre dans une spirale qui danse, je préfère être cyborg que déesse.⁹³

⁹¹ Marie-Hélène Bourcier, « La fin de la domination (masculine) : pouvoir des genres, féminismes et post-féminisme queer », *Multitudes 12*, printemps 2003, *Majeure . féminismes, queer, multitudes* [en ligne mars 2003].

⁹² *Ibid.*

⁹³ Donna Haraway, *Manifeste Cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XX^e siècle*, [cyberféminisme.org].

Dans le même ordre d'idées, Marie-Hélène Bourcier croit que la pratique sadomasochiste « a permis de se confronter directement au pouvoir, de se jouer de lui notamment en re-configurant des configurations politico-sexuelles telles que actif/passif, dominé/dominant, objet/sujet, regardé/regardant⁹⁴ ». Elle se demande si cette parodie est une « simple reproduction des normes⁹⁵ » mises en place par le pouvoir « ou bien une imitation distanciée⁹⁶ » qui se joue du pouvoir. Pour Foucault, les pratiques sadomasochistes sont une « mise en scène des structures du pouvoir par un jeu stratégique capable de procurer un plaisir sexuel ou physique⁹⁷ ». Contrairement à ce que nous entendons habituellement sur les pratiques sadomasochistes – vues comme des relations sexuelles violentes et haineuses envers l'autre –, « ce que ces gens font n'est pas agressif⁹⁸ », soutient Foucault lors d'un entretien avec B. Gallagher et A. Wilson sur le sexe et le pouvoir, « ils inventent de nouvelles possibilités de plaisir⁹⁹ ».

En 1984, dans l'article intitulé « Sexe, pouvoir et politique de l'identité », Foucault répond à plusieurs questions sur les pratiques sadomasochistes et sur les mouvements gais. Il insiste sur le besoin de s'affirmer en tant qu'identité et « en tant que force créatrice¹⁰⁰ ». À cela Gallagher et Wilson répondent : « Bien des choses dans ce que vous dites, rappellent, par exemple, les tentatives du mouvement féministe, qui voulait créer son propre langage et sa propre culture¹⁰¹ ». Mais Foucault ne croit pas qu'il faille créer sa « propre culture¹⁰² ». Nous devons « créer une culture¹⁰³ » dit-il. « Nous devons réaliser des créations culturelles¹⁰⁴ ». Puisque pour Foucault la résistance est un élément qui fait partie du pouvoir, qui le constitue,

⁹⁴ Marie-Hélène Bourcier, *Queer zones, op. cit.*, p. 103.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Michel Foucault, « Sexe, pouvoir et politique de l'identité », *Dits écrits II, op. cit.*, p. 1562.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 1556-1557.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 1557.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.* p. 1556. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁰³ *Ibid.* p. 1556. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁰⁴ *Ibid.*

l'important est de ne pas résister. En prenant appui sur de vains combats des mouvements lesbiens contre le pouvoir, il affirme qu'alors que, pendant des années ces femmes ont échoué, restant « isolées [...], frustrées, méprisées¹⁰⁵ », elles ont pu vaincre le pouvoir lorsqu'elles ont réussi à créer une « érotisation du pouvoir¹⁰⁶ », notamment dans les pratiques sadomasochistes.

Nous pouvons certainement affirmer que la mise en discours de la sexualité jugée excessive, voire perverse, permet à Foucault de proposer une double conclusion au sujet de la sexualité et du pouvoir : en refusant une histoire de la sexualité censurée, il conteste l'existence d'un pouvoir répressif. Selon lui, le pouvoir ne serait pas une instance d'interdiction mais de productions : production de sexualités, production de subjectivités, et production de savoirs. Justement, qu'en est-il de la mise en discours de la sexualité du point de vue de l'histoire scripturale des femmes ? L'écriture féminine avait comme caractéristique de restructurer une série de mythes anciens afin de bousculer l'ordre symbolique et faire entendre une voix différente, une voix qui avait été trop longtemps enfermée dans le silence. Les pionnières ont voulu inscrire leurs désirs dans la littérature, créant une écriture autre où le corps et l'esprit ne seraient plus séparés et où elles se donneraient comme but d'interroger les archétypes habituels de la représentation des femmes. Ces femmes ont-elles, par conséquent, mis à jour de nouvelles conduites sexuelles ?

Certains témoignages sexuels de femmes rappellent, au contraire, la croyance religieuse en la rédemption et semblent répondre au discours que tenait Foucault au sujet de l'aveu qui contient tout le germe de la question de la confession et comme demande intrinsèque de pardon. Ce qui caractérise la sexualité, selon Michel Foucault, c'est justement le fait qu'elle est systématiquement mise en discours : le sexe est devenu la chose dont il faut parler, qu'il faut confier. Ainsi, plutôt que de parler de censure, on devrait parler d'une véritable « incitation au discours¹⁰⁷ ». Celle-ci serait lentement, mais sûrement, encouragée depuis longtemps par certaines institutions : l'Église (avec les aveux de la confession), la médecine

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 1560.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 1561.

¹⁰⁷ Frédéric Gros, *Michel Foucault, op. cit.*, p. 80.

et la psychiatrie (avec les nombreux diagnostics faits après avoir écouté les patients souffrant de pathologies), ainsi que les institutions pédagogiques obsédées par les possibles manifestations de sexualité infantile. Il serait donc davantage question, en ce qui concerne l'histoire de la sexualité, d'une gigantesque explosion discursive qui, étonnamment, lie la puritaine Église chrétienne et l'écriture scandaleuse de Sade¹⁰⁸. Le sexe, dans notre culture, ne serait pas de l'ordre du performatif (quelque chose que l'on *fait*) mais de l'ordre du discursif (quelque chose que l'on *dit*). Ce qui est performatif, ce n'est pas le sexe mais le discours sur le sexe. Cette mise en discours de la sexualité aurait provoqué une sorte de chasse, une traque systématique des nouvelles formes de sexualité, provoquant, par le fait même, de nouvelles conduites sexuelles.

Le sexe a toujours été la matière privilégiée de la confession religieuse, poursuit Foucault, et c'est encore le cas aujourd'hui : « l'aveu a été, et demeure encore aujourd'hui, la matrice générale qui régit la production du discours vrai sur le sexe¹⁰⁹ ». Gaëtan Brulotte s'inscrit dans la suite de Foucault quand il affirme, au sujet des récits érotiques ou pornographiques (qu'il nomme : *érogaphiques* afin d'éviter un long et ennuyeux débat entre ces deux instances), qu'ils utilisent les codes génériques du récit de soi pour mettre à jour les secrets sexuels autrement inavouables des protagonistes : « [les] confessions et [les] confidences, dit-il, sont d'excellents moyens pour obtenir des secrets et l'érogaphie ne se prive pas de les exploiter¹¹⁰ ». Pour Foucault, le christianisme a développé la pratique de la confession qui tente de subjectiver les individus selon des repères bien définis, les obligeant à avouer leur sexualité :

¹⁰⁸ *Ibid.* C'est Frédéric Gros qui fait le rapprochement.

¹⁰⁹ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I, op. cit.*, p. 84.

¹¹⁰ Gaëtan Brulotte, *Œuvres de chair, figures du discours érotique*, Montréal, L'Harmattan /Presses de l'Université Laval, 1998, p. 248.

l'instance qui requiert l'aveu, l'impose, l'apprécie et intervient pour juger, punir, pardonner, consoler, réconcilier ; [...] un rituel enfin où la seule énonciation, indépendamment de ses conséquences externes, produit, chez qui l'articule, des modifications intrinsèques : elle l'innocente, elle le rachète, elle le purifie, elle le décharge de ses fautes, elle le libère, elle lui promet le salut.¹¹¹

Cette instance qui exige l'aveu et qui possède la faculté de purification est un lieu de production de confessions et de témoignages où les individus, croit Foucault, sont enfermés dans leur propre discours sur eux-mêmes.

Dialogue

En 2006, Annie Leclerc participait à un colloque organisé en l'honneur d'Hélène Cixous alors que cette dernière faisait don de ses manuscrits aux archives de la Bibliothèque Nationale de France. En guise de conclusion à ce premier chapitre sur les discours féministes, nous tenons à reproduire une partie de l'allocation :

La question est : comment elle fait ? Elle prend la langue aux mots, les mots au pied de la lettre, elle les lance en l'air, et observe ce qui retombe en éclats, ah, elle n'a vraiment pas la langue pâteuse, ni dans sa poche, d'ailleurs elle en a plusieurs de langues, ce qui lui permet de dilapider la mienne, la seule dont je dispose, avec une allégresse qui me laisse pantoise, et de multiplier ses trésors à l'infini. Elle ne respecte rien, ni genres, ni ordres, ni syntaxe, [...], elle prend la langue à rebours, elle la trousse allègrement, exhibant au passage des dessous les plus insolites, les plus scabreux. C'est une littérature de drôlesse, de bandite de la langue. Du coup, il s'en dit dans ses livres, des vertes et des pas mûres, que je n'oserais pas répéter ici sans rougir.¹¹²

Ce que dit Annie Leclerc de l'écriture d'Hélène Cixous porte sur la filiation, la déconstruction, et la graphie qui épouse les lois du corps. Ce discours est un gage d'amitié et un témoignage adressé à une auteure importante pour l'histoire des femmes. Nous reprenons à notre compte les mots d'Annie Leclerc, elle-même auteure fondamentale, et qui est décédée peu de temps après cette communication.

¹¹¹ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I*, op. cit., p. 83.

¹¹² Annie Leclerc, « Un drôle de genre », *Genèses Généalogies Genres. Autour de l'œuvre d'Hélène Cixous*, op. cit., p.168.

CHAPITRE II

AUTOUR DE L'ARCHIVE ET DU TÉMOIN

*Mes amis, vous qui m'autorisez, vous qui me recevez moi –
mon spectre en la personne fourmilleuse de mes manuscrits
dans cette maison enchantée des plus beaux chants en français
vous qui ne me désapprouvez pas et qui ne me reprochez pas les extravagances
et les intravagances de mes non-récits, vous qui me laissez entrer
dans ce lieu de mémoire [...] merci de m'être arrivés
et de m'admettre, vous savants poètes chercheurs astronomes et
biologistes du monde écrit archéologues de la littérature [...].*
Hélène Cixous, *Le Livre que je n'écris pas*

Lorsqu'il aborde l'histoire, Michel Foucault le fait comme s'il s'agissait d'une fouille archéologique puisqu'il s'intéresse à des tranches discontinues de l'histoire. Tels des artefacts trouvés par des archéologues, il dégage les idées reçues qui, depuis des années, recouvrent un sujet (par exemple, la sexualité) afin de le rendre sous un autre regard. Pour Foucault, le pouvoir s'exerce par le biais du langage et par l'incitation constante à parler de la sexualité et à en revendiquer la vérité. L'aveu s'avère alors être le lieu par excellence à partir duquel on peut étudier la production de la vérité et, par conséquent, la construction de la norme :

L'obligation de l'aveu nous est maintenant renvoyée à partir de tant de points différents, elle nous est désormais si profondément incorporée que nous ne la percevons plus comme l'effet d'un pouvoir qui nous contraint ; il nous semble au contraire que la vérité, au plus secret de nous-mêmes, ne « demande » qu'à se faire jour ; que si elle n'y accède pas, c'est qu'une contrainte la retient, que la violence d'un pouvoir pèse sur elle, et qu'elle ne pourra s'articuler enfin qu'au prix d'une sorte de libération. L'aveu affranchi, le pouvoir réduit au silence ; la vérité n'appartient pas à l'ordre du pouvoir, mais elle est dans une parenté avec la liberté.¹

¹ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I*, op. cit., p. 80.

Vers la fin des années 1968, des féministes, telle Hélène Cixous, exaltaient le corps féminin, la beauté des menstruations et des sécrétions féminines. D'autres critiquaient plutôt la représentation sexuelle des femmes comme simple objet sexuel. Ce sont elles, juge Catherine Millet, qui ont « imposé un discours normatif sur la sexualité, interdisant le jeu, ou considérant la fellation par exemple, comme un symbole de soumission² ». Pourtant, pour Michel Onfray, le livre de Catherine Millet n'est pas le signe d'une libération sexuelle ; bien au contraire, il représente le dernier avatar d'une « conception chrétienne de la sexualité³ ». Il s'agirait, selon le philosophe hédoniste, d'un discours faussement libéré qui prendrait encore appui sur l'idée que nous devrions avouer nos péchés afin d'expier une faute millénaire, ce qui supposerait une conception méprisante « de la chair et de ses plaisirs⁴ » ; Foucault observait aussi une croissance de toute forme d'aveu, même (et surtout) celle de la chair : « l'extension de l'aveu, et de l'aveu de la chair, ne cesse de croître⁵ ».

Les auteures de notre corpus empruntent les codes pornographiques en vue d'une déconstruction ; elles explorent la sexualité, les fantasmes et le corps féminin pour s'éloigner d'un discours honteux sur le sexe des femmes. Elles utilisent l'écriture autobiographique afin de témoigner d'une vie sexuelle singulière. Selon Michel Foucault, l'aveu est justement « une des techniques les plus hautement valorisées pour produire le vrai⁶ » ; « il s'est constitué peu à peu [au fil des siècles] une grande archive des plaisirs du sexe⁷ » qui, fonctionnant comme un herbier, instaure une classification. Ainsi, ajoute-t-il, « les sociétés occidentales ont commencé à tenir le registre indéfini de leurs plaisirs⁸ ». Nos auteures, qui évoquent et détaillent volontairement leur vie sexuelle, tiennent-elles le registre de leurs plaisirs afin de l'inclure dans ces grandes archives du sexe ? Ou peut-être tiennent-elles à inclure leurs écrits dans les grandes archives publiques de l'Histoire ?

² Catherine Millet, *La vie sexuelle de Catherine M.*, *op. cit.*, p. III.

³ Michel Onfray, *Le désir d'être un volcan : journal hédoniste*, Paris, Grasset, 1996. Cité dans : Marie France Etchegoin, « Quand les femmes disent tout », *Le Nouvel Observateur*, *loc. cit.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I*, *op. cit.*, p. 27

⁶ *Ibid.*, p. 79.

⁷ *Ibid.*, p. 85.

⁸ *Ibid.*

2.1 Biologiste du monde, archéologue de la littérature

Le journaliste américain James O’Jiggins, dans un des rares entretiens que Michel Foucault a accordé sur le thème de l’homosexualité, faisait remarquer à son vis-à-vis une tendance particulière dans les discours féministes : selon lui, ceux-ci faisaient une comparaison entre le style de vie monogame des lesbiennes et celui plutôt polygame des gais. O’Jiggins observait « une tendance de plus en plus marquée, dans les cercles intellectuels américains, en particulier chez les féministes les plus convaincues, à distinguer entre l’homosexualité masculine et l’homosexualité féminine⁹ », ce à quoi Foucault a répondu en riant : « Je ne puis qu’éclater de rire¹⁰ ». Que signifie le rire de Foucault ? Judith Butler, qui rapporte ces propos dans *Troubles dans le genre*, souligne que ce rire lui en rappelle un autre : celui de Borges tel que l’a interprété Foucault dans *Les Mots et les choses* et dont il disait qu’il « ébranl[ait] toutes les surfaces ordonnées et tous les plans qui assagissent pour nous le foisonnement des êtres, faisant vaciller et inquiétant pour longtemps notre pratique millénaire du Même et de l’Autre¹¹ ».

Mais cet éclat de rire rappelle aussi à Butler un autre rire, celui qui a su ébranler une *pratique millénaire du Même et de l’Autre* : le rire d’Hélène Cixous dans « Le rire de la Méduse » qui « secoue la surface impassible constituée par le regard pétrifiant et qui révèle que la dialectique du Même et de l’Autre opère à travers l’Axe de la différence sexuelle¹² ». Lorsque Hélène Cixous a écrit cet article, il s’agissait pour elle de dire ce qu’était l’écriture des femmes. Elle voulait inviter celles-ci, nous l’avons déjà mentionné, à prendre leur place dans un monde d’hommes, à se projeter dans le texte comme si elles entraient sur la scène du monde, dans l’histoire : « ce que je dis a au moins deux faces et deux visées : détruire, casser ; prévoir l’imprévu, projeter¹³ ». D’après Cixous, il existait un langage féminin distinct lié à l’avant-garde, à une écriture non linéaire qui viendrait d’un imaginaire féminin

⁹ Michel Foucault, *Dits et écrits II*, op. cit., p. 1143.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 211.

¹² *Ibid.*

¹³ Hélène Cixous, « Le rire de la Méduse », op. cit., p. 39.

particulier directement associé à la sexualité de la femme, à son corps. « Il faut que la femme s'écrive¹⁴ », disait-elle.

Si, à cette époque, Cixous s'est mise à *s'écrire*, en 2006, elle parle plutôt de ce qu'elle n'écrit pas (*Le Livre que je n'écris pas*¹⁵) et détaille davantage l'effet que produit sur le corps le fait d'écrire ou de ne pas écrire – c'est-à-dire *nécrire* :

Cet écrire qui se compose du frottement tenace d'un nécrire sur les membranes si douces de la pensée dégage une étrange énergie. Le plus étrange c'est la répétition d'une pensée de phrase et d'une phrase de pensée pareille. Dix fois en dix ans j'ai écrit la phrase : « Je n'écrirai pas ce livre ». [...] Chaque fois que j'ai écrit cette phrase, j'ai tué sa semblable précédente et mis en place le cadavre futur de la phrase que j'étais en train d'écrire.¹⁶

Y a-t-il meilleur endroit où l'on peut discourir librement au sujet d'une pensée que dans l'écriture, où l'on peut produire autant de vie que de mort (« Souvent les livres commencent cachés en non-livres, en spectre prénataux¹⁷ ») ? Les livres sont des discours parfois *millénaires*, qu'il faut bousculer afin de laisser advenir la phrase-événement, celle qui doit se dire, s'écrire. Le-livre-que-je-n'écris-pas est le mot qui deviendra, pour la méduse Cixous, un mot événement – puisqu'il revient constamment avant l'écriture d'une nouvelle phrase – et un manuscrit d'archive – puisqu'il compose dorénavant le titre d'un article déposé aux archives publiques de France. « Merci de m'être arrivés et de m'admettre, vous savants poètes chercheurs astronomes et biologistes du monde écrit archéologues de la littérature¹⁸ » : c'est ainsi que parlait Hélène Cixous, en 2006, à ses amis intellectuels et spécialistes lors d'un colloque organisé en son honneur alors qu'elle offrait à la Bibliothèque nationale de France ses archives personnelles. Nous tenons, à notre tour, à nous approprier ses mots afin d'introduire, dans ce chapitre consacré à l'archive, un auteur fondamental de la pensée, un

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Hélène Cixous, « Le livre que je n'écris pas », *Genèses Généalogies Genres. Autour de l'œuvre d'Hélène Cixous*, op. cit., p. 229.

¹⁶ *Ibid.*, p. 249.

¹⁷ *Ibid.*, p. 254.

¹⁸ *Ibid.*

savant, un poète philosophe, un archéologue de la littérature qui a déjà fait l'objet de notre attention dans les pages de cette thèse : Michel Foucault.

Le concept d'« archéologie » est extrêmement important pour Foucault. Le terme apparaît trois fois dans sa bibliographie : en 1963, pour *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical* ; en 1966, pour *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* ; et en 1969, pour *L'Archéologie du savoir*. Dans ses travaux effectués jusqu'aux années 1970, l'« archéologie » semble être lié à l'idée de fouilles archéologiques et représenter la structure, la méthode de travail de Foucault, et tend même à remplacer le vocable « histoire ». Dans *Le Même et l'autre*, Vincent Descombe décrit la méthode historique de Foucault :

Si l'histoire se définit comme le passé, l'archaïque est le passé de ce passé, il est l'autre ville enfouie dans le sous-sol de la vieille ville, le temps païen sans la cathédrale médiévale, les ossements dans le cimetière inconnu, etc. La disparition de l'archaïque est la condition de l'apparition de l'historique. Foucault entend donc se porter à la limite de ce que nous pouvons reconnaître comme *notre* histoire.¹⁹

Judith Revel, qui a longuement étudié le vocabulaire du philosophe, propose, quant à elle, que Foucault fait « jouer différentes dimensions (philosophique, économique, scientifique, politique, etc.) afin d'obtenir les conditions d'émergence des discours de savoir en général à une époque donnée²⁰ ». Ces découpages à la fois synchroniques et diachroniques permettraient de faire émerger une structure épistémologique de différents savoirs, c'est-à-dire que l'archéologie permettrait à Foucault, selon Revel, de poser un regard sur les liens d'opposition ou d'appropriation entre un type de discours et un autre, une époque et une autre, et ce, sur un sujet précis (la folie, la prison, la sexualité).

¹⁹ Vincent Descombes, *Le Même et l'autre: quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*, *op. cit.*, p. 132. C'est l'auteur qui souligne.

²⁰ Judith Revel, *Expérience de la pensée : Michel Foucault*, *op. cit.*, p. 61.

Foucault étudie effectivement différents savoirs (sujets) afin d'en dégager les structures. L'accumulation de documents d'archives (« Un nouvel archiviste est nommé dans la ville », annonce Deleuze dans l'incipit de son *Foucault*²¹) sur un sujet donné, avant d'en dresser l'inventaire historique, est une méthode de travail qu'il a longtemps privilégiée. Foucault entend par archive : « l'ensemble des règles qui, à une époque donnée et pour une société déterminée, définissent la dicibilité, les formes de conservation des énoncés, les limites et les formes de la mémoire, l'appropriation sociale du discours²² ». Ainsi, lorsqu'apparaît la critique féministe de la seconde vague, le domaine de l'archive foucauldienne, qui allie mémoire, dicibilité et appropriation du discours, fera jour dans diverses théories féministes. Les féministes se sont introduites dans les archives ; elles se sont repérées dans leurs silences, dans leurs fissures.

La mémoire de l'archive

Martine Delvaux, qui a étudié les témoignages dans les récits de femmes contemporains à partir de la pensée de Jacques Derrida, éclair notre propos lorsqu'elle affirme que « l'archive ne se limite pas à la mise en réserve du passé ; par sa présence même, l'archive exerce une influence sur l'avenir. Ce qu'on archive a à voir avec ce qu'on permet dans l'avenir, ce qu'on peut voir advenir dans l'avenir, ce qu'on imagine être l'avenir²³ ». Les textes de Catherine Millet et de Christine Angot, poursuit Delvaux, « sont reçus comme transgressifs en regard d'une loi de l'archive qui dicte ce qui doit et ne doit pas être nommé, rapporté, comptabilisé, révélé de soi, ce qui représente une authentique archive de soi et ce qui, par ailleurs, met l'archive en péril²⁴ ». Il existe une réglementation concernant ce qui sera archivé et ce qui ne le sera pas. C'est pourquoi l'archive, selon Foucault, rend compte d'un commencement : celui des discours normatifs.

²¹ Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Éditions de Minuit, 2004 [1986], p. 11.

²² Michel Foucault, *Dits et écrits, I, op. cit.*, p.681.

²³ Martine Delvaux, *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005, p. 88.

²⁴ *Ibid.*

Dans le passage qui suit, Foucault fait justement remarquer que dans le mot « archéologie », il y a la même racine grecque que celle présente dans le mot archives (*arkhè* ou *archè*) et qui signifie *commencement* (« Ne commençons pas au commencement, ni même à l'archive. Mais au mot "archive"²⁵ » proposait Jacques Derrida dans *Mal d'archive*) :

J'appellerai archive non pas la totalité des textes qui ont été conservés par une civilisation, ni l'ensemble des traces qu'on a pu sauver de son désastre, mais le jeu des règles qui déterminent dans une culture l'apparition et la disparition des énoncés, leur rémanence et leur effacement, leur existence paradoxale d'événements et de choses. Analyser les faits de discours dans l'élément général de l'archive, c'est les considérer non point comme *documents* (d'une signification cachée, ou d'une règle de construction), mais comme *monuments* ; c'est – en dehors de toute métaphore géologique, sans aucune assignation d'origine, sans le moindre geste vers le commencement d'une *archè* – faire ce que l'on pourrait appeler, selon les droits ludiques de l'étymologie, quelque chose comme une *archéologie*.²⁶

Ce sont sur des discours considérés comme construction d'un commencement que Foucault travaillera, jusque vers les années 1970 où sa notion d'archive va tranquillement se transformer. Dorénavant, il revendiquera de plus en plus la dimension subjective de l'archive qui correspondra davantage à une trace d'existence, à une *production* discursive subjective plutôt qu'à un document conservé de façon statique. Mais que se passe-t-il quand l'archive est *en train* de se construire ?

C'est la question que se pose Ginette Michaud alors qu'elle réfléchit sur la mise en archive des manuscrits d'Hélène Cixous. Citant elle-même Mireille Calle-Gruber qui a écrit un article intitulé *Le Legs d'Hélène*, elle se demande :

²⁵ Jacques Derrida, *Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995, p.11.

²⁶ Michel Foucault, *Dits et écrits I, op. cit.*, p.708. C'est l'auteur qui souligne.

que se passe-t-il lorsque l'archive accueille une œuvre qui en sait beaucoup plus long qu'elle sur ses limites et ses possibilités ? Qu'advient-il à et de l'archive, le lieu en principe de dépôt des traces, lorsque le livre déjà « est plus grand que lui-même, porteur de livres autres à venir », et que de plus il « comporte aussi son archive, les empreintes de sa venue, de son procès » comme le voit fort bien Mireille Calle-Gruber ?²⁷

L'archéologie de Foucault a révolutionné l'histoire ; ses thèses sont des *monuments* pour la pensée moderne. Son concept d'archéologie s'est, cependant, rapidement transformé au fil des années. D'une lecture structurale, il est passé à l'exploration et à la mise au jour des différentes strates d'un savoir. L'archive est devenue pour Foucault de plus en plus un lieu de production, de construction du discours.

Il en a fait ce qu'il a nommé une généalogie²⁸, c'est-à-dire qu'il s'intéresse désormais à la filiation des faits, au commencement qui n'est pas nécessairement synonyme de l'origine puisque « ce qu'on trouve, au commencement historique des choses, ce n'est pas l'identité encore préservée de leur origine – c'est la discorde des choses, c'est le disparate²⁹ ». Puis, il a visé à interroger les conditions de production des discours, ce qui l'a mené à visiter le domaine des réalités subjectives, à s'attarder à la conscience du sujet. Autrement dit, c'est la vérité du sujet qui l'intéresse de plus en plus. Selon Judith Revel, l'archive devient donc pour Foucault « la trace émouvante de la rencontre entre une vie minuscule et anonyme et le pouvoir : c'est à travers la lecture des archives que Foucault va alors tenter à la fois une nouvelle analytique du pouvoir et une autre histoire de la subjectivité³⁰ ». Notons que Foucault s'est peu attaché à la notion de témoignage. Cependant, certains critiques se sont intéressés à la fois aux récits testimoniaux et aux thèses de Foucault sur l'archive et la place

²⁷ Ginette Michaud, « Ombilic (L'œuvre à l'insu de l'archive) », *Genèses Généalogies Genres, op. cit.*, p. 282 -283. C'est l'auteure qui souligne.

²⁸ C'est à Nietzsche qu'il se rapporte lorsqu'il parle de généalogie, et c'est peut-être une façon pour Foucault de s'éloigner du discours structuraliste qui domine la scène philosophique française de l'époque. Voici ce qu'il dit en 1967 : « [...] mon archéologie doit plus à la généalogie nietzschéenne qu'au structuralisme proprement dit ». (Michel Foucault, *Dits et écrits II, op. cit.*, p. 464). Ajoutons que, à l'époque, la phénoménologie à la Merleau-Ponty et l'existentialisme de Sartre sont, avec le structuralisme, des discours dominants auxquels Foucault refuse d'être associé (sans pour autant en nier la valeur).

²⁹ Michel Foucault, *Dits et Écrits II, op. cit.*, p. 138.

³⁰ Judith Revel, *Expériences de la pensée : Michel Foucault, op. cit.*, p. 232.

de la vérité – c'est le cas notamment de Giorgio Agamben, auteur de *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin*, texte auquel nous allons nous référer dans la partie qui suit³¹.

2.2 Témoignage : la place de la vérité

Le sociologue Renaud Dulong, dans *Le témoin oculaire*³², a mis en lumière les problèmes qu'implique la notion de vérité du témoignage quand il devient archive judiciaire : le discours de la personne qui se désigne comme témoin peut, soutient Dulong, varier considérablement selon les contextes. Gisèle Mathieu-Castellani, auteure de *La scène judiciaire et l'autobiographie*, voit aussi une difficulté importante lors de l'écriture testimoniale, celle de vouloir plaire au lecteur :

Plaire ou s'exprimer, tel est le dilemme de l'écrivain, pris entre la crainte de ne savoir séduire et la méfiance à l'égard de l'ornement, pris aussi entre le souci de composer une œuvre littéraire et la volonté affichée de ne pas déguiser le témoignage. Les termes mêmes du contrat, qui postule la véridicité mais exige qu'une prime de séduction soit accordée au lecteur, mettent l'autobiographe dans une situation inconfortable, celle d'un historien de sa vie [...].³³

Elle ajoute que le témoignage fonctionne comme les aveux dans le cadre de la scène judiciaire : à la fois défense et réquisitoire. Pour Mathieu-Castellani, entre la scène judiciaire et la scène théâtrale, il n'y a qu'un pas et il est vite franchi. L'autobiographie s'inscrit dans le judiciaire, « auquel elle emprunte sa mise en scène, ses rôles et les modalités de son

³¹ Soulignons que consacrer une partie de ce travail à la Shoah peut paraître inusité puisque nous nous référons aux récits testimoniaux de vies sexuelles qui reproduisent les codes pornographiques en vue de les subvertir (par le discours féministe et par le genre). Pourtant, le terme « témoignage » ne peut être entièrement dégagé de son histoire : il porte dans son signifiant les marques de la seconde guerre. C'est pourquoi il nous semble nécessaire d'évoquer quelques repères essentiels de la pensée testimoniale sans entrer trop avant dans les détails et les conditions de diverses théories. On peut en effet s'informer en consultant des ouvrages consacrés à certains aspects du témoignage de la Shoah et les liens qu'entretient ce type de récit avec l'indicible (il en existe un nombre considérable). Il s'agit, dans la partie qui suit, de montrer le lien qui existe entre la vérité et le témoignage et non de faire une comparaison entre les témoignages féminins et les tragédiques événements qu'ont vécu les survivants de l'holocauste.

³² Renaud Dulong, *Le Témoin oculaire : les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éditions de L'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1998.

³³ Gisèle Mathieu-Castellani, *La scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p.83.

énonciation. Le judiciaire et le théâtral ont partie liée ici, tant le théâtre est le lieu privilégié du procès, comme dans la tragédie grecque, tant le tribunal ressemble à un théâtre³⁴ ». Les deux endroits exigent la même mise en scène, la même production de témoignage.

Bien que l'écriture autobiographique soit issue d'une longue tradition largement explorée par Philippe Lejeune, ce n'est que concernant les récits de vie contemporains que le critique, dès 1980, a commencé à parler du « document vécu³⁵ ». Dans *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Lejeune fait effectivement référence à ce vocable pour parler d'un récit de vie qui aurait la particularité d'être investi par un tiers et une valeur juridique : c'est ce que l'on appelle communément le témoignage. L'exposition de soi, dans ce type de déclaration judiciaire, implique une réelle prise de risque car elle suppose que celui qui confie son témoignage est en mesure, même si c'est difficile, de faire une sélection de ce qui doit être dit et de ce qu'il faut taire. À cela s'ajoute la possible accusation de narcissisme qui peut peser sur ce type de démarche dans laquelle le chercheur se définit comme référence et comme modèle qui est supposé dire la vérité. Aussi, en tant que lecteurs, nous sommes en droit de nous demander : quelle est la crédibilité de celui qui témoigne de sa propre existence ?

Dans l'article « Identité individuelle, identité collective : quelle vérité pour le récit de vie³⁶ ? », Karla Grierson s'intéresse à un livre publié en 1995 par Benjamin Wilkomirski, lequel affirme avoir passé son enfance dans un camp nazi. Elle s'interroge sur la place du témoignage dans le récit de vie, la position du témoin et la validité d'un tel témoignage puisque, en effet, il a été prouvé que le récit de Benjamin Wilkomirski était faux. Quelle véridicité peut-on accorder, ici, au témoignage en tant que preuve historique ?

³⁴ *Ibid.*, p.121.

³⁵ Philippe Lejeune, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980, p. 8.

³⁶ Karla Grierson, « Identité individuelle, identité collective : quelle vérité pour le récit de vie ? », *Les romans du je*, P. Forest et C. Gaugain (dir.), Nantes, Éditions Plein Feux, pp. 247-269.

Ainsi, par exemple, l'historienne Annette Wieviorka a-t-elle pu écrire son étude du développement de la mémoire collective de la Shoah en France, *Déportation et génocide* (Paris, Plon, 1992), en partie en se référant aux récits de vie rédigés par des rescapés juifs de la déportation et du génocide nazis, même si l'utilisation de ces récits (et des dépositions orales) en tant que « documents historiques », c'est-à-dire comme « preuves » de ce qui fut, pose des problèmes considérables à l'historien, comme elle l'expliqua ensuite dans son essai *L'ère du témoin* (Paris, Plon, 1998).³⁷

Revendiquer une position de *témoin des témoins* (le mot est de Renaud Dulong) est peut-être une solution à ce discours de vérité. Car témoigner, c'est-à-dire « certifier qu'on a vu ou entendu ; attester la vérité³⁸ », ou encore avouer (« affirmer comme étant vrai³⁹ ») avec des preuves à l'appui, est certainement l'un des objectifs d'écriture de plusieurs auteures de ce corpus. Mais est-ce que témoigner signifie simplement exposer une vérité, dut-elle être crue ou brutale ? Le témoin serait alors une sorte de mémoire vivante qui fonctionnerait comme mémoire collective, et ce, sans savoir si cette mémoire est faite de souvenirs « enveloppés⁴⁰ » ?

Pour une auteure comme Nicole Lapierre qui veut réécrire la mémoire collective des Juifs de la ville de Plock en Pologne, la validité du témoin importe peu. Pour elle, la vérité de chaque souvenir se trouve ailleurs, dans la transformation de la mémoire, dans les labyrinthes de souvenirs :

³⁷ *Ibid.* p. 250.

³⁸ Rey-Debove J. et A. Rey, « Témoigner », *Le Petit Robert*, Paris, Le Robert, 1996.

³⁹ *Ibid.*, « Avouer », p. 176.

⁴⁰ Le mot est de Maurice Halbwachs (*La mémoire collective*, Paris, PUF, 1950) cité dans Nicole Lapierre (*Le Silence de la mémoire : à la recherche des Juifs de Plock*, Paris : Le Livre de poche, 2001, p. 313), il signifie la transformation d'un souvenir lorsqu'il a été mis en contact avec d'autres souvenirs.

j'ai eu le sentiment de m'égarer dans les méandres de chaque récit, dans le dédale des souvenirs ravivés [...] empruntés à d'autres récits ou lectures, souvenirs « écrans », oublis déguisés, et silences éloquents. Passant des événements historiques majeurs aux micro-événements intimes, j'ai cru me perdre dans l'imbroglio des témoignages et des interprétations, des jugements et des stéréotypes. [...] Les récits de vie sont des produits hybrides, mélange complexe d'éléments multiples.⁴¹

Ce qu'il faut remarquer, dans ce passage, c'est la différence qui existe entre ce qui est dit d'un événement vécu dans le passé et l'expérience réelle. Il y a inévitablement une séparation entre le moment de la perception et le moment de la mise en récit.

Comme le souligne Martine Delvaux, qui a étudié le spectre et la figure du témoin : « [...] le témoignage n'est jamais simple, le témoin n'est jamais tout à fait à sa place ; il se remplace. En lui et dans son discours circule plus d'une voix⁴² ». En effet, le témoignage se veut un discours de vérité, mais qui dit qu'il n'y a qu'une seule vérité ?

D'une façon générale, on comprend le témoignage comme un discours de vérité – « je jure de dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité », dit le témoin –, par le biais duquel un sujet tend à faire le récit le plus complet possible de ce qu'il a vécu. Le témoin doit raconter jusqu'au bout. Ainsi, le témoignage, comme l'autobiographie, suppose une adéquation entre l'auteur, la voix narrative, et la protagoniste, car en témoignant, je raconte ce qui m'est arrivé à moi, je fais le récit d'un événement dont je suis la seule à pouvoir rendre compte, car je suis la seule à l'avoir vécu ainsi. En tant que témoin, j'ai *vu* quelque chose, et je *sais* quelque chose dont je peux témoigner [...].⁴³

Pour Renaud Dulong, le soupçon qui entoure le discours du témoin est légitime puisque, justement, il est le *seul* à pouvoir témoigner d'une chose qui lui est arrivée à *lui*. Cependant, le besoin d'obtenir des témoignages sur les atrocités de la guerre, notamment, tend à réhabiliter l'aspect fondamental du récit testimonial. Dulong considère que celui qui recueille ces confidences devient le dépositaire du témoignage qui lui est confié et voit, dès cet instant, sa responsabilité engagée : il devient le témoin du témoin. Il devra, par conséquent, abandonner le statut de spectateur pour choisir une position d'acteur, de chercheur engagé.

⁴¹ *Ibid.*, p. 313-314.

⁴² Martine Delvaux, *Histoires de fantômes*, *op. cit.*, p.22-23.

⁴³ *Ibid.*, p. 121-122. C'est l'auteure qui souligne.

Cette posture, qui consiste à se faire en quelque sorte le passeur du témoignage d'autrui, a déjà été analysée par Jean Norton Cru à propos de la guerre de 1914-1918. Pour cet auteur qui étudie les témoignages de guerre édités en France entre 1915 et 1928, l'importance de la crédibilité du témoin est capitale : « Existe-t-il seulement des témoignages ? Quels sont-ils ? Leurs auteurs ont-ils réellement qualité pour témoigner ? Quelles sont leurs lettres de créances⁴⁴ ? ».

La recherche de Norton Cru a l'avantage de distinguer les ambiguïtés qui existent entre mémoire, impressions et témoignage. En s'appuyant sur les témoignages des soldats du front de la Première Guerre, il voulait opposer à la version officielle et idéalisée de la guerre, souvent écrite par les généraux, les analystes ou les historiens, le point de vue de tous ceux qui, comme lui, avaient été en première ligne. Selon l'auteur, la principale différence entre les documents oraux et écrits est l'état psychologique de celui qui parle. Est-ce que celui-ci peut être sincère ? Comment savoir s'il n'exprime que de vagues impressions ? Ou si sa réalité est biaisée à cause du trauma associé à l'événement ? Est-ce que le témoin a réellement vécu ce dont il témoigne ? À titre d'exemple, est-ce possible de dénoncer l'inceste, geste qui est souvent sans témoins, sans évoquer, pour paraphraser Norton Cru, la *qualité psychologique* du témoin ? Peut-être vaut-il mieux, dans ce cas, parler d'aveu plutôt que de témoignage ? Ainsi, le croisement entre le biographique et l'historique peut, aux yeux de Norton Cru, faire d'un individu un document vivant lorsqu'il est le garant d'une mémoire collective. Le témoin, celui qui est allé sur des territoires où peu osent s'aventurer, celui *qui y était* alors que les autres *n'y étaient pas*, est celui *qui a vu*. Cette posture lui confère un pouvoir particulier.

Dans *Ce qui reste d'Auschwitz*, Giorgio Agamben, à propos du problème du témoignage de la Shoah et de l'incapacité dans laquelle se trouvent certains rescapés de témoigner de ce qu'ils ont vu, affirme que « l'impossibilité de témoigner, la "lacune" constitutive de la langue humaine, s'effondre sur soi pour céder la place à une autre impossibilité de témoigner – celle de ce qui n'a pas de langue⁴⁵. » Celui qui n'a pas de langue pour témoigner des camps de

⁴⁴ Jean Norton Cru, *Témoins*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993, p. 727.

⁴⁵ Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin : homo sacer III*, Paris, Rivages, 1999, p.42.

concentration, c'est celui qui était familièrement appelé le *musulman*. Celui qui était appelé ainsi dans le jargon du camp, c'était « le détenu qui cessait de lutter et que les camarades laissaient tomber [...]. Ce n'était plus qu'un cadavre ambulante, un assemblage de fonctions physiques dans leurs derniers soubresauts⁴⁶ ». Le *musulman* ne pouvait livrer de témoignage puisqu'il n'avait pas de mots pour dire ce qu'il avait vécu, ce qu'il était devenu, c'est-à-dire un mort-vivant. Le *musulman* est celui qui porte l'« intémoignage » du camp – Bruno Levy, entre autres, a beaucoup parlé de l'impossible témoignage des camps. Au sujet du rôle du témoin depuis la Seconde Guerre mondiale, Renaud Dulong explique que ce besoin de témoignage sur la guerre, sur ses atrocités et sur ce qu'il y a en celles-ci d'incompréhensible et d'incroyable tend à réhabiliter la fonction fondamentale du récit testimonial (en tant qu'accès aux faits).

Survivre à l'horreur et prolonger le souvenir des atrocités par la mise en forme d'un récit est certainement, pour le survivant des camps, extrêmement difficile. Comme le remarque Luc Vigier, qui s'intéresse aux récits testimoniaux :

il risque de se trouver confronté à des interdits moraux, à une possible déformation factuelle ou à l'impossibilité de témoigner. Beaucoup de ces récits testimoniaux sont écrits par des témoins directs des camps qui disent leur expérience et qui réfléchissent sur le témoignage.⁴⁷

Nommons avec Luc Vigier, à titre d'exemples : Robert Antelme, Primo Levi ou Jorge Semprun. La production est considérable dans ce champ de recherches qui active le travail de la mémoire et de la survivance.

Ces ouvrages, sont de véritables témoignages qui proposent à la fois un engagement théorique et se situent à la frontière du philosophique. Sont des outils conceptuels d'une grande utilité sur le sujet du témoignage puisqu'ils permettent de nommer des *schèmes* testimoniaux de l'indicible.⁴⁸

⁴⁶ Jean Améry, *Par-delà le crime et le châtement : essai pour surmonter l'insurmontable*, Arles, Actes sud, 2005, p. 32.

⁴⁷ Luc Vigier *Figures et portée du témoin dans la littérature du XX^{ème} siècle*, « Atelier de théorie littéraire », *Fabula*. [<http://www.fabula.org/atelier/>].

⁴⁸ *Ibid.*

Voici effectivement un ensemble de théories et de témoignages qui se situe entre la déposition et l'esthétique, entre le devoir de mémoire et l'artifice de l'écriture. « La voix autobiographique témoigne en quelque sorte de son non-témoignage⁴⁹ », affirme Vigier. Au sujet du (non) témoignage autobiographique des femmes, Luce Irigaray, pour sa part, disait dans les années soixante-dix que, puisque celles-ci n'avaient pas de sexe, ni de langue pour dire, elles étaient incapable de livrer une parole intime. Par conséquent, elles ne pouvaient être en état de livrer un témoignage sexuel, elles ne pouvaient livrer qu'un *in-témoignage*.

L'« intémoignée »

Les femmes, selon Luce Irigaray, ont longtemps été celles qui n'avaient pas de sexe. Elles n'avaient qu'un vide, un manque, une lacune et étaient entièrement tournées vers leur envie de pénis : « de la femme et de son plaisir, rien ne se dit dans une telle conception du rapport sexuel. Son lot serait celui du "manque", de l'"atrophie" (du sexe), et de l'"envie du pénis" comme seul sexe reconnu valeureux⁵⁰ ». Par conséquent, la femme n'a pas de langue, pas de syntaxe propre : « la femme ne parle jamais pareil. Ce qu'elle émet est fluent, fluctuant. *Flouant*. Et on ne l'écoute pas, sauf à y perdre le sens (du) propre⁵¹ ». Est-ce que le témoignage des femmes est un témoignage impossible ?

Comment retrouver, ou inventer, son langage ? Comment articuler, pour les femmes, la question de leur exploitation sexuelle à celle de leur exploitation sociale ? Quelle peut être, aujourd'hui, la position des femmes par rapport au politique ? [...] Comment les « dire » pour qu'elles ne soient pas à nouveau « refoulées », « censurées » ? Mais aussi, comment déjà parler femme ? En retraversant le discours dominant. [...] Ce parler femme peut-il s'écrire ? Comment ?...⁵²

C'est à partir d'une « lacune » que les femmes ont voulu laisser une trace d'elles-mêmes dans l'écriture et ont produit un « intémoignage » sexuel. La question de l'impossible témoignage est importante. Il s'agit à la fois de l'impossible témoignage du mort-vivant des

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en n'est pas un*, op. cit., p.23.

⁵¹ *Ibid.*, p.110. C'est l'auteure qui souligne.

⁵² *Ibid.*, p.119.

camps, celui qui ne peut dire ce qu'il a vécu, et l'impossibilité pour les femmes d'utiliser les mots pour témoigner d'une intimité qui n'existe pas, qui est manque.

Si celui ou celle qui ne peut témoigner parvient finalement à dire, les mots qu'il ou qu'elle choisit ne lui appartiennent pas puisque ce sont ceux de toute une communauté, ce sont des mots qui ne sauraient contenir l'absence, le manque d'où il ou elle parle. L'« intémoignage » est produit par l'« intémoigné », c'est-à-dire, selon Giorgio Agamben, celui qui ne peut témoigner parce que sa langue n'a pas les mots pour *le* dire : « La trace que la langue croit transcrire à partir de l'intémoigné n'est pas la parole de celui-ci. C'est la parole de la langue, celle qui naît quand le verbe n'est plus au commencement, quand il déchoit de celui-ci pour – simplement – témoigner⁵³ [...] ». Le témoignage serait, poursuit Agamben, la « rencontre entre deux possibilités de témoigner ; que la langue, pour témoigner, doit céder la place à une non-langue, montrer l'impossibilité de témoigner⁵⁴ ». Pour témoigner, il faut avoir vécu l'ailleurs, il faut avoir fait cette étonnante expérience de l'absence à soi. L'impossible témoignage, c'est aussi utiliser la langue de l'autre pour se dire soi. Or, ce dire ne peut qu'être à côté, il ne peut jamais être tout à fait là, il ne peut que dire, souligner le décalage. Pour Irigaray, une des solutions à l'incapacité pour les femmes de livrer un témoignage intime, c'est inventer une langue qui permettrait d'articuler sa différence.

Ailleurs, dans *Spéculum de l'autre sexe*, Luce Irigaray analyse, outre les concepts spécifiques qui ont rapport au langage et à l'Autre, les images et le langage des femmes, mais cette fois-ci en lien avec le divin, le mythologique et le religieux. L'étude d'Irigaray intitulée « La Mystérique », dans *Speculum de l'autre sexe*, est à la fois une revendication immédiate du mysticisme féminin et une mise en place d'un archétype qui est la seule réponse possible pour les femmes au discours séculaires des hommes et donc le seul moyen d'articuler sa différence dans le même espace discursif. Cette image de la Mystérique fait du masculin une idole, un Dieu, mais le mimétisme volontairement adopté par la femme serait une tentative de déconstruire le mode phallique du témoignage sacré. Cette approche conteste non seulement

⁵³ Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit., p. 42.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 41.

une supériorité masculine généralisée et semblable à celle de Dieu, mais plus particulièrement l'arrogance intellectuelle endossée par certains philosophes qui ont rabaissé le féminin à un état mystique spécifique de la femme : c'est celle qui est soumise, qui se recueille dans le silence, qui prie (et qui n'est pas sans rappeler le stéréotype du masochisme féminin). Irigaray pose ainsi l'absence de parole des femmes dans tous les domaines des grands discours : psychanalytiques, philosophiques et sacrés. Ces grands discours ont rabaissé la femme à deux images : elle est soit l'hystérique soit la mystique (putain ou mère), elle n'est jamais celle qui éprouve, celle qui énonce les délices de cette zone érogène qui permet la jouissance. Donc, se demande Irigaray, comment parler femme ? Comment ce parler femme peut-il cesser d'être un *n'écrire* et devenir un *s'écrire* femme, un dire la jouissance des femmes ?

À ces questions que pose Luce Irigaray en 1977 dans *Ce sexe qui n'en n'est pas un* et dans *Speculum de l'autre sexe*, est-ce que les auteures d'aujourd'hui répondent en retraversant certains discours dominants sur la sexualité ? Peut-être faut-il qu'elles s'inscrivent dans l'écriture afin de prendre place dans le discours public, voire politique (*the personal is political*, disaient les féministes américaines de la même époque), tout en rejetant l'aspect victimisant d'un certain féminisme ? Elles disent peut-être leur vie sexuelle sous le mode de la confession – comme si elles avouaient tout à un prêtre catholique dans le confessionnal, – mais en témoignant publiquement de leur vie sexuelle, elles veulent surtout peut-être dire le plaisir sexuel. Non qu'elles soient forcément heureuses, même que plusieurs parmi elles ont vécu un traumatisme (d'ailleurs, pour elles, le sexuel est souvent lié à la mort, au mortifère), mais elles n'abordent pas directement la question du trauma : elles livrent un témoignage singulier, non traumatique, même s'il y a véritablement eu un événement traumatique – c'est le cas de Christine Angot qui a vécu l'inceste dont elle parle.

Il faut effectivement avoir vécu une expérience singulière pour être porteur d'un témoignage, et lorsque Christine Angot s'exclame que son récit va être pris comme une « merde de témoignage », il y a lieu de se poser des questions sur la réception de ce genre littéraire. Catherine Millet, au contraire, revendique la position de témoin : « *La vie sexuelle*

de Catherine M. se veut avant tout un témoignage, c'est-à-dire, à proprement parler, un texte destiné à établir une vérité, la vérité d'un être singulier, bien sûr⁵⁵ ». Selon Foucault, il ne faut pas être trop singulier, sinon on tombe dans l'anormalité et on peut rapidement être jugé comme étant porteur d'une tare, d'une pathologie. Ceci s'accommode mal du témoignage qui a habituellement, en raison de la vérité personnelle dont est porteur le témoin, valeur d'autorité. La parole de celui qui témoigne est normalement jugée inattaquable puisque ce dernier énonce une vérité. Dans *L'inceste*, Christine Angot décide pourtant d'exprimer ce qu'elle a vu et qu'elle devrait taire. Elle choisit, allant à l'encontre des interdits, de décrire le viol qu'elle a subi de son père et dit l'inavouable. Elle dit la vérité sur l'inceste qu'elle a vécu : elle en témoigne. Ainsi à la question : « Pensez-vous qu'une expérience de la transgression de l'interdit qui est la vôtre vous donne des droits et lesquels⁵⁶ ? », Christine Angot répond :

Alors voilà une question intéressante ! C'est pour moi la question ! Vous auriez pu me la poser avant toutes les autres, non je ne pense pas que cela me donne des droits... Plutôt des devoirs... J'ai vu des choses invisibles et le fait de voir ces choses invisibles m'a au contraire insufflé le devoir de témoigner, ce n'est donc pas des droits mais un devoir qui rejoint celui d'Antigone de témoigner pour la vérité.⁵⁷

Avoir vécu la transgression de l'interdit implique, pour Angot, le devoir de dénoncer et de témoigner, c'est aussi payer de son corps (comme le Christ). Ce qu'elle dit, c'est qu'elle fait usage de son écriture pour se battre contre le mensonge social. Le témoignage, dans ce cas précis, est celui d'une expérience unique personnelle, et universelle : le témoin est son propre document vivant qui témoigne de l'événement incestueux (privé) autant que de la logique sociale de l'inceste. Comme l'écrit Mathieu Lindon : « chaque livre de Christine Angot est un témoignage, même si pas de merde, tout comme chacun est un reportage, on nous écrit du front⁵⁸ ». Georges Gusdorf, quant à lui, a bien montré comment le « témoignage de soi » est un risque, risque de se trouver comme à côté de soi. Car celui qui écrit est un autre : « Je est

⁵⁵ Catherine Millet, *La vie sexuelle de Catherine M.*, op. cit., p. III.

⁵⁶ *Le Club reçoit Christine Angot*. [http://www.clubepoint.com/static/actu/encontre_sangot.htm] (3 octobre 2000).

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Mathieu Lindon, *Je vous écris*, Paris, POL, 2004, p. 74.

un autre avait son corollaire : Un autre est Je⁵⁹ », rappelle Christine Angot dans *Une partie du cœur*.

Il faut distinguer deux types de témoin, dit Dulong. D'abord, il y a le témoin qui a été directement impliqué dans les faits, une personne rescapée qui vient témoigner et qui représente ceux qui ne sont pas là pour témoigner de ce qu'ils ont vu (c'est le cas de la Shoah, notamment). Mais il existe aussi une autre catégorie de témoins : Dulong note que l'historien qui témoigne n'a pas la même place dans le dispositif qui doit conduire à dire le factuel. D'ailleurs, la vraie question de Foucault, selon François Ewald, responsable de la mise en édition des cours de Foucault au Collège de France, est la suivante : « qu'est-ce que cela veut dire : c'est vrai⁶⁰ ? ». La valeur du témoignage ne repose pas sur le fait *que le témoin y était* ; elle repose plutôt sur le fait que sa compétence est attestée, qu'il y a une distance suffisante et des méthodes de travail qui garantissent son objectivité, son non-investissement émotionnel. Le témoin dit le réel objectif, et son point de vue vaut comme argument d'autorité historique. Dans ce dispositif, les deux types de témoignage n'ont pas le même statut : le témoignage de celui qui y était (où la personne s'implique totalement d'un point de vue émotif) et le témoignage distancié de l'expert qui fonctionne en complémentarité. C'est pourquoi la parole d'un témoin est recoupée avec d'autres sources.

Pour Annie Ernaux, qui raconte dans *Passion simple* sa liaison avec un diplomate russe, le besoin de certifier ses dires est tel qu'elle va faire publier le journal intime qu'elle tenait à la même époque (*Se perdre*). Par ailleurs, Catherine Millet, qui n'a « jamais tenu de journal⁶¹ », affirme avoir consulté son agenda et ses notes avant de raconter ses souvenirs. Certains de ses partenaires ou ex-partenaires, lorsqu'ils ont appris qu'elle écrivait son autobiographie sexuelle, lui ont même spontanément « confié des photos ou des films vidéo⁶² », l'un d'entre eux lui offrant même des pages de son journal intime. Le témoignage a

⁵⁹ Christine Angot, *Une partie du cœur*, Paris, Stock, 2004, p. 27.

⁶⁰ François Ewald, « La philosophie comme acte », *Dossier Foucault, Magazine Littéraire*, n°435, octobre 2004, p. 32.

⁶¹ Catherine Millet, *La vie sexuelle de Catherine M.*, *op. cit.*, p. IVVV,

⁶² *Ibid.*

besoin d'être prouvé ou du moins corroboré par d'autres témoignages (ceci est encore plus vrai peut-être pour *l'intémoignage*) ; pourtant, il est la vérité unique du sujet. Il y a donc ces deux modalités du dire-vrai : le témoin impliqué qui veut authentifier ce qu'il dit, et l'expert distancié, le tiers qui se porte garant du témoignage. Pierre Bourgeade tient ce rôle en tant qu'auteur de la préface de *Confessée*. Il affirme que Marie L. apporte un cruel témoignage sur l'époque et sur elle-même : « elle parle de ce qu'elle a vécu... avec ses propres mots... comme elle l'a vécu... avec son propre corps. [...] elle témoigne de la société actuelle⁶³ ». Un témoin peut cependant être tenté de jouer de ces deux registres complémentaires selon les lieux et les circonstances, livrant tantôt le récit de l'expert distancié et objectif, tantôt le récit impliqué de celui qui revendique une position de témoin. C'est le cas de Christine Angot.

Le recours au témoignage peut avoir pour objectif d'établir la vérité des faits, ou remplir une fonction plus symbolique : convoquer la vérité d'une expérience personnelle afin qu'elle soit exemplaire aux yeux d'une collectivité.

Ici, la question n'est pas tant de déterminer ce qui est vrai que ce que cela signifie, pour nous-mêmes et pour les sociétés où nous vivons, de dire que cela est vrai : il s'agit en d'autres termes, de préciser les risques, les conséquences, en un mot les « coûts » inhérents à cette position. Telle est la tradition que Foucault espérait dégager et analyser ; celle qui demandait : « Qu'en coûte-t-il à la raison de dire la vérité? ». ⁶⁴

Enfin, si le témoignage participe à l'établissement de la vérité des faits, c'est à titre d'indice, de repère et de trace qu'il le fait, et parfois, le coût est intrinsèquement lié à la douleur corporelle. C'est le cas de Marie L. et de Vanessa Duriès, qui témoignent avec leur corps, un corps qui porte les marques comme le corps du Christ, les stigmates. Parler du corps comme porteur de traces de la visibilité d'un événement nous conduit nécessairement à introduire un type particulier de sexualité vu comme transgressif, qui se tient toujours sur une frontière : le sadomasochisme.

⁶³ Pierre Bourgeade, « Préface », *Confessée*, *op. cit.*, p. 11-12.

⁶⁴ John Rajchman, *Érotique de la vérité. Foucault, Lacan et la question de l'ethnique*, Paris, PUF, 1994, p.163.

2.3 Le corps du témoin dit l'événement

Gilles Deleuze a consacré une vaste étude à Masoch. Pour lui, le vocable sadomasochiste est une hérésie puisque les deux types de comportement sexuels diffèrent radicalement. D'ailleurs, affirme Deleuze, il faut avoir lu Sade et Sacher-Masoch pour voir à quel point ils sont incompatibles :

À comparer l'œuvre de Masoch à celle de Sade, on est frappé par l'impossibilité d'une rencontre entre un sadique et un masochiste. Leurs milieux, leurs cérémonies diffèrent entièrement ; *leurs exigences n'ont rien de complémentaire*. L'inspiration de Sade est d'abord mécaniste et instrumentaliste. Celle de Masoch est profondément culturaliste et esthétique.⁶⁵

Deleuze, comme Foucault, note les jeux de pouvoir et les rapports de forces qui existent dans le sadisme et dans le masochisme. Mais quelques différences, remarque Deleuze, sont à relever :

je me dis que ce n'est pas par hasard si Michel [Foucault] attache une certaine importance à Sade, et moi au contraire à Masoch. [...] Ce qui m'intéresse chez Masoch, ce ne sont pas les douleurs, mais l'idée que le plaisir vient interrompre la positivité du désir et la constitution de son champ d'immanence [...]. Le plaisir me paraît le seul moyen pour une personne ou un sujet de « s'y retrouver » dans un processus qui la déborde. C'est une re-territorialisation. Et de mon point de vue, c'est de la même façon que le désir est rapporté à la loi du manque et à la norme du plaisir. En revanche, l'idée de Michel que les dispositifs de pouvoir ont avec le corps un rapport immédiat et direct est essentielle.⁶⁶

Parlant de Sade, dans un article intitulé « Sade, sergent du sexe », Foucault avance que ce dernier aurait exprimé un érotisme qui convient parfaitement à des individus conformes à une « société disciplinaire » – et rappelle Le lien avec le camp de concentration.

Les auteures que nous étudions dans cette thèse sont-elles les produits d'une ère individualiste et hédoniste, comme on l'a souvent dit ? Ou, au contraire, sont-elles les représentantes conformes d'une « société disciplinaire » telle que Foucault l'entendait ? Le régime d'une telle société se caractérise par une coercition très précise et systématique du

⁶⁵ Gilles Deleuze, « De Sacher-Masoch au masochisme », *Multitudes*, 2006/2, 25, p. 21. C'est l'auteur qui souligne.

⁶⁶ *Ibid.*

temps, de l'espace, des attitudes, des gestes et des corps des individus. Sade, disait Foucault, a formulé un érotisme propre à « une société réglementaire, anatomique, hiérarchisée, avec son temps soigneusement distribué, ses espaces quadrillés, ses obéissances et ses surveillances⁶⁷ ». Le pouvoir s'infiltré dans la norme : il s'y niche et ce qui nous semble être normal est, en réalité, une soumission à un pouvoir. De la surexposition de corps mécanisés propre à l'univers de Sade, Julia Kristeva remarquait : « la scène sadienne intègre : elle n'a pas d'ailleurs, pas d'impensable, pas d'hétérogène⁶⁸ ». Et Michel Foucault en 1976 à propos de l'écrivain du XIX^e siècle, disait : « il nous ennuie, c'est un disciplinaire, un sergent du sexe, un agent-comptable des culs et de leurs équivalents⁶⁹ ».

De la pornographie, Foucault dénonçait l'utilisation d'objets qui évoquaient la hiérarchisation des pouvoirs militaires tels les uniformes, bottes, casquettes et insignes fétiches. Il voyait, dans ce type d'univers, une véritable société réglementaire basée sur l'obéissance et la surveillance de corps objets qui, disait-il, rappelait le régime nazi :

Pourquoi aujourd'hui nous nous imaginons avoir accès à certains fantasmes érotiques à travers le nazisme. Pourquoi ces bottes, ces casquettes, ces aigles, dont on s'engoue souvent, surtout aux États-Unis ? N'est-ce pas l'incapacité où nous sommes de vivre réellement ce grand enchantement du corps désorganisé, qui nous fait nous rabattre sur un sadisme méticuleux, disciplinaire, anatomique.⁷⁰

Ce que déplorait Foucault, c'était notre incapacité à sortir des images préfabriquées, des corps-mécaniques et des sexes-machines. Il dénonçait la propension qu'avait le cinéma pornographique à n'exposer qu'un *défilement d'organes*. D'ailleurs, ajoutait-il, ce n'est pas d'organes dont il est question dans la pornographie, mais de « quelque chose qui s'ouvre, qui se tend, qui palpète, qui bat, [et] qui bée⁷¹ ». Analyser le littéraire et non le visuel peut donc paraître inusité en ce qui concerne la pornographie. Pourtant, dans l'écrit comme dans l'image, c'est bien d'excès qu'il est question quand on parle de pornographie.

⁶⁷ Michel Foucault, « Sade, sergent du sexe », *Dits et écrits I, op. cit.*, p. 1689.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*, p. 1687.

Certaines de nos auteurs sont au service d'un univers où pornographie et masochisme sont inséparables. Elles mettent en scène des pratiques qui allient automutilation, souffrance et jouissance, souvent dans un mouvement d'urgence :

je n'écris que dans le besoin. Quand mon corps tout entier se déchire, quand mes pensées ne font plus qu'un avec ce corps, je libère ces lettres attachées les unes aux autres. Depuis que j'ai commencé ce récit, quatre à cinq mois se sont écoulés. Rien n'a été réfléchi, et l'urgence a été seule garante de ma spontanéité.⁷²

Ce qui fait dire à Corinne Hénault dans « Érotisme féminin et anormalité » :

De Pauline Réage à Régine Deforges, grâce à celles que l'on nomme tantôt « les prêtresses du sexe » tantôt « les viandeuses », les écrits érotiques féminins s'inscrivent véritablement au cœur d'un débat permanent : débat littéraire, idéologique, politique et linguistique. Régine Deforges a défini la bonne littérature érotique comme celle qui éveille en son lecteur un plaisir à la fois physique et intellectuel. Il semblerait que cette même littérature ait également un rôle considérable quant à la définition de la norme, représentant tabous et limites mais aussi transgression et évolution.⁷³

Certes, la sexualité du masochiste ou du sadique est peu banale. Dans *L'érotisme*, Georges Bataille disait : « De L'érotisme, il est possible de dire qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort⁷⁴ ». Imaginer la mort peut, chez certains du moins, provoquer un « désir de la jouissance sexuelle⁷⁵ ». Ce qui est érotique, alors, ce n'est pas la mort en soi, mais la dissolution de l'être, sa dépersonnalisation. Philippe Rigaut, quant à lui, remarque surtout l'aspect fétichiste du sadomasochisme :

ce qui frappe en premier lieu dans le look fétichiste-SM, c'est sans aucun doute l'inconfort manifeste des tenues et des accessoires qui le compose. Corsets à lanières, chaussures à talon haut, cuissardes, bracelets cloutés, cagoules et combinaisons intégrales en latex, forment un appareil vestimentaire qui bannit l'aisance et la légèreté au profit de la rigidité, et dont l'objectif est tout d'abord de

⁷² Marie L., *Confessée*, op. cit., p.155

⁷³ Corinne Hénault, *Érotisme féminin et anormalité*, [<http://www.dur.ac.uk/j.c.m.starkey/DMLS/Abnormalities/09%C9rotisme%20feminin%20et%20anormalite.pdf>], p.125.

⁷⁴ Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, UGE, « 10/18 », 1977, p. 15.

⁷⁵ *Ibid.*

crédibiliser par le costume et le décor un scénario érotique axé sur les sentiments d'autorité et de crainte.⁷⁶

La violence et la pornographie vont de pair et sont unies dans un ambigu mélange de haine et d'amour. Soulignons que dans plusieurs témoignages sexuels sadomasochistes, les auteures ne sont pas des victimes passives et sont souvent même celles qui prennent en main la violence des plaisirs érotiques.

Jean-Jacques Pauvert remarquait, d'ailleurs, avec la double publication en 1988 du *Boucher* d'Alina Reyes et des *Vaisseaux du cœur* de Benoîte Groult, la naissance d'un mouvement particulier dans la littérature érotique : d'un domaine longtemps réservé aux hommes, celui-ci devenait de plus en plus féminin⁷⁷. Certes, disait déjà Pauvert dans son *Anthologie historique des lectures érotiques*⁷⁸, les années cinquante ont connu le scandale de Pauline Réage et de son *Histoire d'O*, les années soixante ont été celles de l'intarissable *Emmanuelle*, tandis que Anaïs Nin a été, jusqu'en 1970, une auteure prolifique de récits érotiques. Mais depuis les années 1990, les écrivaines introduisent dans ce genre littéraire beaucoup de violence, souvent juxtaposée avec une sexualité jugée pornographique. Pauvert, dans la conclusion de son volume *La Littérature érotique*, est inquiet. Il croit, en effet, que la littérature érotique disparaît tranquillement pour laisser place, depuis les années 2000, à quelque chose d'informe, à un effet de mode dû à « l'incroyable vague de la "vulgarisation" générale⁷⁹ ». Déjà en 1997, dans un article intitulé : « L'érotisme n'est plus ce qu'il était⁸⁰ », Pauvert liait les témoignages de femmes au vulgaire. Il soupçonnait un trop grand intérêt commercial pour ce genre de littérature érotique au féminin qui, jugeait-il, était « moins bon⁸¹ » que son pendant masculin. C'est Marie-France Etchegoin qui rapporte ces propos dans un article publié en 2003 dans le *Nouvel Observateur*. Elle ajoute, ironique : « À

⁷⁶ Philippe Rigaut, *Fétichisme : perversion ou culture*, Paris, Belin, 2004, p. 75.

⁷⁷ Jean-Jacques Pauvert, *La littérature érotique*, Paris, Flammarion, 2000.

⁷⁸ *Idem.*, *Anthologie historique des lectures érotiques : de Sade à Fallières (1789-1914)*, Paris, Garnier, 1982.

⁷⁹ *Idem.*, *La littérature érotique, op. cit.*, p.124.

⁸⁰ *Idem.*, *Le Nouvel observateur*, Paris, 21-27 août 1997, p. 57.

⁸¹ Propos rapportés par Marie-France Etchegoin, « Quand les femmes disent tout », *loc. cit.*

entendre Pauvert, le sexe est partout, Éros est à l'agonie et la "bande à Millet" lui donne le coup de grâce⁸² ! ».

Frontières

Le 29 mars 1999, la revue *Elle* note plutôt, avec bonheur, l'arrivée massive des femmes dans l'univers érotique, comme en témoigne un article paru peu après la sortie du film *Romance* de Catherine Breillat, en 1998, et qui a généré de nombreux débats au sujet de la pornographie au féminin :

Hormis quelques tentatives isolées [...] il aura fallu attendre la fin du vingtième siècle pour que les femmes osent les variations sexuelles. Trente ans après mai 1968 et dix ans après le refroidissement des années sida, le sexe, le désir, la quête du plaisir et l'ivresse de la conquête ne sont plus des thèmes exclusivement masculins.⁸³

Des auteures comme Annie Ernaux, Christine Angot, Catherine Millet, Nelly Arcan, Vanessa Duriès ou Marie L. parlent du désir féminin et mettent en scène différentes formes de sexualité. Ces auteures ont certainement la particularité de dire le corps des femmes autrement. Elles exposent des sujets parfois tabous (prostitution, sadomasochisme, sexe de groupe, inceste, automutilation, prostitution) en adoptant les codes de la pornographie. Ce faisant, elles remettent en question les rapports classiques qui existent entre les hommes et les femmes en matière de sexualité, les normes habituellement admises sur la sexualité des femmes, et revoient le lieu commun qui dit que la violence pornographique n'appartient qu'aux hommes. De plus en plus, les femmes entrent dans des domaines littéraires traditionnellement réservés aux hommes : écriture *gore*, violente, érotique, pornographique. Quel est le véritable enjeu de ces œuvres ? Qu'est-ce qui se cache derrière cette omniprésence de la sexualité ? En dehors de provoquer, quel est le rôle de certains de ces livres ?

⁸² *Ibid.*

⁸³ Catherine Breillat, *Elle*, n°2778, 29 mars 1999. Cité dans : Marie France Etchegoin, « Quand les femmes disent tout », *Le Nouvel observateur*, *loc. cit.*

À chaque rentrée littéraire, depuis quelques années, les critiques insistent sur le fait que la littérature se porte mal, qu'elle ne parle plus que de sexualité, qu'elle est écrite par des femmes et qu'elle est trop narcissique. Ce type de discours sur la sexualité au féminin suscite toujours de vives discussions, et si, aujourd'hui, les débats portent sur la validité des récits d'une Catherine Millet ou d'une Christine Angot, rappelons que *Histoire d'O* n'a pas échappé aux critiques de son époque : comment une femme pouvait-elle adopter un univers érotique masculin et exalter une sexualité masochiste ? Alain Héril est persuadé que *La vie sexuelle de Catherine M.*, qu'il juge par ailleurs excellent, « en n'est pas moins que le pendant féminin d'une littérature érotique jusqu'alors essentiellement masculine⁸⁴ ». Dans les années 2000, Isabelle Alonso, alors à la tête de l'organisation les « Chiennes de Garde », affirmait que les fantasmes de ces femmes étaient simplement restés façonnés par des siècles de domination masculine⁸⁵. Déjà, en 1954, sous le pseudonyme de Dominique Aury (qui signait *Histoire d'O*) se cachait, disait-on, un auteur masculin. Dans un article intitulé « La coupe est pleine⁸⁶ » et publié en 1975, Michel Droit déclarait : « Comment une femme aurait-elle pu d'ailleurs écrire ce livre bien stylé mais pourri de mépris pour la femme et accablant d'ennui, œuvre évidente d'un vieillard lettré et libidineux⁸⁷ ? ». Plusieurs lecteurs croyaient que *Histoire d'O* était l'œuvre de Jean Paulhan (qui en signait la préface), car une femme saine d'esprit pouvait-elle réellement être à l'origine de ce genre de fantasmes et tenir de tels propos ?

⁸⁴ Cité par Marie France Etchegoin, « Quand les femmes disent tout », *Le Nouvel Observateur*, *loc. cit.*

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Michel Droit, *La coupe est pleine*, Paris, France Empire, 1975. Cité dans : Jean-Jacques Pauvert, *Anthologie historique des lectures érotiques*, *op. cit.*, p. 284.

⁸⁷ *Ibid.*

Enfin une femme qui avoue ! Qui avoue quoi ? Ce dont les femmes se sont de tout temps défendues (mais jamais plus qu'aujourd'hui). Ce que les hommes de tout temps leur reprochaient : qu'elles ne cessent pas d'obéir à leur sang ; que tout est sexe en elles, et jusqu'à l'esprit. Qu'il faudrait sans cesse les nourrir, sans cesse les battre. Qu'elles ont simplement besoin d'un bon maître [...]. Bref, qu'il faut prendre un fouet quand on va les voir. Il est peu d'hommes qui n'aient rêvé de posséder une Justine. Mais pas une femme, que je sache, n'avait encore rêvé d'être Justine. [...]. Mais quelle femme, et qui êtes-vous ?⁸⁸

Dans ce texte de présentation écrit dans les années cinquante, Paulhan insiste sur l'aveu qui, dit-il, sous-tend tout le récit. Il appuie aussi sur le fait que, selon lui, Jacqueline Aury ne parle pas qu'en son nom, mais au nom des femmes en général.

Voici ce que dit l'auteure d'*Histoire d'O* (encore connue sous le nom de Pauline Réage) en 1975 lors d'un entretien accordé à Régine Deforges:

ce qui est avoué dans ce livre est avoué par un fantôme, et pourtant ce fantôme dit vrai : O, par son existence et son comportement, met au clair un univers érotique, aussi fou que celui des hommes, aussi obsédant. Ces muettes millénaires que sont les femmes, muettes par prudence, muettes par décence, toutes ont dans la tête un univers de l'amour qui n'est pas nécessairement celui d'O, certes non – et même celui d'O peut leur faire horreur, mais elles en ont un. Elles se taisaient. Eh bien, c'est fini, elles vont parler. Elles parlent.⁸⁹

En effet, elles parlent. Annie Ernaux, Christine Angot, Catherine Millet, Nelly Arcan, Vanessa Duriès et Marie L. tiennent un discours tantôt froid et clinique, tantôt cru et brutal, sur la phobie du corps, sur la violence du désir. Les témoignages sexuels des auteures qui figurent dans cette thèse sont souvent le fruit d'une révolte et ont pour but une contestation : celle d'une société sclérosée, d'une famille dysfonctionnelle, des discours féministes moralisateurs. La véritable originalité de ces livres ne réside pas dans la transgression affichée (le nombre de partenaires ou la diversité des positions et des pratiques sexuelles qui sont décrites), mais dans le projet d'écriture en tant qu'opposition à l'ordre social et littéraire. Est-ce que l'auteure d'*Histoire d'O* se disait féministe ? « Je n'ai jamais fait partie d'un

⁸⁸ Jean Paulhan, « Préface », Pauline Réage, *Histoire d'O*, Paris, LP, 1972 [1954], p. XI.

⁸⁹ Pauline Réage citée dans : Régine Deforges, *O m'a dit. Entretien avec Pauline Réage*, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1975, p. 215.

mouvement féministe, mais j'ai toujours été féministe⁹⁰ ». Comme pour *Histoire d'O*, plusieurs titres qui font partie de notre corpus ne peuvent être, au premier regard, qualifiés de féministes. *Passion simple*, *Se perdre*, *La vie sexuelle de Catherine M.*, *L'inceste*, *Le lien*, *Confessée*, *Putain* servent pourtant à la fois un discours féministe qui veut dénoncer certaines injustices que vivent les femmes (telles la tyrannie du corps et le pouvoir des hommes), et un discours qui affirme qu'on peut jouir de son corps et de son sexe.

En observant, d'une part, la violence que la sexualité pornographique exerce sur le corps de la femme et, d'autre part, le fait que les narratrices parviennent, grâce à la pornographie, à nommer leur sexualité, à la projeter dans le littéraire, les textes convoqués dans cette thèse sont afin d'illustrer le problème de la prise de parole des femmes en matière de sexualité. C'est en nous référant aux récits testimoniaux de celles qui disent l'*impossible* témoignage de leur vie sexuelle que nous serons en mesure de vérifier si la femme, pour le dire comme Irigaray, est encore du côté du manque, de l'atrophie, du vide. Son témoignage est-il encore lié au vulgaire, mis en comparaison avec l'autre, le seul sexe reconnu ? En reproduisant les codes pornographiques, la parole écrite de ces femmes, nous l'avons déjà noté, est à la fois un engagement personnel et une prise de position théorique puisqu'elles subvertissent les discours dominants sur la sexualité. Or, ce qu'elles font aussi, c'est qu'elles exposent dans leur témoignage un événement pornographique.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 59.

CHAPITRE III

LA DEMEURE DE L'INTIME

L'ÉVÈNEMENT PORNOGRAPHIQUE

*« Dire l'événement », c'est engager dans la parole la tension d'une actualité singulière,
dont l'inscription immédiate advient sans catégorie ni forme,
en un lieu où s'ouvre tout le possible.
Gad Soussana, De l'événement depuis la nuit*

Comme l'autobio-graphie, la porno-graphie est écriture. Ce qui est exposé appartient à l'ordre de l'intime. Dans les deux cas, il y a mise à nu – bien qu'elle soit plus extrême dans la pornographie. « En raison de la menace matérielle qu'elle recèle », dit Michel Leiris au sujet de l'écriture autobiographique, l'inscription de soi dans le textuel est une entreprise dangereuse : « Mettre à nu certaines obsessions d'ordre sentimental ou sexuel, confesser publiquement certaines des déficiences ou des lâchetés qui lui font le plus honte¹ » est comparable, dit-il, à une taumachie car on introduit alors « ne fût-ce que l'ombre d'une corne de taureau dans une œuvre littéraire² ». Pourquoi certains auteurs livrent-ils un témoignage pornographique si ce n'est parce qu'ils veulent inscrire dans l'écriture une tension particulière, dire un lieu où s'est un jour ouvert tout un champ de possibles ? Si livrer un témoignage impossible signifie être absent à soi-même, témoigner d'un événement pornographique implique peut-être le désir de mettre à jour la violence de ce manque ? Mais témoigner de l'événement pornographique, est-ce possible ?

¹ Michel Leiris, *L'âge d'homme*, précédé de : *de la littérature considérée comme une taumachie*, Paris, Gallimard, « Folio », 1973, p.10-11.

² *Ibid.*

Il n'y a pas de moment décomposable de l'événement, il n'y en a pas qui comporte de l'évidence, de l'absolue visibilité, autant le dire d'emblée – dans une audace délibérée – le temps de l'événement n'est pas le temps de l'histoire. Ni celui du calendrier. C'est un temps sans chronologie – ni lieu – qui n'en finit pas d'arriver tout autrement, un temps qui défie le temps au point de le rendre possible.³

Le temps de l'événement, pour Gad Soussana, est un moment de fracture dans l'espace chronologique ; il est intemporel et sans lieu. Il est la représentation d'un extrême ressenti comme extérieur à soi. Est-ce précisément à cause de cette tension que provoque la double absence à soi, c'est-à-dire la part impossible du témoignage et la faille de l'espace chronologique, que certaines auteures veulent s'inscrire dans le littéraire ? Livrer le témoignage d'un événement pornographique signifie peut-être exposer ce qui fait le plus honte, c'est-à-dire un moment vécu comme extérieur au temps normal ? L'écriture pornographique serait alors nécessaire afin de témoigner d'un moment impossible. Mais qu'est-ce que signifie le mot pornographie dans le cas qui nous concerne ? Est-ce l'utilisation dans le littéraire de codes et de règles de représentation d'un genre surtout cinématographique ? Comment définir ces codes et ces règles, et à quoi servent-ils pour les auteures que nous analysons dans le cadre de cet ouvrage ?

Parler d'excès, d'absence, de représentation de l'extrême et de transgression des limites (de temps, de lieu, d'espace) permet certainement de tracer un contour, de donner forme à quelque chose de fuyant. Chercher une définition du côté de la philosophie, c'est s'apercevoir rapidement que celle-ci s'est peu intéressée à la pornographie. Pourtant, l'influence de Michel Foucault pour toutes questions portant sur la sexualité aurait pu faire changer les perceptions et faire de l'étude de la pornographie un domaine potentiellement intéressant pour les philosophes. Il semble cependant que discuter sur ce problème demeure encore discréditant, comme le remarque Ruwien Ogien : « Étant donné l'opprobre qui, toujours et un peu partout, frappe les pornographes, il vaut certainement mieux ne pas laisser supposer

³ Gad Soussana, « De l'événement depuis la nuit. L'irruption de l'origine », G. Soussana, J. Derrida, A. Nouss, *Dire l'événement est-ce possible ? Séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida*, Montréal, L'Harmattan, 2001. p. 23. C'est l'auteur qui souligne.

qu'on fait partie de la corporation ou même tout simplement qu'on s'y intéresse⁴ ». Il est difficile de cerner le problème de la pornographie ; les auteurs ne s'entendent généralement que sur la complexité du sujet. Or, qu'est-ce qui fait qu'une représentation sexuelle est jugée pornographique ? Comment qualifier ce qui est ou non pornographique ? Est-ce uniquement lorsqu'il y a une représentation dans un film, un roman, des photographies ou des bandes dessinées, d'actes sexuels ou d'organes sexuels que l'on peut parler de « pornographie » ? Les actes sexuels qui ont lieu dans le privé peuvent-ils être pornographiques ?

3.1 Pornographie et éthique

Ruwen Ogien, directeur de recherche au CNRS, s'intéresse aux problèmes philosophiques dans les domaines de la morale, de l'action et des sciences sociales. Il a publié plusieurs ouvrages dont : *La honte est-elle immorale ?* (2002), *Le réalisme moral* (1999), *La faiblesse de la volonté* (1993), et plus récemment : *Penser la pornographie*⁵. Dans cet essai, paru dans la collection « Questions d'éthique », il tente justement de répondre aux questions suivantes :

Pourquoi est-il si difficile de définir la pornographie ? S'agit-il d'une « invention » moderne ? Est-elle une forme insidieuse de discrimination sexuelle ? Porte-t-elle atteinte à la « dignité humaine » ? Nuit-elle gravement à la jeunesse ? Qu'est-ce qui dérange, finalement, dans la pornographie ?⁶

S'inspirant, entre autres, du travail de Bernard Arcand sur la pornographie (*Le jaguar et le Tamanoir*⁷), il se demande comment un objet peut être à la fois perçu comme sans intérêt, repoussant, dangereux et nuisible. Ogien remarque aussi qu'en France, les débats suscités par la pornographie portent davantage sur sa légitimité, voire sa dangerosité, et tournent autour

⁴ Ruwen Ogien, *Penser la pornographie*, Paris, PUF, « Questions d'éthique », 2003, p. 3.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 4 de couverture.

⁷ Bernard Arcand, *Le jaguar et le tamanoir : vers le degré zéro de la pornographie*, Montréal, Boréal, 1991.

de « la protection de la jeunesse⁸ », alors qu'aux États-Unis, c'est plutôt « la dégradation de la femme⁹ » qui fait l'objet des débats les plus virulents.

De fait, pour certains groupes féministes américains, la pornographie représente la haine et la violence des hommes contre les femmes ; elle est le discours d'une société phallocrate qui tente d'empêcher les femmes de prendre la place qui leur revient dans l'espace public. Comme le dit Susan Brownmiller, le viol et sa représentation constitue le moyen le plus efficace pour intimider les femmes et les garder dans un état de crainte constant¹⁰. *The personal is political* est devenu le mot d'ordre pour les féministes américaines qui se positionnaient, vers les années quatre-vingt, contre la pornographie qu'elles qualifiaient de misogynie. On trouve le même discours anti-pornographie chez certains groupes traditionalistes ou religieux pour qui la pornographie est dangereuse puisqu'elle empêche l'ordre naturel et procréateur des relations sexuelles *normales* des couples unis légalement. Par conséquent, demande Ogien, doit-on conclure que ceux qui désapprouvent la pornographie sont ceux qui ne la consomment pas ? Ogien se demande aussi comment il se fait que les féministes qui se positionnent contre la pornographie ne se battent pas, à l'invitation des principales intéressées, pour l'amélioration des conditions de travail des femmes qui travaillent dans l'industrie ? Et puis, de quel droit peut-on exiger qu'une pratique qui a lieu dans l'intimité soit réglementée par l'État ? Le politique en passe-t-il d'abord par le personnel ? Dans le cas de la pornographie, il semblerait que oui, répond l'auteur de *Penser la pornographie*. Voulant définir la pornographie à partir de conceptions théoriques objectives, Ogien doit d'abord traiter de questions purement morales et subjectives puisque ce sont ces aspects qui sont le plus souvent retenus lorsqu'il est question de pornographie.

Effectivement, pour qu'une représentation publique de la sexualité soit considérée pornographique, constate Ogien, il faut qu'un ou plusieurs des critères suivants soient présents. Le premier est celui de l'intentionnalité : « l'intention de l'auteur de stimuler

⁸ Ruwen Ogien, *Penser la pornographie*, op. cit., p. 5.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Susan Brownmiller, *Le Viol*, Paris/Montréal, Stock/Éditions l'Étincelle, 1976.

sexuellement le consommateur¹¹ ». Pourtant, réplique Ogien à ce premier argument, plusieurs représentations sexuelles explicites sont jugées pornographiques même s'il est clair que le créateur n'avait pas pour but d'exciter sexuellement : « Ils se *servent*, bien sûr, du pouvoir qu'ont ces images de choquer ou d'exciter sexuellement, mais leur *intention* n'est pas d'exciter sexuellement le public¹² [...] » c'est dans la « littérature qu'on trouve les exemples les plus frappants¹³ ». Le second critère est le suivant : il faut que le spectateur ait une réaction émotive ou cognitive forte, et ce, peu importe s'il s'agit d'excitation, d'ennui ou de dégoût. Ainsi, lorsqu'il se trouve devant du matériel pornographique, le spectateur doit réagir. Mais cet aspect subjectif est facilement contestable. Le troisième critère concerne la présence de certains « traits stylistiques¹⁴ » tels que les « représentation d'activité sexuelle non simulée, répétition des scènes de pénétration¹⁵ », « lumières crues, gros plans sur les organes génitaux, parler cru, vulgaire, "sans façon", titres grotesques, situations scabreuses (tromperies, pièges, etc.¹⁶) ». Ogien décrit « le principe stylistique¹⁷ » de la pornographie en dressant une liste des dispositifs couramment admis lorsqu'il est question de définir la représentation du corps dans l'imagerie du X, et il termine en affirmant que « dans la pornographie, c'est boucherie : les corps sont anonymes, dépecés, découpés, tronqués, réifiés, objectifiés, réduits à l'état de choses substituables, dépourvues de nom ou d'identité¹⁸ ».

En somme, les questions morales et subjectives sont souvent au cœur des discussions sur la pornographie. C'est pourquoi, croit Ogien, la définition la plus neutre de la pornographie pourrait être celle qui la relie à son origine étymologique et qui, par conséquent, l'associe à d'autres termes tels « ethnographie », « géographie » et nous ajoutons : autobiographie. La pornographie serait ainsi une sorte de :

¹¹ Ruwen Ogien, *op. cit.*, p. 25.

¹² *Ibid.*, p. 27. C'est l'auteur qui souligne.

¹³ *Ibid.* C'est le cas, notamment, des auteures qui font partie de notre corpus d'étude.

¹⁴ *Ibid.*, p. 25.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 117.

¹⁷ *Ibid.*, p. 117.

¹⁸ *Ibid.*, p. 118.

science dont l'objet serait moins noble et les méthodes plus floues que ces disciplines, mais qui représenterait néanmoins les mêmes traits typiques. [...] Cependant, quand on dit à un artiste que son œuvre est « pornographique », ce n'est généralement pas pour lui faire un compliment.¹⁹

Pour Ogien, cette idée de la pornographie comme étant une chose répugnante et déshumanisante est erronée ; « ce sont des conclusions normatives que je conteste²⁰ ».

La pornographie se reconnaît certainement à l'excès qui la sous-tend : excès d'images et de *déjà-vu*. Trop de scènes de copulation non justifiées par l'intrigue et souvent basées sur les mêmes scénarios se retrouvent dans l'imagerie pornographique : trop de plans serrés, trop d'explicite, trop d'organes visibles, trop de partenaires, trop de positions, trop de fantasmes, trop d'accessoires, et une description qui s'attarde aux moindres détails gynécologiques. En fait, la pornographie retire le sexe de son contexte. Dans la conclusion de *Penser la pornographie*, Ruwen Ogien propose une définition en trois points qui met en lumière le caractère paradoxal de la pornographie (à la fois ignoble et attirant, dangereux et sans intérêt) :

1/ La sexualité avec pornographie est une forme de sexualité particulière, aussi respectable que d'autres.

2/ La sexualité avec pornographie est perverse.

3/ Ce qui se fait au moyen de la pornographie est quelque chose qui n'a rien à voir avec la sexualité.²¹

Comment résoudre le problème ? Comment la pornographie peut-elle être une chose et son contraire ? « Ceux qui désapprouvent la pornographie adhèrent à (2)²² », précise Ogien. Est-ce que la pornographie, en nous incitant à tout voir et en s'assurant que nous ayons tout vu, en montrant toujours plus s'annule elle-même ? L'excès de sexualité a-t-il supprimé son propre signifiant – le sexe ? L'image pornographique aurait-elle pour effet de disqualifier le

¹⁹ *Ibid.*, p. 30.

²⁰ *Ibid.*, p. 119.

²¹ *Ibid.*, p. 149.

²² *Ibid.*

sens premier de son objet, la sexualité ? Mais peut-être que l'imagerie pornographique ne propose qu'une autre forme de sexualité. Bref, analyser le littéraire pornographique, plutôt que le visuel, peut paraître inusité puisque la pornographie montre surtout des corps réels, filmés. Pourtant, dans l'écrit comme dans l'image, c'est bien d'excès dont il est question quand on parle de pornographie. De cet excès de réel une question s'impose : comment savoir ce qui est réel et ce qui est faux dans la pornographie ? Appartient-elle au registre du réel ou de l'imaginaire ?

Esthétique de l'excès

Pour Patrick Baudry, auteur de la *Pornographie et ses images*, « avec le porno, on est dans le registre réel du virtuel²³ », dans « du faux qui est du vrai²⁴ ». La pornographie offre un spectacle contradictoire. C'est une représentation qui a ses propres codes, mais ce qui se joue devant nous, sous notre regard, n'est pas de l'ordre de l'imaginaire : les gestes de l'acte sexuel ont vraiment lieu devant la caméra. Il y a une coïncidence entre l'image qui nous est présentée et ce que font réellement les acteurs. Pour Michaël Lachance, qui a analysé les photographies souvent qualifiées d'obscènes ou de pornographiques (ce qu'il nomme *pornogénie*) de Robert Mapplethorpe, la pornographie est effectivement paradoxale :

la pornographie est une fiction (ce ne sont que des images) et non pas une réalité (passer à l'acte), et pourtant c'est une fiction où l'on présente une réalité (sexuelle) sans fiction (sentimentale). Cependant, les censeurs insistent de leur côté pour dire que toute image est pornogénique lorsqu'elle nous laisse croire qu'elle exténué la réalité de ce qu'elle représente, ce à quoi elle parvient lorsqu'elle nous fait prendre une fiction pour la réalité.²⁵

Michela Marzano, quant à elle, ajoute que les images pornographiques cherchent à être même plus réelles que le réel : « on assiste au passage de l'hypperréalisme à la transparence et à la surexposition sexuelle²⁶ ». À titre d'exemple, les auteures de notre corpus fournissent

²³ Patrick Baudry. *La Pornographie et ses images*, Paris, A. Colin, 1997, p. 38.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Michaël Lachance, *La beauté obscène (Robert Mapplethorpe)* [<http://mapageweb.umontreal.ca/scarfond/T7/7-Lachance.pdf>], p. 127.

²⁶ Michela Marzano, *La pornographie ou l'épuisement du désir*. Paris, Buchet Chastel, 2003, p. 189.

souvent des descriptions détaillées de leur vie sexuelle. Elles les accompagnent de documents exemplaires, que ce soit par l'utilisation de journaux intimes, de témoignages d'anciens amants, de preuves vidéo, voire de traces laissées sur leur corps. Leur témoignage est basé sur un excès de vérité. Le souci qu'elles ont à prouver l'authenticité de leur discours a pour conséquence qu'elles livrent peut-être trop d'explicite. Pourtant, même si tout est montré dans la pornographie, rien n'est donné, affirme Linda Williams, auteure de *Hard core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. Selon cette universitaire spécialiste du « hard-core », la pornographie ne donne rien, bien qu'elle cherche toujours à en montrer plus, bien que les organes génitaux doivent occuper entièrement l'espace du cadre, que les éclairages offrent le plus de visibilité maximum, que les plans sont toujours très rapprochés et que les poses offrent toute la visibilité possible.

Aux yeux de nombreux théoriciens, l'industrie du X proposerait une vision du monde radicalement différente des normes habituelles en ce qui concerne l'intimité sexuelle. C'est justement là qu'apparaît la frontière qui sépare L'érotisme de la pornographie : L'érotisme ne serait pas, selon plusieurs, coupable d'engendrer une caricature de la sexualité dite normale, voire d'en offrir une image négative. L'érotisme serait plus noble et relèverait davantage de l'art. Cette théorie est développée par Michela Marzano dans *La pornographie ou l'épuisement du désir*²⁷. L'auteure opère une comparaison entre érotisme et pornographie, identifiant cette dernière au dégoûtant puisque l'être humain y serait réduit à l'état de chose. Pour Marzano, la pornographie est obscène, pas L'érotisme. Par ailleurs, il n'est pas toujours simple, ni utile, selon Ruwen Ogien²⁸, de faire la différence entre la pornographie, qui est la « représentation (par écrit, dessins, peintures, photos) de choses obscènes destinées à être communiquées au public²⁹ », l'obscénité « qui blesse la délicatesse par des représentations ou

²⁷ Michela Marzano, *La pornographie ou l'épuisement du désir*, op. cit.

²⁸ Dans *Penser la pornographie* (op. cit.), Ruwen Ogien affirme que définir la pornographie à partir de ce clivage entre pornographie, obscénité et érotisme (ou entre les différents registres du *soft* et du *hard*) est, non seulement « quasi-obsessionnel aujourd'hui » (p.33), mais aussi totalement inutile puisque, en conclusion, ces définitions ne nous apprennent rien d'autre que le fait « que la définition du Petit Robert n'est pas très bonne et qu'il serait temps de penser à l'améliorer » (p.32). C'est aussi la conclusion à laquelle nous arrivons.

²⁹ *Dictionnaire Le Petit Robert*, « Pornographie », C.D.Rom, I.C.E., Division Multimédia Inc., 2001, p. 1728.

des manifestations grossières de la sexualité³⁰ », et L'érotisme (« goût marqué pour le plaisir sexuel³¹ »), puisque ce qui est pornographique pour les uns ne l'est pas nécessairement pour les autres. Définir ce qui est pornographique ou non, nous l'avons démontré au début de ce chapitre, est éminemment difficile. Néanmoins, nombreux sont ceux qui ont tenté de cerner le sujet complexe de la pornographie.

Registres, niveaux, traits et codes pornographiques

C'est le cas, entre autres, de Gaëtan Brulotte, pour qui donner une définition de la pornographie est impossible puisque celle-ci se définit toujours à partir de ce qui est considéré comme son opposé, c'est-à-dire L'érotisme : « On tient souvent à opposer deux formes de mise en discours du sexe, dit-il, l'érotique et le pornographique, la forme acceptable et l'irrecevable, ces mots ayant nettement des connotations valorisantes pour l'un et dépréciatives pour l'autre³² ». Aussi a-t-il décidé de former un mot valise : tout au long de son essai *Œuvres de chair*, il parle d'*érogographie*³³. En utilisant ce néologisme, Brulotte tend vers plus de neutralité. Il tient à inclure dans ce mot à la fois le côté *positif* de L'érotisme et l'aspect plus *négatif* qu'évoque le mot pornographie, cherchant à annuler les dichotomies.

Si méritoires que soient ces efforts terminologiques, il est évident qu'en adoptant le terme *littérature érotique*, on se trouve à admettre implicitement une distinction valorisante d'avec le pornographique. Pour satisfaire au parti pris de neutralité [...] l'on évacuera, ici, la distinction subjective et souvent moralisante entre l'érotique et le pornographique, du moins comme *préalable* à la recherche, quitte à la retrouver après, confiant qu'il faille analyser et comprendre avant de se livrer à des classements. Aussi propose-t-on de substituer à ces termes suspects et chargés le néologisme *érogographie* pour se dégager des connotations restrictives des deux mots.³⁴

³⁰ *Ibid.*, « Obscène », p. 1514.

³¹ *Ibid.*, « Érotisme », p. 807.

³² Gaëtan Brulotte, *Œuvres de chair*, *op. cit.*, p. 5

³³ *Ibid.*, p. 7

³⁴ *Ibid.*, p. 6-7. C'est l'auteur qui souligne.

Les auteurs Claude-Jean Bertrand et Annie Baron-Carvais proposent une définition du mot « pornographie » qui s'appuie également sur des jugements de valeur dichotomiques, reflets d'une perception populaire, entre érotisme et pornographie :

Il est banal de séparer l'érotique (noble) et le porno (ignoble), l'un qui exalte la sexualité et l'autre qui la dégrade ; l'un implicite, voilé et l'autre explicite, brutal ; l'un subtil et complexe l'autre simpliste et vulgaire ; l'un chic et l'autre prolétaire ; l'un doux et l'autre violent ; [...] l'un féminin et l'autre masculin.³⁵

Cependant, Bertrand et Baron-Carvais introduisent aussi dans leur définition la subjectivité. La partie du commentaire qui suit s'appuie sur la libido, sur ce qui est susceptible d'être excitable pour chacun : « la pornographie représente, ou évoque clairement, un aspect de la nature, ou de l'activité sexuelle d'un ou plusieurs êtres humains. Et son effet principal est de stimuler la libido de l'utilisateur, quelle que soit l'intention du créateur³⁶ ». En lisant cette dernière partie de la définition, nous pouvons conclure que la pornographie est un type de sexualité *normal*, voire banal, puisque la pornographie est simplement une activité sexuelle qui a pour but de stimuler la libido de l'utilisateur. La stéréotypie des positions décrites par Bertrand et Baron-Carvais nous amène peut-être à comprendre la volonté qu'ont certaines auteures de vouloir s'affranchir de ces idées reçues en transgressant des tabous. L'emploi de mots interdits et l'utilisation d'images jugées ignobles pourraient peut-être traduire le désir de se placer en dehors de ces stéréotypes dichotomiques ?

Les auteures qui figurent dans notre corpus d'étude ont recours à différentes figures pornographiques, souvent les plus stéréotypées, et elles mettent en scène plusieurs registres (*soft* ou *hard*). Michela Marzano remarque, dans *La pornographie ou l'épuisement du désir*, que la division entre ces catégories (pornographie ou *hard*, *soft* ou érotisme) s'est déplacée puisque ce qui était catégorisé *hard* il y a une ou deux décennies ne l'est plus dans les années 2000. Sans vouloir utiliser les termes limitatifs de *soft* ou de *hard* pour qualifier les témoignages pornographiques qui nous intéressent, il faut noter qu'il existe des différences entre la mise en scène d'éléments appartenant à la catégorie du *soft* (c'est-à-dire la

³⁵ Claude-Jean Bertrand, Annie Baron-Carvais, *Introduction à la pornographie : panorama critique*, Paris, La Musardine, 2001, p. 71.

³⁶ *Ibid.*, p. 33.

« masturbation féminine, [le] coït, [la] fellation, [le] cunnilingus³⁷ », du *hard* (« S/M dur (brûlures, percements³⁸ »), et du *hard* ultra-pornographique (« [la] bestialité, [le] viol, [l']inceste, [la] pédophilie³⁹ »). Bref, les termes *soft* et *hard* peuvent être utiles afin de mesurer les différents registres de la pornographie (et non en tant qu'unité de comparaison de la pornographie et de L'érotisme). Tenter de définir la pornographie, nous l'avons déjà dit, est complexe. Tous ceux qui cherchent à le faire ne s'entendent généralement pas sur une définition ; néanmoins, tous sont d'accord pour reconnaître qu'il existe certains codes pornographiques.

Ainsi la plupart des théoriciens remarquent l'uniformité des scènes et des positions sexuelles, la pauvreté des scénarios, le fait que « la pornographie réduit l'acte d'amour à son caractère animal⁴⁰ », que la sexualité y est vécue dans une absence totale de contexte. Selon Bernard Arcand, l'étiquette « pornographique » implique, effectivement, « la gratuité et donc l'absence de contexte⁴¹ ». On souligne l'importance accordée à l'éjacula, la place attribuée à des personnages stéréotypés telles la petite élève sage qui devient perverse ou l'épouse insatisfaite nymphomane et la fréquence de personnages en uniforme – « officier, moine, pilote⁴² » pour les hommes, « infirmière, hôtesse de l'air, [ou] dominatrice⁴³ » pour les femmes. Une place importante est accordée aux objets fétiches (soulier à talon aiguille, guêpière, jarretière, etc.) et au bondage. « Les écrits licencieux déploient, presque naturellement, un véritable arsenal de liens : anneaux, bracelets, chaînes, cordes, entraves⁴⁴... » affirme, par exemple, Gaëtan Brulotte.

³⁷ *Ibid.*, p. 38.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Gilles Mayné, *Pornographie, violence obscène, érotisme*, Paris, Descartes & Cie, 2001, p. 17.

⁴¹ Bernard Arcand, *Le jaguar et le Tamanoir : vers le degré zéro de la pornographie*, *op. cit.*, p.42.

⁴² Claude-Jean Bertrand, Annie Baron-Carvais, *Introduction à la pornographie*, *op. cit.*, p. 71.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Gaëtan Brulotte, *Œuvres de chair*, *op. cit.*, p. 5.

Parce qu'elle nous confronte à l'interdit sexuel et qu'elle montre ce qui est censé être caché (les parties génitales), la pornographie suppose l'interdit et la transgression. Les deux vont de pair, dit Bataille : « La transgression organisée forme avec l'interdit un ensemble qui définit la vie sociale⁴⁵ ». La transgression ne supprime pas l'interdit puisque sans l'interdit, il n'y aurait pas de transgression possible et par conséquent pas de jouissance. « C'est l'abolition même de l'interdit qui en définit le statut [de la pornographie]⁴⁶ », précise pour sa part Marzano :

Qu'est-ce que la pornographie ? Comment la qualifier ? Comment la différencier de L'érotisme ? Est-il encore possible d'envisager une telle distinction dès lors que la frontière entre ces deux genres de représentations semble aujourd'hui mise en question et que le cinéma, la littérature, les magazines, la télévision et Internet accueillent ce qui était auparavant réservé à un public spécifique, dans les lieux consacrés comme les cinémas X ou les sex-shops ? Comment y parvenir sans pour autant utiliser une logique binaire et simpliste qui trace à priori les limites entre un « bon érotisme » et une « mauvaise » pornographie ? Comment expliquer que la levée de toute barrière contribue à délégitimer tout écrit sur la sexualité ?⁴⁷

Relever les niveaux pornographiques peut être utile si l'on veut, comme Marzano, faire une distinction entre L'érotisme (qui est fait de désir, de lent dévoilement de l'être, de communion avec l'autre, etc.) et le pornographique (en tant que pure consommation d'autrui et de chosification de l'individu). Comme l'auteure de *Hard Core*, il nous apparaît toutefois que ces polarisations (érotisme/pornographie) sont trop réductrices et nous utilisons le mot « pornographie » dans un sens précis : il s'agit de la représentation d'un acte sexuel crûment exposée, c'est-à-dire que les corps sont décrits d'une façon explicite et sans fard, sans *esthétisation*. Là où nous nous joignons à Marzano, c'est lorsqu'elle distingue et définit les codes pornographiques (dont fait partie la chosification de l'individu et l'aspect mortifère) selon un point de vue éthique : « dans la pornographie, l'individu est exposé sans atténuation. Il est réduit à une chose absolument disponible⁴⁸ », affirme Marzano, qui poursuit sa réflexion sur les conséquences de cette objectivation : réduit à l'état de chose, l'individu est «

⁴⁵ Georges Bataille, *L'érotisme*, *op. cit.*, p. 73.

⁴⁶ Michela Marzano, *La pornographie ou l'épuisement du désir*, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 52.

un objet dont la nudité ne fait plus événement ni effraction⁴⁹ ». Ce qu'elle souligne dans cette phrase, c'est l'impossible de l'événement pornographique. Ce qui est impossible est lié à une trop grande exposition et à une trop grande mise à nue.

Selon Marzano, dire ce qui est pornographique, ce n'est pas « départager *a priori* le bien et le mal⁵⁰ », c'est plutôt nommer la part impossible de la rencontre humaine. Pour elle, la pornographie est mortifère, elle n'est jamais la présentation de deux êtres qui font connaissance, elle ne représente pas une rencontre sexuelle, elle est toujours l'arrivée, l'aboutissement, la fin, le vide, la mort. « De ce point de vue, la pornographie n'est même pas subversive », ajoute Marzano, « certes, elle s'habille de la rébellion et prétend s'opposer à toute forme de "répression" du sexe. Mais elle le fait uniquement en vue de masquer l'affirmation d'une dictature⁵¹ [...] ». Pour Georges Bataille, l'être humain a besoin de la notion d'interdit : la jouissance étant inhérente à la transgression de la norme, la création de divers interdits (notamment, des interdits sexuels) rendrait possible un monde *harmonieux* qui s'oppose à une vie *animalisée*. Tout se passe alors « comme si l'homme avait en une fois saisi ce qu'a d'impossible la nature⁵² » et, une fois cet impossible saisi, il participe « à cette rage de détruire qui l'anime et que rien n'assouvirait⁵³ ». Pour Bataille, l'interdit désigne et encourage en même temps l'accès à ce qu'il défend. La notion d'interdit est intrinsèque à la pornographie.

Dans *L'érotisme* (« synonyme chez lui de sexualité⁵⁴ »), Georges Bataille évoque l'aspect inhumain de l'activité sexuelle ; pour Michela Marzano, la pornographie est l'affirmation de l'inhumain puisqu'elle réduit le corps à un état de chose. Elle réfute le raisonnement de Bataille qui « considère que le désordre, la violence et l'indignité sont la

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 12.

⁵¹ *Ibid.*, p. 13-14.

⁵² Georges Bataille, *L'érotisme*, « 10/18 », *op. cit.*, p. 68-69.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Michela Marzano, *La pornographie ou l'épuisement du désir*, *op. cit.*, p. 41.

racine même de l'amour⁵⁵ ». Dans *La pornographie ou l'épuisement du désir*, Marzano affiche pourtant sa filiation avec Bataille et dit se ranger du côté du philosophe lorsqu'il soutient que la sexualité de l'homme diffère radicalement de celle de l'animal puisque le premier met en jeu sa vie intérieure, alors que le second n'a aucune conscience d'être – au sujet de la conscience d'être de l'animal il y aurait beaucoup à dire : de Derrida qui, dans *L'animal que donc je suis*⁵⁶, qui se demande si l'animal qui me regarde n'a pas dans le « visage » le « tu ne tueras point » de Lévinas⁵⁷, à la « singularité quelconque » (Agamben) que représente ou non l'animal, en passant par l'extrême animalité de l'être qui est, selon Bataille, l'enfantement. De façon générale, on entend la différence entre l'homme et l'animal par le fait d'avoir ou non des états d'âme, une conscience, un langage. L'animal n'aurait pas de conscience existentielle, mais il habiterait continuellement son expérience extérieure et intérieure de façon simultanée, il n'en capitaliserait rien en lui-même (Michel Freitag). Partant de la définition que Bataille donne de L'érotisme – et que Marzano réfute – comme « approbation de la vie jusque dans la mort » (c'est-à-dire avec « l'idée d'un lien nécessaire entre la mort et l'excitation sexuelle⁵⁸ »), Marzano propose une typologie. Elle classe des types de sexualité à partir des différences entre les caractéristiques érotiques (qu'elle qualifie de relations humaines) et pornographiques c'est-à-dire, qui tend vers l'annulation de l'humain et la glorification de l'inhumain.

Le premier chapitre intitulé « Pornographie et sexualité : de la place du sujet », est une suite de courts paragraphes ainsi constitués : exposition d'un caractère propre à un pan de la sexualité qualifié par l'auteur d'érotique (le désir, le regard, l'intériorité, le toucher, la rencontre, etc.), et comparaison immédiate avec son aspect pornographique. Ainsi, la sexualité érotique « permet la sortie du sujet hors du registre de la maîtrise. [...] Je "vois"

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.

⁵⁷ Emmanuel Lévinas dit dans *Philosophie et culture : acte du XVIIe Congrès mondial de philosophie, Montréal, 1983* (Éditions du Beffroi-Éd. Montmorency, Montréal, 1986, p. 81) : « En partant de cette droiture entre autrui et le moi nous avons pu écrire autrefois que le visage est pour un moi – que le visage est pour moi – à la fois, la tentation de tuer et le "tu ne tueras point" qui déjà l'accuse, me soupçonne et l'interdit, mais déjà me réclame et me demande. »

⁵⁸ *Ibid.*, p. 41.

l'autre. Je "touche"⁵⁹ », tandis que dans les représentations pornographiques, « il n'y a plus ni rencontre, ni regard, ni caresses⁶⁰ ». Les codes pornographiques sont clairement exposés et mis en lien avec ce que Marzano affirme être un processus intrinsèque à l'imagerie pornographique : la chosification de l'individu, l'absence d'humanité, voire la mort. En effet, pour cette auteure, la pornographie n'est pas une forme de représentation de la sexualité, mais sa dénégation. Il y a, dans cette démonstration et dans la méthode qu'a choisi l'auteure, deux caractères importants pour nous : la posture de l'auteure selon laquelle il y aurait un aspect morbide inhérent au pornographique et l'exposition précise et détaillée de codes génériques appartenant au genre pornographique (exposition qui nous sera utile même si la posture théorique de Marzano est clairement en faveur de L'érotisme et contre le pornographique).

Le code pornographique sur lequel tous les auteurs s'entendent est aussi le premier que nomme Marzano : l'imagerie pornographique est de réduire le corps à un assemblage de gros plans sexuels qui « se succèdent [...] réduisent la présence du visage à un élément de contrechamp [et] rendent les personnages interchangeables⁶¹ ». Le corps, dans la pornographie, est un « assemblage de morceaux, une série d'orifices à "fouiller"⁶² » ; sa surface est « "déchiré[e]", le but étant d'effacer toute barrière entre le dedans et le dehors⁶³ ». Aussi est-il d'usage d'utiliser des lampes spéciales qui permettent d'éclairer « l'intérieur du sexe féminin, [ce qui] montre la volonté d'arriver à une sorte de vidéoscopie de la chair, une vision viscérale capable de déconstruire la topologie même du corps humain⁶⁴ ». La volonté de la pornographie de tout montrer du corps le réduit à ses organes « et ceux-ci à leur fonctionnalité⁶⁵ », il n'y a plus, par conséquent, un corps entier, mais des brèches, une béance.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 45.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*, p. 44.

⁶² *Ibid.*, p. 43.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 45.

⁶⁵ *Ibid.*

La pornographie, poursuit Marzano « est le lieu même des stéréotypes⁶⁶ », « les lieux des rencontres sexuelles sont toujours les mêmes⁶⁷ », « les gestes sont constamment codifiés⁶⁸ », c'est le règne de « l'instantanéité, de l'absence d'obstacles, de la certitude, de la toute-puissance⁶⁹ ». L'imagerie pornographique, efface le « visage et la subjectivité de l'individu⁷⁰ ». Bref, elle impose « une vision codifiée de l'acte sexuel⁷¹ » et propose une forme de sexualité qui se construit sur un modèle économique :

La pornographie se construit selon un modèle marchand de la transaction et de l'utilisation : c'est la mise en scène de l'aptitude économique à posséder des biens et à les échanger, la mise en scène de l'échange qui s'oppose à l'irréversibilité des caresses et des baisers caractérisant la sexualité humaine.⁷²

Ainsi, pour Marzano, la pornographie dévoile la bestialité et la violence qui existe chez l'homme, elle est transgression de cet interdit qui fait que l'homme se démarque de l'animal. « C'est dans les mouvements des interdits que l'homme se sépare de l'animal et tente d'échapper au jeu de la mort⁷³ », ajoute Marzano. « La transgression forme avec l'interdit un ensemble qui définit la vie sociale⁷⁴ », affirme de son côté Bataille. Il s'agit, selon lui, d'organiser la transgression. Ce qui est interdit est habituellement ardemment désiré du fait même de son interdiction. La loi est donc nécessaire dans le contrôle du désir. La pornographie semble d'ailleurs exercer un pouvoir de fascination sur celui qui la regarde, au point où il ne peut en détacher son regard.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 48.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 49.

⁷¹ *Ibid.*, p. 52.

⁷² *Ibid.*, p. 48.

⁷³ Michela Marzano, *La pornographie ou l'épuisement du désir*, *op. cit.*, p. 41.

⁷⁴ George Bataille, *L'érotisme*, *op. cit.*, p. 72.

C'est du moins ce que remarque Patrick Baudry : « la pornographie possède un incontestable pouvoir d'attraction, de séduction mêlée à une répulsion qui la renforce⁷⁵ ». Face à ces images, il y aurait, toujours selon Baudry, deux réactions : soit l'excitation et le plaisir, ou le dégoût et le malaise. Pour Bataille, désirer précisément ce qui nous fait horreur est certainement normal, surtout en ce qui concerne la sexualité : « les objets sexuels sont l'occasion d'une alternance continue, de la répulsion et de l'attraction⁷⁶ ». Mais à quel moment les limites du plaisir pornographiques sont-elles atteintes ? Quand la pornographie devient-elle davantage répulsion qu'attraction ?

3. 2 De l'interdit à l'abject

À partir de l'étude d'auteurs importants tels Dostoïevski, Lautréamont, Proust, Artaud et Céline, Julia Kristeva se demande ce qui se passe lorsqu'une *chose* réussit à être à la fois repoussante et dégoûtante, fascinante et attirante. C'est la question qu'elle pose dans *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*⁷⁷ : « Pourquoi l'abjection ? Pourquoi y a-t-il ce "quelque chose" qui n'est ni sujet ni objet, mais qui, sans cesse, revient, révolte, repousse, fascine⁷⁸ ? ». Ce qui apparaît comme abject, remarque-t-elle, provient le plus souvent de notre corps : le sang, la sueur, le sperme, l'urine, les menstrues, les excréments, la vomissure. Pour Kristeva, l'abjection est liée à l'impossibilité de reconnaître la frontière entre ce qui provient de soi et de l'autre. C'est la raison pour laquelle les substances qui se situent à une limite imprécise entre le soi et le non-soi appartiennent à l'abject puisqu'elles sont vécues, ou perçues, comme pourritures, salissures ou ordures. Par conséquent, « ce n'est pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre⁷⁹ ». Est abject ce qui est destiné à l'expulsion, « ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte⁸⁰ ». Ainsi, le moment primordial de l'abjection serait sa propre séparation d'avec la mère vécue comme une révolte contre la

⁷⁵ Patrick Baudry, *La pornographie et ses images*, op. cit., p. 21.

⁷⁶ Georges Bataille, *L'érotisme*. Paris, les éditions de Minuit, collection « Arguments », 1957, p. 79.

⁷⁷ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

⁷⁸ *Ibid.*, page quatre de couverture.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 12.

⁸⁰ *Ibid.*, p.12.

source de vie⁸¹. L'abjection signale la fragilité d'un ordre et souligne « la reconnaissance du *manque* fondateur de tout être⁸² » et est liée à l'horreur d'être physiquement absorbé par un autre corps, une autre matière.

Alice Granger Guitard explique bien comment, pour Kristeva, l'expérience de l'abject a partie liée avec une pulsion primitive, ce qui explique la confusion entre intérieur et extérieur. L'abjection correspondrait à cette expérience initiale

du nouveau-né confronté à la séparation du contenant utérin puis du corps maternel pour en faire un objet prototypique de tout objet de parole et de pensée. Le premier objet est un abject. L'analyse doit pouvoir partir de là. Et toute activité psychique aussi ? L'abjection est alors cette violente et obscure révolte contre ce qui menace ce nouveau-né et lui paraît venir d'un dehors en même temps que d'un dedans exorbitant, tout près mais inaccessible. [...] Par l'abjection, je peux accoucher de moi-même, et refouler cette chose, violemment. Ce refoulement originaire est la tentative la plus ancienne de me démarquer de l'entité maternelle, j'advies comme sujet par un démarquage violent. Ce démarquage violent n'exige-t-il pas que cette entité maternelle soit sentie ? Abjecte, oui, je la repousse et je me repousse, je m'abjecte.⁸³

L'abjection rend compte de ce qui est impossible à désigner : « l'abject nous confronte [...] à nos tentatives les plus anciennes de nous démarquer de l'entité maternelle avant même que d'exister en dehors d'elle grâce à l'autonomie du langage⁸⁴ ». En suscitant un trouble dans l'identité, dans la différence entre le soi et l'autre, l'abject provoque une crise narcissique qui tire son origine du temps où la démarcation avec le corps de la mère ne pouvait encore s'opérer. Sans cette différenciation, le sujet a du mal à s'individualiser et à exister. Le marquage d'une frontière est ainsi nécessaire à l'édification de la personne. Quand le non-soi franchit cette frontière, une impureté souille l'être.

⁸¹ Théoricienne d'inspiration lacanienne, Kristeva croit que l'enfant entre alors dans le domaine du symbolique représenté par le père. Le sentiment d'abjection renvoie au corps maternel représentant le pouvoir générateur par opposition à l'ordre symbolique du Père. Le développement a alors lieu dans le domaine de l'imaginaire de l'enfant qui est habité par une abjection qu'il cherche à éliminer.

⁸² *Ibid.*, p.13. C'est l'auteure qui souligne.

⁸³ Alice Granger Guitard, à propos de : Julia Kristeva, *La haine et le pardon*, Paris, Fayard, 2005 [<http://www.elitterature.net>]

⁸⁴ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, *op. cit.*, p. 20.

Cette frontière est bien sûr celle du corps. Le franchissement de cette distance engendre une réaction de défense. L'abjection est la présence insupportable du corps étranger en soi qui doit être expulsé de son propre corps. L'exclusion alors protège, préserve ou rétablit l'intégrité de la personne. L'abject est ce qui reste inassimilable par le sujet. Sa permanence rendrait le sujet abject à lui-même, elle le « mettrait hors de lui-même⁸⁵ ». Le caractère à la fois sacré et impur du tabou met en lumière le côté paradoxal propre à toute abjection. Selon René Girard, le sang est ce qui symbolise le mieux cet aspect car il est « ce qui salit et ce qui nettoie, ce qui rend impur et ce qui purifie, ce qui pousse les hommes à la rage, à la démence et à la mort et aussi ce qui les apaise, ce qui les fait revivre⁸⁶ ». Pour l'auteur de *La violence et le sacré*, sacré et tabou se côtoient, ils sont souvent indissociables : d'ailleurs, le sang, considéré comme impur, est un élément nécessaire lors des rites de purification.

Nancy Huston remarque le même phénomène. Dans *Dire et interdire*, elle note comment, dans la plupart des rites primitifs, ce qui sort du corps est qualifié de déchet et symbolise un danger. Le plus souvent, c'est le sang menstruel qui représente la souillure la plus intense. Le sang menstruel semble avoir beaucoup menacé les hommes, remarque Huston. N'est-ce pas la possibilité d'une vie qui s'écoule, et donc la réalité de la mort que le sang menstruel représente qui est à l'origine de cette menace ? Afin d'effacer la faute et tout risque de contagion, des rites de purification sont pratiqués. Ils permettent de vaincre la peur associée à ces impuretés. Quant au tabou inhérent aux excréments, le dégoût qui s'y rattache est lié à l'éducation sociale de la norme puisque, de lui-même, le jeune enfant n'éprouve aucun dégoût pour ses matières fécales, qu'il considère comme une offrande. Ce plaisir de l'abject nous renvoie à la jouissance dans l'abjection. Le dégoût est souvent une réaction de défense face à la montée de la jouissance, et la jouissance est en elle-même paradoxale ; « [elle] seule fait exister l'abject comme tel⁸⁷ », souligne Kristeva.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ René Girard, *La violence et le sacré*. Paris, Grasset, 1972, p. 60.

⁸⁷ Julia Kristeva. *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection, op. cit.*, p. 17.

L'abject est donc intimement lié au corporel, et le corps est au fondement même de la représentation pornographique : il est dévoilé, montré dans sa nudité, et c'est parce qu'elle renvoie à la dimension sexualisée du corps, à ce qui ne doit pas être vu, que la pornographie est jugée obscène. Le corps est *ouvert* et s'offre à la vue de tous : « L'âme est souffle, pureté, légèreté ; surtout elle est intemporelle, tandis que le corps est susceptible de se dégrader, pourrir, mourir⁸⁸ ». La pornographie découpe le corps et expose ses parties. Le gros plan sur les sexes ou sur les autres orifices du corps renvoie à cette béance. La pornographie veut tout montrer dans le détail, sans esthétisation, par des plans serrés sur les sexes qui alternent avec des plans serrés sur les visages (afin de montrer le plaisir éprouvé).

Cette alternance entre le sexe et la tête n'est pas sans rappeler la figure de la Méduse, cette tête qui renvoie à l'horreur du sexe féminin. Pour Jean Baudrillard, montrer le visage en plan serré « est aussi obscène qu'un sexe vu de près. C'est un sexe⁸⁹ ». Dans *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari reprennent la même idée lorsqu'ils introduisent le concept de visagété :

Visage, quelle horreur, il est naturellement paysage lunaire, avec ses pores, ses méplats, ses mats, ses brillants, ses blancheurs et ses trous : il n'y a pas besoin d'en faire un gros plan pour le rendre inhumain, il est gros plan naturellement, et naturellement inhumain, monstrueuse cagoule.⁹⁰

Tous ces corps béants, ouverts, « orificiels », sont qualifiés d'obscènes. Dans le langage courant, « obscène » signifie un aspect dégoûtant. Il s'agit de quelque chose de sale, d'immonde, d'indécent qui doit être caché ou évité. Les parties génitales, qualifiées de parties honteuses sont jugées obscènes, et l'obscène entretient un rapport particulier au corps et au sexe. Ainsi, c'est le dévoilement de ce qui devait rester caché qui est qualifié d'obscène et qui provoque le dégoût.

⁸⁸ Nancy Huston, *Dire et interdire : éléments de jurologie*, op. cit., p. 59.

⁸⁹ Jean Baudrillard, *L'autre par lui-même*, Paris, Galilée, 1987, p. 39.

⁹⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris, Minuit, « Critique », 1980, p. 233.

De ce sang qui coule, de tous ces fluides à l'intérieur de notre corps qui se trouvent soudain exposés et qui provoquent un sentiment d'abject, il faut protéger le regard. La pornographie, elle, donne à voir l'excès. Cette exigence de visibilité propre à la pornographie nous place dans le registre de l'exhibition : si les corps et les sexes sont exhibés, il faut aussi que douleur et plaisir se voient. De fait, selon Linda Williams, cet impératif de visibilité passe par le recours systématique à l'éjaculation masculine externe. C'est précisément parce qu'elle offre trop de réel que la pornographie est souvent jugée obscène. C'est aussi à partir de ce constat que plusieurs femmes ont voulu abolir la production et la diffusion de pornographie sous toutes ses formes (films, livres, journaux, magazines, spectacles, etc.) : la porno est la théorie, le viol la pratique, disait Robin Morgan. Dans les termes féministes de l'époque, les débats pour ou contre la pornographie se sont rapidement transformés en véritable confrontation entre ce qu'on a appelé les *Good Girls* (qui se positionnaient contre la pornographie) et les *Bad Girls*⁹¹ (contre la censure).

3.3 La censure : de l'abject à l'effroi

Vers la fin des années soixante-dix aux États-Unis, le mouvement féministe a semblé être unanimement contre la pornographie. Aux yeux de plusieurs, elle représentait une menace directe pour les femmes, véhiculant une image de celles-ci comme soumises et offertes sexuellement. Plusieurs féministes étaient convaincues que la pornographie enseignait aux jeunes hommes une définition des rôles sexuels. La pornographie était généralement considérée comme un reflet de « l'oppression subie par les femmes ailleurs dans la société⁹² », voire un outil idéologique qui garantissait le « maintien de cette oppression⁹³ » : aux hommes la puissance, la menace, l'apprentissage du viol, et aux femmes la soumission. Ces féministes – souvent qualifiées de radicales dans le langage populaire – ont beaucoup publié de textes dans lesquelles elles soutenaient leurs théories. Contre la

⁹¹ Le mot vient du langage féministe de l'époque. Ann Russo résume cette période de confrontation entre les *good girls* et les *bad girls* dans son article « Conflicts and Contradictions Among Feminists Over Issues of Pornography and Sexual Freedom » publié dans : *Women's Studies International Forum*, vol. 10, n° 2, p. 103-112, 1987.

⁹² Bernard Arcand, *Le jaguar et le tamanoir : vers le degré zéro de la pornographie*, op. cit., p. 118.

⁹³ *Ibid.*, p. 118.

violence d'abord, ces théories sont devenues anti-pornographie. Puisque la raison d'être de la pornographie était, selon elles, de maintenir un pouvoir entre les sexes (le pouvoir étant bien sûr du côté des hommes), il fallait parler de l'aspect politique de la pornographie.

C'est aussi ce que croyait Susan Brownmiller⁹⁴ qui trouvait désespérant de voir que, arrivée si près du but de l'égalité entre les hommes et les femmes, la pornographie propageait encore des idées rétrogrades et méprisantes sur les femmes dans le but peut-être de maintenir la divergence entre les sexes. Est-ce que la pornographie était carrément une « réponse ponctuelle et défensive du pouvoir masculin aux avancées et aux difficiles conquêtes du féminisme⁹⁵ » ? demande Bernard Arcand dans *Le jaguar et le tamanoir*. Dans cet ouvrage anthropologique sur la pornographie, Arcand consacre un chapitre à cette période du féminisme américain où les discours *anti* ou *pro* pornographie étaient très violents. Ce serait d'ailleurs, selon Arcand, autour de cette question que se serait forgé le plus grand consensus féministe contre la pornographie : alors que les femmes se réjouissaient de leurs avancées dans presque toutes les sphères sociales et politiques, la pornographie demeurait à leurs yeux la preuve que tout n'allait pas si bien. Pourtant, toutes n'étaient pas d'accord avec l'idée de la bannir.

C'est le cas notamment des *Bad girls* qui se positionnaient contre la censure sous toutes ses formes et dénonçaient les féministes qui s'opposaient à la pornographie. Les femmes qui travaillaient dans l'industrie du sexe ont, elles aussi, voulu prendre la parole puisque tous les discours les excluaient. L'introduction de *Good girls / Bad girls*, un volume dirigé par Laurie Bell, qui présente les résultats d'une série de conférences dont le but était justement d'engager une discussion entre les femmes des deux groupes, est éloquent ; elle montre l'intensité des émotions : « You're all a bunch of fucking madonnas⁹⁶ ! ». Voilà les propos qu'aurait tenus une représentante de l'organisation canadienne pour les droits des prostituées à un groupe de féministes anti-pornographie. Pour elles, la solution à la mauvaise

⁹⁴ Susan Brownmiller, « The Place of Pornography : Packaging Eros for a Violent Age », in *Harper's Magazine*, novembre 1984, p. 31-45.

⁹⁵ Bernard Arcand, *Le jaguar et le tamanoir : vers le degré zéro de la pornographie*, op. cit., p. 119.

⁹⁶ Laurie Bell, *Good girls / Bad girls : feminists and sex trade workers face to face*, Seattle, Wash, Seal Press, 1987, p. 17.

pornographie n'était pas de l'interdire, mais plutôt de faire une pornographie de meilleure qualité. Comme l'a résumé Annie Sprinkle en 2001 : la réponse à la mauvaise pornographie n'est pas d'interdire la porno, mais de faire de meilleurs films porno⁹⁷. Les femmes qui travaillaient dans l'industrie ont voulu être traitées en égales, et ce, même si elles faisaient de la pornographie dite *hard*. Elles ne se battaient pas contre la censure mais pour la pornographie – contrairement à d'autres femmes qui militaient contre la censure et non pour la pornographie. C'est ainsi que des femmes d'affaires, des militantes, des productrices, des universitaires et des travailleuses du sexe ont révolutionné la représentation de la sexualité et ont, inévitablement, redéfini la pornographie.

Depuis la fin des années quatre-vingt-dix, ce sont souvent des femmes qui prennent en main les plaisirs sexuels, qu'ils soient sadomasochistes, froids et impersonnels, abjects ou stéréotypés. C'est aussi ce que remarque Christian Authier, auteur de l'essai intitulé *Le Nouvel ordre sexuel*, dans lequel il écrit que les auteurs féminins commencent à investir une littérature « érotico-pornographique⁹⁸ » ce qui, dit-il, provoque quelques remous :

Dans la vague de livres autobiographiques qui ont ces dernières années provoqué l'attention des médias et du public, un tronc commun les relie : ils sont écrits par des femmes, ils traitent de sexe en termes crus et évoquent des expériences la plupart du temps peu communes et traumatisantes : la prostitution pour Nelly Arcan, le porno pour Raffaëla Anderson, la pratique intensive des partouzes pour Catherine Millet, l'inceste pour Christine Angot [...]. Qu'y a-t-il de réellement singulier dans ce nouveau courant ?⁹⁹

Ce qu'il y a de singulier c'est le fait que ces récits sont écrits par des femmes et revendiquent une caution autobiographique, qu'ils proposent un univers pornographique parfois jugé *hard*, et que les auteures ne sont pas des victimes. Elles utilisent l'imagerie pornographique, elles ne la subissent pas.

⁹⁷ Annie Sprinkle, *Hardcore from the Heart : the Pleasures, Profits and Politics of sex in Performance*, Continuum, 2001.

⁹⁸ Christian Authier, *Le Nouvel ordre sexuel*, *op. cit.*, p.228.

⁹⁹ *Ibid.*

Le film *Bad girl*¹⁰⁰, inspiré du volume *Interdit aux femmes* de Nathalie Collard et Pascale Navarro, va dans le même sens : c'est un documentaire sur la pornographie faite par et pour les femmes. Celles-ci désormais ne sont plus des victimes. Elles revendiquent le droit de faire de la pornographie et d'être celles qui empochent l'argent plutôt que les hommes. Elles contestent la croisade contre la pornographie menée par les féministes. Elles exigent la liberté de créer et de s'exhiber si elles le désirent. Aujourd'hui, beaucoup de femmes mettent en scène dans leurs œuvres une sexualité explicite (au cinéma comme en littérature). Les thèmes et les approches varient d'une femme à l'autre, mais la plupart de ces auteures ont en commun de célébrer la sexualité, de déployer des images inhabituelles pour les femmes ou encore d'utiliser, si elles le désirent, clichés et stéréotypes. Utiliser un langage cru et faire usage de codes pornographiques n'est plus strictement réservé aux hommes. Cependant, leur discours n'est pas fait pour stimuler la libido du lecteur et ce, même si l'intention d'exciter sexuellement est le critère de définition le plus souvent admis pour définir la pornographie. Que veulent ces femmes : dénoncer une forme de pornographie méprisante ou, au contraire, dire que le plaisir sexuel sans honte et sans tabous est possible ?

Pour Ovidie, actrice et réalisatrice de films X et auteure de *Porno Manifesto*, ce qu'il faut dénoncer, c'est le fait que la pornographie ne montre qu'une seule image du sexe féminin, efface toutes les sécrétions, le sperme étant la seule sécrétion tolérée :

Toutes [les sécrétions] concernant les femmes sont bannies : pertes, menstrues, éjaculations féminines, etc. Tout liquide sortant du sexe de la femme est considéré comme sale. Les gros plans de pénétration doivent être « propres ». La moindre trace est immédiatement éliminée à coup de lingette pour bébé. [...] Le sexe de la femme est toujours une partie honteuse, sale, et malodorante.¹⁰¹

Annie Sprinkle, actrice et performeuse pornographique « pro sexe », a voulu, de son côté, démystifier cette horreur du sexe féminin. Dans son spectacle intitulé « Public Cervix Announcement », elle permettait aux spectateurs de regarder, à l'aide d'un spéculum, l'intérieur de son vagin. Elle explique sa démarche de la façon suivante : « I wanted to prove

¹⁰⁰ Marielle Nitoslawska, *Bad girl*, Montréal, La Fête, 2003 [2001].

¹⁰¹ Ovidie, *Porno Manifesto*, Paris, La Musardine, 2004, p. 84.

that there are no teeth inside there¹⁰² ». En somme, comme le résume Bernard Arcand dans *Le jaguar et le tamanoir*, les *Bad girls* dénoncent les féministes qui se battaient contre la pornographie en les qualifiant de moralisatrices qui croient que « les vertus essentielles de la féminité demeurent toujours la pureté et la moralité, et qui se permettent de condamner toute déviation sexuelle, en particulier toute forme de sado-masochisme, comme fondamentalement contraire à la féminité¹⁰³ ». Dans cette perspective, l'ironie serait qu'il ne reste pour les femmes que le modèle de la sexualité douceuse et romantique telle que prodiguée dans des romans à l'eau de rose. Cette idée était, selon les *Bad girls*, autant sinon plus dommageable que la pornographie. Toujours selon Arcand, les *Good girls*, quant à elles, répondaient en accusant leurs adversaires d'être devenues « des Juliette de Sade, c'est-à-dire des femmes qui ne craignent pas d'adopter le modèle mâle rétrograde et agressif, qui les mènent à défendre une position profondément anti-féministe¹⁰⁴ ». Pour les *Good girls*, si la pornographie devait être bannie, c'était parce qu'elle était le fait d'un pouvoir oppresseur mâle, sexiste, paternaliste et traditionaliste : « le patriarcat associe capitalisme et sexisme ; la pornographie, industrie du sexe, n'est qu'une arme maniée par les mâles oppresseurs. Symbole de ce phallocentrisme : l'éjaculation extérieure¹⁰⁵ ». Les *Good girls* affirmaient que leurs consœurs pro-pornographie étaient les victimes de comportements et d'attitudes millénaires prônées par une société phallocrate dont elles auraient inconsciemment intégré les idées.

Alors que le but de ces mouvements féministes était d'enrayer les inégalités basées sur les stéréotypes, le conflit entre les *Good girls* et les *Bad girls* s'est vite montré impossible à résoudre. Les trois groupes (anti-pornographie, anti-censure et pro-pornographie) demeurant campés sur leurs positions, l'une des conséquences a été que les femmes ont entretenu les stéréotypes qu'elles dénonçaient par ailleurs. Cependant, ces femmes ont aussi révolutionné la représentation de la sexualité ; elles ont, inévitablement, redéfini la pornographie. En effet,

¹⁰² Annie Sprinkle, *Post Porn Modernist*, Cleis Press, 2nd Rev Ed edition, 1998. cité par Ovidie (*Ibid.*, p. 103-104.)

¹⁰³ Bernard Arcand, *Le jaguar et le tamanoir*, *op. cit.*, p. 129.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.129.

¹⁰⁵ C.-J., Bertrand et A.-B. Carvais, *Introduction à la pornographie*, *op. cit.*, p. 177-178.

à force de discourir sur ce sujet complexe, ces femmes ont eu le mérite, selon Ruwen Ogien, d'avoir permis de déconstruire puis de reconstruire la pornographie. Les féministes, écrit-il dans *Penser la pornographie*,

ont participé, intentionnellement ou pas, à ce mouvement de différenciation en genres et sous-genres de l'ensemble des représentations sexuelles explicites et à l'apparition de la « pornographie » comme genre tout à fait distinct qu'il convient de définir de plus en plus précisément.¹⁰⁶

Est-ce que, finalement, la critique féministe, à force de discourir, a contribué au rejet de la notion d'obscénité et permis une libération de codes pornographiques trop homogénéisés ? À force de déconstruire des codes pornographiques séculaires, puis de les reconstruire en y intégrant leur propre imaginaire, en quoi les femmes ont-elles bousculé les codes pornographiques classiques ?

Frontières pornographiques (limites territoriales)

Prenant appui sur l'analyse du film controversé *Baise-moi* de Virginie Despentes, Marie-Hélène Bourcier dénonce l'impossibilité pour les femmes de présenter une image d'elles-mêmes comme actives sexuellement. Bourcier avance que la scène finale du film, alors que Manu et Nadine insèrent un revolver dans l'anus d'un homme, fait basculer les frontières de genre et de sexe puisqu'elle produit une séquence inenvisageable : « cette scène est impossible parce qu'elle renverse symboliquement les rôles que l'on retrouve dans la grande majorité des porno straights¹⁰⁷ ». Si l'homme s'était fait pénétrer par un autre homme, cela aurait certainement dérangé, suppose Bourcier, mais cette image aurait été supportable. Cet argument a l'avantage de poser la question des limites de la pornographie au féminin. Est-il difficile pour les femmes de présenter une image d'elles-mêmes comme agressives sexuellement ? Peuvent-elles montrer le corps des femmes jouissant selon des codes

¹⁰⁶ Ruwen Ogien, *Penser la pornographie*, op. cit., p. 47.

¹⁰⁷ Marie-Hélène Bourcier, *Sexpolitiques. Queer Zones II*, Paris, La Fabrique, 2005, p. 31. S'il est davantage question de critique cinématographique dans ce passage, notons que les cinéastes de ce mouvement féministe qui privilégie une pornographie au féminin sont aussi parfois des écrivaines (Virginie Despentes, Catherine Breillat), mais surtout que leurs revendications incluent à la fois le littéraire et le cinématographique puisque les enjeux sont généralement les mêmes.

pornographiques mâles, c'est-à-dire en centrant l'attention sur la visibilité de l'orgasme au féminin ?

Bourcier explique que les normes en matière de pornographie se sont radicalement transformées : dorénavant, les femmes utilisent sans gêne la pornographie pour elles-mêmes, pour leur plaisir. S'appuyant sur les thèses de Foucault, elle affirme que cela ne doit pas être perçu comme un « effet de libération¹⁰⁸ », mais plutôt comme le signe que la pornographie est simplement passée de quelque chose que l'on cache à quelque chose que l'on montre :

Ce sont les modalités de la censure productive pour reprendre une notion foucauldienne qui ont changé. [...] La pornographie n'est-elle pas, après tout, un discours sur le sexe parmi d'autres, à restituer dans la prolifération de discours sur le sexe qui date du XIX^e siècle ? Dans une perspective foucauldienne, la censure produit des vérités du sexe, elle incite à se plier à différentes vérités du sexe bien plus qu'elle n'interdit.¹⁰⁹

Dans cette conjoncture, le discours pornographique doit être envisagé dans une perspective de production : il n'y a aucune libération dans le discours sur le sexe, mais plutôt une obligation à dire la vérité du sexe, toute la vérité.

Marie-Hélène Bourcier est reconnue comme défendant une théorie moins académique qu'une certaine branche universitaire du mouvement *queer* américain (tout en se réclamant d'elle). Beatriz Preciado, qui signe la préface de *Queer zones*, affirme qu'il « existe une différence fondamentale entre la riche théorie américaine *queer* et le "queer povera" de Bourcier¹¹⁰ ». En se basant sur l'idée de performance des genres, telle que l'a définie Judith Butler en 1990 dans *Gender Trouble*, Marie-Hélène Bourcier veut décrire les enjeux qu'implique cette « performance », mais cette fois-ci sur les différentes sexualités. Bourcier veut repenser les différentes pratiques (prostitution, S/M lesbien, femmes pornographes, etc.), parler des identités sexuées habituellement qualifiées comme « autres » (*butch*¹¹¹, *fem*¹¹²,

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 39.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ Beatriz Preciado, « préface ». *Ibid.*, p. 15.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*

*bear*¹¹³, transexuels, bisexuels, *drag girl*, *drag king*, *cyborgs*, etc.), et explorer plusieurs lieux d'analyses (nouvelles technologies, discours médicaux, sociologiques, cinématographiques, pornographiques, littéraires ou historiques). Toutes ces pratiques, ces identités et ces champs d'étude, d'après Bourcier, ne disent jamais une vérité définitive sur une identité de genre ou une pratique dite normale de la sexualité.

La pornographie, nous l'avons déjà noté, se construit à partir de codes de représentation « visuels hyper-réalistes (les gros plans sur un corps découpé en différents organes et différentes zones¹¹⁴) », ses codes sont très précis et exclusifs, c'est-à-dire hétérosexuels, blancs et strictement masculins. « Autant de contraintes de cohérence qui expliquent les difficultés à faire sortir le porno du porno ou à l'intégrer dans un espace de représentation qui "n'a rien à voir"¹¹⁵ ». Selon Bourcier, en intégrant dans leurs discours un régime particulier de production de vérité sur le sexe (c'est-à-dire une reprise des codes de la pornographie), les femmes fragilisent le régime de vérité classique du genre et créent une « rupture de l'unité thématique¹¹⁶ ». Dès que la pornographie est déconstruite puis reconstruite par les femmes, ses figures, sa typologie, ses codes ne sont pas banalement repris, ils sont remis en question.

Mettre à jour les codes de la pornographie en les déconstruisant et en les intégrant dans de nouvelles organisations implique, en effet, qu'il ne s'agit *que* de codes : l'obligatoire éjaculation masculine n'est en réalité qu'un procédé narratif comme un autre. Déconstruire la pornographie, c'est la remettre en question, c'est prétendre qu'il peut exister plusieurs autres représentations pornographiques :

Cette remise en question des figures obligées de la représentation pornographique traditionnelle bouscule le genre pornographique en ce qu'elle fait apparaître les conventions et les codes. [...] Or si l'on commence à jouer avec les codes pornographiques, voilà qui sous-entend qu'il pourrait en exister d'autres [...].¹¹⁷

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 41.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 44.

L'effet de réel dans l'univers de la pornographie est un code particulièrement important puisque cet univers est basé sur la croyance que les gens ont de réelles relations sexuelles, que le plaisir sexuel nous est donné comme étant vrai. Et pourtant, affirme Bourcier, « l'éjaculation rendue visible est un agencement narratif et réaliste particulier¹¹⁸ » qui vise la production d'un effet de réel dont le sperme demeure la marque la plus crédible. L'auteure de *Queer zone* appuie son commentaire en donnant quelques exemples de textes de femmes qui ont déconstruit les codes pornographiques.

Parmi ceux-ci, le roman et le film *Baise-moi* de Virginie Despentes est le plus important : « il s'inscrit dans une tendance qu'il faut bien appeler la nouvelle pornographie, née en partie des lectures en retour du porno opérée par des femmes¹¹⁹ ». Bourcier parle aussi des romans lesbiens de Violette Leduc qui ont fait dire à Beauvoir, dans une lettre adressée à Nelson Algren :

c'est une histoire [*Thérèse et Isabelle*] de sexualité lesbienne aussi crue que du Genet. Elle décrit par le menu comment une fille en dépucelle une autre, et ce qu'elle fait avec ses doigts, et ce qui en découle dans le sexe de l'autre, un tas de tripatouillages atroces qu'ensemble elles inventent avec du sang, de l'urine et ainsi de suite, qui même moi m'ont légèrement dégoûtée.¹²⁰

Nommons aussi, avec Bourcier, Candida Royale qui réalise aux États-Unis depuis 1984, par le biais de sa maison de production *Femme Production*, des films pornographiques destinés au marché féminin. Bourcier rapporte (et traduit) ses propos au sujet de l'obligatoire démonstration de l'éjaculation (*cum shot*), moment fort de toute œuvre pornographique classique :

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 45.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 42.

¹²⁰ Cité par Marie-Hélène Bourcier dans *Sexpolitiques. Ibid.*, p. 40.

je me suis toujours demandé en voyant tant de films avec les cum shots pourquoi les hommes voulaient voir les pénis des autres gicler du sperme plutôt que de voir les orgasmes des femmes [...]. Des années plus tôt quand j'étais actrice, j'avais déjà posé la question : qu'est-ce qu'ils font là ? Et on m'avait répondu : « Pour prouver que ça s'est vraiment passé ».¹²¹

D'allégeance foucauldienne, Linda Williams a beaucoup écrit sur la pornographie : *Hard Core*, publié en 1989, demeure probablement l'analyse la plus importante dans le monde de la recherche sur la pornographie. Or, elle croit que le but n'est pas tant de se couper de la femme que d'avoir le désir de faire coïncider l'éjaculation avec celle du spectateur qui est dans une situation autoérotique. Il y aurait donc simplement concomitance entre l'acteur et l'homme qui visionne, c'est-à-dire identification.

Dans l'adaptation cinématographique du récit de Virginie Despentes, Julie Ouellette et Sylvain Duguay remarquent, de leur côté, la présence d'un équivalent féminin au classique *cum shot* des films pornographiques. À la suite des recherches de Marie-Hélène Bourcier sur l'utilisation du sang comme représentation visuelle du plaisir sexuel des lesbiennes sadomasochistes, les auteurs affirment que les héroïnes de Despentes produisent un équivalent de la jouissance masculine grâce au « spectacle du sang¹²² ». Ce sang agit, dès lors, comme une « preuve spectaculaire de [l']accomplissement¹²³ » du plaisir sexuel féminin. Ils montrent bien comment le sang menstruel, a une fonction sexuelle – c'est-à-dire qu'il est *cum shot*¹²⁴ dans la mesure où Manu s'en barbouille le visage tout en affirmant l'aspect plaisant et spectaculaire de l'acte. Ils remarquent aussi avec justesse Le lien entre cet acte et les discours des *Blood Sisters*, un groupe de féministes américaines qui proposaient une déconstruction du discours sur le sang menstruel en proposant d'en remarquer l'aspect

¹²¹ *Ibid.*, p. 43.

¹²² Julie Ouellette et Sylvain Duguay, « Le manège rouge de *Baise-moi* », Montréal, *Tessera*, pp. 217-224

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ La question de la représentation du plaisir sexuel est importante pour Linda Williams qui a introduit dans *Hard Core* l'importance du dévoilement de la vérité dans le cinéma pornographique. Ainsi, l'idée de confession implique celle du dévoilement d'une vérité, celle des corps pendant l'acte sexuel. Williams fait la proposition suivante : le point culminant de la pornographie est la représentation visuelle du plaisir sexuel, c'est-à-dire l'éjaculation masculine appelée communément *money shot* ou *com shot*. Il s'agit de l'événement classique des films pornographiques traditionnels.

valorisant. Leur but était de dire aux femmes qu'elles devaient impérativement reprendre possession de leur corps, apprendre à aimer sans honte et sans tabou leurs fluides, cesser de voir le sang des menstruations comme une souillure¹²⁵. Pour Irigaray, la création d'un langage féminin pouvait justement offrir la possibilité aux femmes de s'affranchir de la marque du genre et leur permettre de devenir un *être* à part entière qui peut *se désigner, se nommer, sans honte et sans tabous*.

Le pornographique implique l'injustifié, l'artificiel, « l'absence de contexte¹²⁶ ». Les auteures analysées dans cette thèse, représentent un moment important de leur vie, peut-être le moins artificiel, un événement inavouable, certes, peut-être honteux, certainement inconvenant, mais qu'elles choisissent de révéler. Or, la forme qu'elles choisissent évoque l'artificiel, la gratuité, l'absence de contexte des films pornographiques. Peut-être que les règles de la pornographie sont nécessaires afin de rendre compte dans l'écriture de l'obscénité de certains événements ?

*

Le mot « événement » n'est pas simple à utiliser. Dans le contexte de la pensée de Foucault, le concept d'événement ne signifie pas le compte rendu chronologique d'une histoire tel que le font certains historiens (méthode fortement dénoncée par le philosophe). Foucault prend à titre d'exemple son travail sur *Pierre Rivière*¹²⁷ : s'il avait reconstitué ce crime « comme si c'était un événement, et rien d'autre qu'un événement criminel, je crois

¹²⁵ Ce qui est étonnant, par ailleurs, c'est l'absence de mention de la réelle éjaculation des femmes. Voilà pourtant un jaillissement visible qui pourrait être comparable à celui du sperme. Si Bourcier parle du sang qui jaillit du corps, les exemples qu'elle donne (les gencives qui saignent ou se mordre la joue) sont loin du jet du sperme qui gicle. De plus, la question de la représentation du sang (qui pourrait, si l'on suit les raisonnements de Bourcier, Ouellette et Duguay, être l'équivalent du spectacle du sperme) est surtout évoquée lorsqu'il est question de sadomasochisme. De fait, dans les témoignages de Marie L. et Vanessa Duriès, le sang est fortement imprégné de sens : il est le signifiant majeur du plaisir, autant que l'est le sperme dans l'imagerie pornographique. Mais il est toujours associé à la douleur. Jamais il n'est question de représenter le plaisir sexuel au féminin qui jaillit.

¹²⁶ Bernard Arcand, *Le jaguar et le Tamanoir . vers le degré zéro de la pornographie, op. cit., p.42.*

¹²⁷ Michel Foucault, *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère . un cas de parricide au XIX^e siècle*, Paris, Gallimard, « Folio Histoire », 1994.

qu'on [aurait] manqué l'essentiel¹²⁸ ». Le concept d'événement possède, selon lui, différents réseaux et plusieurs niveaux. Il est vu comme une série de ruptures. Foucault définit le discours comme une série d'événements discursifs qui sont en rapport avec des faits de différentes natures (économique, sociale, politique, institutionnelle, personnelle, etc.) :

le fait que je considère le discours comme une série d'événements nous place automatiquement dans la dimension de l'histoire [...]. Je ne suis pas un historien au sens strict du terme, mais les historiens et moi avons en commun un intérêt pour l'événement.¹²⁹

Lorsque Foucault utilise le mot *événement*, il fait davantage référence à un moment de rupture dans une continuité plutôt qu'à une continuité sans failles (une chronologie) comme le font les historiens. Cette interruption momentanée dans le temps crée l'*événement*.

L'événement dont il est question dans le cadre de ce travail est celui d'une interruption *pornographique* qui a lieu dans la vie de nos auteures et dont il faut, semble-t-il, rendre compte. La rupture dans les textes étudiés est certes dans le biographique, mais elle est aussi et surtout formelle. Les auteures adoptent souvent les codes de la pornographie (gros plan, excès de détail, de visibilité ou de manque, personnages stéréotypés, absence de contexte, regard spéleologique, sexualité mortifère, etc.), afin d'exposer dans le littéraire la part impossible de l'événement dont elles témoignent. L'utilisation de ces codes opère dans le passage du privé au public. C'est en effet lors de cette transition que l'événement raconté devient pornographique puisqu'il occupe dorénavant le devant de la scène, utilise entièrement l'espace du texte : il est gros plan sur l'événement intime. Les récits-témoignages que nous avons choisi d'analyser racontent (selon les codes du genre pornographique) un événement sexuel vécu comme *impossible* ; c'est en projetant dans le littéraire l'événement pornographique (qui est interruption dans l'ordre du temps), que ces auteures parviennent à rendre possible l'impossible. Ce sont les mots, la phrase, l'écriture, l'acte de témoignage, qui

¹²⁸ Michel Foucault, « Entretien avec Michel Foucault » (entretien avec P. Kané), *Dits et écrits II, op. cit.*, p. 99.

¹²⁹ Michel Foucault, « Dialogue sur le pouvoir », *ibid.*, p.467.

rendra possible l'événement pornographique : « La phrase arrive comme l'événement arrive¹³⁰ ».

Annie Ernaux, qui fait l'objet de la première analyse, a justement intitulé *L'événement* le récit d'un moment de rupture dans sa vie de jeune fille rangée : un avortement clandestin. C'est un événement intime qui a été vécu comme une rupture dans le courant normal du temps. En exposant ce récit dans le littéraire, c'est un peu comme si tous les projecteurs étaient dirigés vers cet événement difficile et douloureux, un événement intime et honteux qu'elle devrait peut-être, au contraire, dérober au regard, garder caché ; le récit intitulé *L'événement* est le témoignage de ce moment impossible alors qu'elle se faisait avorter. *Passion simple*, qui nous intéressera particulièrement, est aussi le récit d'un moment de rupture : celui du temps passé avec l'amant, un temps d'arrêt dans la vie *ordinaire* d'une femme. Dans le cas d'Ernaux, la rencontre avec l'amant russe n'est pas seulement une rupture dans le temps chronologique et normal des choses, il est aussi le signe d'un autre événement : celui d'une suspension du jugement moral.

¹³⁰ Gad Soussana, *Dire l'événement, est-ce possible ?*, *op. cit.*, p. 30.

DEUXIÈME PARTIE

ORIGINES

CHAPITRE I

ANNIE ERNAUX

FEMINISME DEGRÉ ZÉRO

*Toute archive est un cimetière que l'on traverse,
allant parmi les tombeaux en plein ciel
– le passé et le futur –, déplaçant des mémoires.*
Betty Bernardo Fuks, *Œdipe*

Archives

On appelle familièrement « stag films » les premiers films pornographiques créés au début du XX^e siècle aux États-Unis. Il s'agit de courts-métrages clandestins, itinérants, muets, en noir et blanc, centrés sur la génitalité, et exclusivement dédiés à un public masculin. Le mot « stag » ferait référence à l'endroit où étaient projetés ces films amateurs : des salons privés où les hommes se réunissaient – les « smokers¹ ». Ils seront très populaires jusqu'au milieu du siècle. Ce n'est qu'à l'arrivée des films légaux avec projections publiques en salles, qui marquent les débuts du cinéma pornographique tel que nous le connaissons aujourd'hui, que les *stag films* disparaîtront :

¹ Linda Williams, « "White slavery" versus the ethnography of "sexworkers" », *Women in Stag Films at the Kinsey Archive*, [project Muse], p. 131. [http://muse.jhu.edu/journals/the_moving_image/v005/5.2williams.pdf] (25 juin 2008).

Stag films are anonymously made, short, undated silent films displaying one or more hard-core sex acts. These uncredited, or bogusly credited, films flourished in an underground circuit in the United States and internationally during that extended period between the teens and the early 1970s before moving image pornography became quasillicit.²

Linda Williams remarque une propension à la nostalgie lorsqu'il est question des *stag films* : « stag film compilations that offer tinkling piano accompaniment, as if the film were the equivalent of Harold Lloyd or Charlie Chaplin comedies, run the risk of bogus nostalgia associated with mainstream silent films³ ». Pourtant, ajoute-t-elle, si l'on désire réellement recréer l'atmosphère de l'époque et de ces salles d'audience strictement mâles, on ne peut qu'imaginer un silence embarrassant ponctué peut-être de quelques « crude jokes⁴ ». Déjà, en 1989, dans un chapitre consacré à l'étude des *stag film* dans son volume *Hard Core : Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, Linda Williams notait cette tendance à la nostalgie, entre autres chez les auteurs Al Di Lauro et Gerald Rabkin chez qui elle puise néanmoins une définition tirée de leur livre intitulé *Dirty Movies : An Illustrated History of the Stag Film, 1915-1970*. L'intérêt de cette définition tient certainement au fait qu'elle présente les *stag films* comme des documentaires sur la vie sexuelle à une époque aux États-Unis :

The stag film or dirty movie was, and is, the *cinéma vérité* of the forbidden, an invaluable record of the images openly unacknowledged feelings about sex assume. In a time when open art could only euphemize, the stags documented those isolated and unmentionable private experiences which were nonetheless in some form universal. By sharing the mysteries of sexual data through collective rituals of masculine emergence, American and European males (primarily the former) received through the stags a non-credit course in sex education. The films proved that a word of sexuality existed outside one's limited individual experiences. Here were real people and real sexual activity made all the more real because their esthetic embodiment was so weak, the « performers » so clearly not « actors ».⁵

² *Ibid.*, p. 108.

³ *Ibid.*, p. 129.

⁴ *Ibid.*

⁵ Linda Williams, *Hard Core, op. cit.*, p. 58.

Aujourd'hui, qu'en est-il des *stag films* ? En 2005, aux États-Unis, une maison de production⁶ a présenté *Pervert ! un stag film* contemporain qui rend hommage « aux comédies de sexploitation des années 60 et 70⁷ ». Le danger, dans cette tendance à la nostalgie, prévient Linda Williams, c'est qu'elle transforme la réalité : en présentant les *stag films* comme de petites comédies de situations explicites, on s'éloigne, croit-elle, de l'essence même de ces films, de leur caractère génital. Certes, la plupart des *stag films* font de l'humour, ajoute-t-elle, mais basé sur un canevas sexiste et raciste.

Ces courts films amateurs d'une durée d'environ quinze minutes étaient dédiés à une projection privée. Ils étaient rapides, non narratifs, et montraient des corps de façon brute, sans mise en forme esthétique. Par conséquent, certains détails véridiques et spontanés étaient parfois capturés : du sperme pouvait être capté dans un film là où normalement il ne devait pas y avoir d'éjaculation, des conversations en hors champ pouvaient être observées, etc. Les hommes qui jouaient dans ces films pornographiques étaient habituellement déguisés pour garder l'anonymat ; la plupart portaient une moustache (qui parfois se décollait pendant l'acte sexuel), ou un chapeau, des lunettes, etc. Ils restaient, le plus souvent, entièrement habillés. Seul le pénis en érection était visible. Quant aux femmes, elles étaient entièrement nues et étaient certainement, si l'on en croit Tom Waugh, des travailleuses du sexe : « the stag corpus may well be the best visual ethnography of sexworkers in America during this period⁸ ». Waugh utilise parfois le terme de « documentary truth » pour parler des *stag films*, terme qui met l'accent sur le fait que ces films proposaient d'éduquer les hommes en leur montrant tous les détails de l'anatomie féminine⁹. De façon générale, affirme Linda Williams, les *stag films* en disent beaucoup sur l'histoire des pratiques sexuelles. En cela, ils sont effectivement de précieux documentaires, des documents d'archives.

⁶ Justement appelée *Stag Films*.

⁷ Site Internet officiel du film *Pervert!*, [<http://www.perverttthemovie.com/>].

⁸ Tom Waugh, « Homosexuality in the Classical American Stag Film : Off-Screen, On-Screen », *Sexualities* 4, n°3, August, p. 278.

⁹ Cependant, remarque Waugh, ces films se terminaient toujours sur un sexe masculin en érection. « Men getting hard pretending not to watch men getting hard watching images of men getting hard » (p.280), c'est ainsi qu'il résume le fait que ces hommes qui regardaient les *stag films* étaient réunis dans une intimité sexuelle particulière entre hommes (qu'il qualifie d'*homosociabilité*).

Le mot « archive » exprime à la fois l'idée d'un lieu où l'on conserve ce qui est ancien, et l'idée de commencement. Linda Williams notait à propos des archives de *stag films* du *Kinsey Institute* que ces documents, véritables témoins *vivants* d'une époque, étaient précieux pour l'histoire humaine. Or, puisqu'ils ne sont jamais projetés, ils sont en quelque sorte aussi *perdus*¹⁰. Pour Michel Foucault, étudier les archives, c'est chercher à comprendre le fonctionnement d'un savoir particulier dans sa relation avec le pouvoir. Il voit dans l'archive un ensemble de discours prononcés à une époque, discours qui, certes, traversent l'histoire et continuent à exister jusqu'à nous. Mais l'archive marque surtout l'écart : « elle commence avec le dehors de notre propre langage ; son lieu, c'est l'écart de nos propres pratiques discursives¹¹ ». Parlant de la collection de *stag films* archivée au *Kinsey Institute*, Linda Williams y voit aussi une mise à distance : « obviously, an archive of stag film is not like just any film archive. It was not acquired to preserve film history but as a record of sexual practices; all of its films were illicitly made and distributed and no one properly "owns" their copyright¹² ». Au *Kinsey Institute*, il y a, grâce à la préservation de l'objet (les 8mm originaux), une archive de ce qu'étaient certaines pratiques sexuelles au début du siècle, pratiques généralement qualifiées d'obscènes et qui marquent un écart entre la représentation de l'obscène au début du siècle et celle d'aujourd'hui.

Travaillant sur l'industrie de la pornographie depuis plusieurs années, Linda Williams remarque justement que la mise en archive a partie liée avec la notion d'obscène puisque ce qui est archivé est habituellement ce qui n'est pas obscène¹³. Quand Williams parle de l'obscène, c'est dans la définition textuelle du terme qu'elle l'entend : « in the quite literal

¹⁰ Williams explique comment les *stag films* du *Kinsey Institute*, bien que nombreux, ne peuvent être projetés souvent. La fragilité due à leur piètre qualité en est la principale raison : la plupart sont de mauvaises copies de 8mm. En faire une compilation DVD serait évidemment la meilleure façon de les préserver, mais elle est difficilement envisageable, selon les avocats, puisqu'il faudrait s'assurer qu'aucun descendant des *acteurs* de ces films ne puisse déposer de poursuite. Le problème serait, de fait, l'absence de copyright.

¹¹ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p.172.

¹² Linda Williams, *Women in Stag Films at the Kinsey Archive*, *op. cit.*, p. 128.

¹³ À ce sujet, note Williams, le cas du *Kinsey Institute* échappe à la règle : « Kinsey Archive is its spirit of inclusion. No item is too obscene, too ridiculous, too rare to be excluded ». (*Ibid.*, p.109).

sense of being hidden away from public view¹⁴ ». Ainsi, ce qui était *ob/scene* (caché, soustrait du public) est aujourd'hui *on/scene*, sur le devant de la scène, et les « stag films are no exception¹⁵ ». L'obscène s'est déplacé. C'est à partir de cette démonstration sur l'« ob/scène » (ce qui doit rester caché de la « scène », de la vision) est devenu « on/scène » et fait partie intégrante de notre paysage culturel que Linda Williams propose l'idée que la pornographie est une forme culturelle influente. Par conséquent, il faut mettre un terme à la trompeuse (et banale) opposition entre le « bien » de L'érotisme et le « mal » de la pornographie.

Linda Williams a donné ses premiers cours sur la pornographie au début des années 1990, quelque temps après avoir assis sa réputation universitaire avec *Hard Core*. Depuis, avec ses étudiants, elle a étudié des champs aussi divers que la pornographie marginale, la pornographie habituelle ou classique, celle des pionniers (les *stag films*), la pornographie contemporaine, et ses différentes versions : hétérosexuelle, homosexuelle, lesbienne, sadomasochiste, bisexuelle, fétichiste, ou interracial. Ces cours, comme elle l'explique dans l'entretien accordé à Wendy Edelstein pour le magazine *Public Affairs* en 2004, comprennent la projection d'un ou de deux longs métrages à la suite desquels les films sont analysés et discutés d'un point de vue critique. Inspirée par les travaux de Michel Foucault, Linda Williams dirige les analyses afin d'observer les liens qu'entretiennent les concepts de plaisir et de pouvoir. Les problèmes soulevés par le cinéma pornographique y sont posés de façon à donner un second souffle au monde de la pornographie (pas uniquement cinématographique). La conclusion de ces études a été publiée dans un volume intitulé *Porn Studies*¹⁶.

L'étude académique de la pornographie permet peut-être d'appréhender sous des perspectives nouvelles non seulement des questions sexuelles, mais aussi politiques, sociales, raciales, esthétiques et féministes. Étudier l'histoire de l'industrie pornographique, c'est en quelque sorte étudier l'histoire de la sexualité humaine du point de vue de ses représentations, car les pouvoirs en place tentent habituellement de réserver à l'élite intellectuelle et aux biens

¹⁴ *Ibid.*, p.128.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Linda Williams, *Porn Studies*, Durham, Duke University Press, 2004.

nantis une culture de la représentation sexuelle. À titre d'exemple : la découverte, en plein XIX^e victorien, des fresques sexuelles de Pompéi¹⁷. La réaction immédiate a été de soustraire aux yeux du public ces objets obscènes pour en réserver les usages à une élite de savants, d'historiens de l'art et de notables, bref, à un public qui était, à cette époque, exclusivement masculin.

En somme, ce qui est obscène est historiquement lié au masculin et réservé à un public restreint. Exposer le désir pour un homme et employer des mots précis de la langue parlée populaire (*queue, baiser*, etc.) est certainement risqué pour les femmes. Les récits d'Annie Ernaux et de Christine Angot que nous allons étudier dans cette partie de la thèse sont justement ceux d'une réappropriation d'un discours sur le sexe. Dans ces récits, la limite entre ce qui peut être affiché publiquement et ce qu'il est préférable de garder caché est extrêmement fragile, car c'est la projection de l'intime dans le public qui crée l'obscène. Aussi, la question de la mise en scène de l'obscène comme lieu à la fois de la mémoire vivante et de la perte, est primordiale. Dans une première partie, nous allons nous intéresser à trois œuvres d'Annie Ernaux. La publication de *Passion simple*, en 1991, a été reçue par plusieurs lecteurs et critiques comme un deuxième tournant dans l'écriture d'Ernaux : ses propos ont étonné, voire choqué une partie de son lectorat. L'auteure s'étant davantage intéressée, dans ses œuvres précédentes, à exposer des relations d'une nature différente, familiales et sociales. Il n'en demeure pas moins que *Passion simple* s'inscrit dans la suite logique de sa production, ne serait-ce que parce que le lecteur peut construire un réseau de connaissances intertextuelles, un monde qu'il retrouve à la publication de chaque texte. Nous avons aussi choisi de nous intéresser à *Se perdre*, paru dix ans plus tard, qui constitue le journal intime de cette époque. Enfin, dernier objet : *L'usage de la photo* (2005), témoignage le plus récent écrit par Ernaux d'une passion amoureuse.

¹⁷ C'est Williams qui donne cet exemple, dans l'entretien accordé à Wendy Edelstein pour la revue de l'université Berkeley, *Public Affairs*, mis en ligne le 30 septembre 2004 [http://berkeley.edu/news/berkeleyan/2004/09/30_williams.shtml].

I. I Froideur clinique. Annie Ernaux (*Passion simple & Se perdre*)

Dès l'ouverture de *Passion simple*, Annie Ernaux apprend au lecteur de façon non équivoque que le récit qui suit est celui d'une liaison pornographique. Elle raconte avoir visionné sur Canal +, sans décodeur, un film classé X. D'entrée de jeu, ce qu'elle évoque c'est la distance entre ceux qui sont sur la scène (qui sont filmés) et celui qui est à l'extérieur (celui qui filme) :

Cet été, j'ai regardé pour la première fois un film classé X à la télévision, sur Canal +. Mon poste n'a pas de décodeur, les images sur l'écran étaient floues, les paroles remplacées par un bruitage étrange, grésillements, clapotis, une sorte d'autre langage, doux et ininterrompu. On distinguait une silhouette de femme en guêpière, avec des bas, un homme. [...] L'homme s'est approché de la femme. Il y a eu un gros plan, le sexe de la femme est apparu, bien visible dans les scintillements de l'écran, puis le sexe de l'homme, en érection [...].¹⁸

Ce que la narratrice devine plus qu'elle ne voit, faute de décodeur, semble annoncer que le dévoilement d'une vérité passe par le brouillage de la réalité. Au moment d'écrire, de mettre en forme son témoignage, la passion lui est devenue étrangère. Regardant sa propre histoire, elle est devenue spectatrice d'une scène pornographique. Ce qu'elle laisse entendre, c'est que maintenant qu'elle a pris du recul face à sa passion, elle envisage sa propre histoire comme « un bruitage étrange », une « sorte d'autre langage », les images, bien que brouillées et déformées, suscitent chez la narratrice une réflexion qui invite à lire le récit de la passion comme on regarde un film pornographique : « il m'a semblé que l'écriture devait tendre à cela, cette impression que provoque la scène de l'acte sexuel, cette angoisse et cette stupeur, une suspension du jugement moral¹⁹ ».

Pour Christian Authier (auteur du *Nouvel Ordre sexuel*) ce qui est perçu comme obscène s'est déplacé et a partie liée (depuis les années 2000) avec le féminin : ce sont les femmes qui écrivent l'obscène dans un contexte d'aveux. Pour percer dans la « nouvelle pornographie », écrit Authier, « il faut être une femme et parler vrai²⁰ ». Il cite les récits de Catherine Millet,

¹⁸ Annie Ernaux, *Passion simple*, Paris, Gallimard, « Folio », 1991, p. 11-12.

¹⁹ *Ibid.*, p. 12.

²⁰ Christian Authier, *Le Nouvel ordre sexuel*, *op. cit.*, p. 228-229.

Christine Angot et Annie Ernaux. Pour Julie Sergent (qui propose une lecture de *Se perdre*), puisqu'ils exposent leur intimité en public, les écrivains « sont tous un peu pornographiques de nature²¹ ». Mais parce qu'elle relate plus d'intimité que d'autres, ajoute Sergent, « Annie Ernaux est singulièrement plus pornographique que d'autres²² ». Il est vrai que l'acte sexuel est parfois décrit crûment, chez Ernaux, les termes sont explicites et l'auteure utilise plusieurs conventions qui proviennent de l'imagerie classique de la pornographie.

Pour Michela Marzano, ce qui est pornographique est aussi lié à un arrêt, à une interruption. La pornographie est une représentation du manque, de l'absence. Elle est liée à la *perte* : perte de soi, perte de l'autre, perte de sexualité, et perte de l'humain. Dans la pornographie – qu'elle soit le fait d'hommes ou de femmes –, écrit Marzano, « on peut dire que désirs et besoins sont tous deux reliés au manque²³ », que le dévoilement de l'individu ne fait pas événement, il est perte puisque l'individu se transforme, ajoute l'auteure de *La pornographie ou l'épuisement du désir*, en un objet. *Passion simple* (comme *Se perdre*) est certainement un ouvrage qui cherche à explorer la libido féminine, à parcourir ses limites et à dire quelque chose de ce vide, de cette perte.

Par conséquent, on peut certainement affirmer que l'usage des codes pornographiques classiques permet à Annie Ernaux de figurer la perte d'un point de vue féminin : perte amoureuse, perte du jugement moral, perte de temps et d'espace, mais aussi perte de soi. L'événement pornographique dans *Passion simple*, c'est le moment où le temps normal des choses est en suspension, où seuls les corps organiques et l'acte sexuel comptent. Mais le pornographique n'est pas uniquement lié à la rencontre sexuelle ; il est surtout lié à l'attente de l'amant et à la consignation des détails avant et après la rencontre. Ce qui nous permet d'affirmer que dans *Passion simple*, Annie Ernaux nous amène à voir le banal (l'attente, la consignation des détails du quotidien, la préparation des lieux pour la rencontre des amants, etc.) comme s'il était sexuel – voire obscène. Le temps de cet événement pornographique est vécu par l'auteure de façon aussi inconfortable que merveilleuse et terrifiante, et est

²¹ Julie Sergent, *Voir*, 14 juin 2001. [<http://www.voir.ca>].

²² *Ibid.*

²³ Michela Marzano, *La pornographie ou l'épuisement du désir*, *op. cit.*, p. 64.

inséparable du sentiment de honte. Car la pornographie est aussi émotion ; elle n'est pas uniquement le fait de corps qui s'emboîtent et dont l'excès de réel invalide le réel, plongeant l'événement pornographique dans le régime du grotesque ou dans celui de l'abject. L'utilisation de codes pornographiques classiques et hétérocentristes masculins dans *Passion simple* permet certainement à l'auteure de subvertir les genres (littéraires et sexuels), et de projeter un témoignage sexuel au féminin dans les archives publiques.

Archive, histoire, mémoire

Le témoignage pornographique *Passion simple* est construit selon un schéma très précis : il suit les différentes formes que prend le visage de la passion à travers trois temps distincts : le temps de la passion, celui de la rupture et celui de la mise en écriture. Le temps, son passage, ses ravages et la vérité qu'il porte sont au cœur de la démarche d'Annie Ernaux. D'ailleurs, au moment d'écrire ces lignes, le dernier opus d'Ernaux intitulé *Les Années* vient de paraître et l'auteure, dit-on, « s'est lancée dans une entreprise proustienne : saisir le temps qui passe à travers une fascinante et mélancolique autobiographie²⁴ ». De plus, ce livre « contient le destin de toute une génération » en particulier celui, « spécifique, des femmes [...] : la maternité, le désir [et la] vieillesse²⁵... », comme dans un prolongement du *Deuxième sexe*. *Les Années* ne ferait pas exception à la règle, l'œuvre entière d'Annie Ernaux est une recherche du temps perdu, une reconstruction autobiographique, personnelle et universelle. Avec Annie Ernaux, la vie des femmes est projetée dans la littérature :

En un sens, maintenant, le cumul des deux situations, transfuge social et femme, me confère de la force, de l'intrépidité, dirais-je face à une société, une critique littéraire qui « surveille » toujours ce que font et écrivent les femmes. Remarquez qu'on désigne encore et toujours les écrivaines par leur sexe et groupées : « les femmes, aujourd'hui, osent écrire le sexe », « sont plus nombreuses à écrire que les hommes » [...] je vois dans la mise en avant d'une « écriture féminine » ou de l'audace de l'écriture des femmes comme une énième stratégie inconsciente des hommes devant l'accès de celles-ci en nombre plus grand à la littérature, pour les en écarter en restant les détenteurs de « la littérature », sans adjectif, elle.²⁶

²⁴ Annie Ernaux, *Les Années*, Paris, Gallimard, 2008, 4^e de couverture.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Idem.*, *L'écriture comme un couteau*, *op. cit.*, p. 104-105.

La vie d'Annie Ernaux est inscrite dans l'écriture, la littérature. Née en 1940, elle a écrit une douzaine de récits tous basés sur sa vie : sur les différences de classes sociales, la sexualité, la famille. Elle est un véritable témoin de cette période de la vie des femmes françaises où elles n'étaient pas encore des citoyennes à part entière, où elles étaient en dehors des lois de l'archive (lieu de l'inscription), *hors-la-loi*. Ernaux atteste d'une histoire, la sienne, mais aussi de celle qui suit le mouvement de libération des femmes et le mouvement de libération sexuelle. En livrant un témoignage sexuel, voire un témoignage pornographique, a-t-elle ouvert une voie pour les femmes qui désiraient inscrire un *je* pulsionnel dans l'écriture ? A-t-elle imaginé un lieu où la loi – c'est-à-dire, ce qui peut ou ne peut pas être dit – n'existe plus ? A-t-elle mis en place une loi de l'archive, au sens où l'entendait Foucault, c'est-à-dire un lieu d'où l'on peut dire ce qui est inhabituel : « l'archive, c'est d'abord la loi de ce qui peut être dit, le système qui régit l'apparition des énoncés comme événements singuliers²⁷ » ?

« Je n'ai pas voulu faire l'histoire de ce langage plutôt l'archéologie de ce silence²⁸ », disait Michel Foucault qui consacre, dans *L'Archéologie du savoir*, une partie entière de son essai à l'archive. Dès le début de son exposé, Foucault introduit l'importance de la temporalité et montre comment celle-ci n'échappe pas à l'histoire. Elle n'est pas « au-dessus des événements²⁹ » ; au contraire, elle fait partie d'un ensemble de pratiques discursives. Les règles qui régissent cet ensemble ne proviennent pas de l'extérieur, elles proviennent de l'intérieur de la structure qui a ses propres lois. Dans *Passion simple* et *Se perdre*, la loi la plus importante est celle du temps qui passe et qui finit par atténuer la passion. Mais avant la mort de la passion, il y a la rencontre passionnelle et le besoin de l'auteure d'inscrire cette histoire, d'en produire une construction chronologique, sorte d'archive personnelle. L'archive se donne – elle a ses propres règles – par fragments et uniquement lorsqu'il y a suffisamment de temps entre le « maintenant » de l'énoncé et le passé de l'événement. Insérer l'aventure passionnelle dans un système général des énoncés, pour le dire comme Foucault, est peut-

²⁷ Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, *op. cit.*, p. 170.

²⁸ *Idem.*, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p. II.

²⁹ *Idem.*, *L'Archéologie du savoir*, *op. cit.*, p.168.

être, pour l'auteure de *Passion simple*, une façon de rendre public l'intime (sorte de mise en archives de soi dans l'Histoire), sans s'y perdre.

Écrire est important pour Annie Ernaux, puisqu'il s'agit d'un moyen de sauvegarder une réalité, une vérité, qui a eu lieu dans le passé et qui risque d'être effacée par un défaut de la mémoire. Pour Foucault, par ailleurs, l'archive :

n'est pas ce qui sauvegarde, malgré sa fuite immédiate, l'événement de l'énoncé et conserve, pour les mémoires futures, son état civil d'évadé ; c'est ce qui, à la racine même de l'énoncé-événement, et dans le corps où il se donne, définit d'entrée de jeu *le système de son énonçabilité*.³⁰

L'archive, c'est ce qui peut être dit dans une société. Elle est liée à un système et marque la séparation entre ce qu'il est possible de dire et ce qui doit rester à l'écart, être tenu au secret (ob/scène). La difficulté de *Passion simple* est justement de rendre acceptable, dans l'écriture, un événement passionnel sous le mode pornographique. Archives, histoire, mémoire, autobiographie, il n'est pas simple de faire la différence entre l'écriture intime d'Annie Ernaux et le besoin qu'a l'auteure de garder sa mémoire vivante, ainsi que la mémoire collective, historique. Parlant d'elle-même à la troisième personne, dans *Les Années* : « Ce que ce monde a imprimé en elle et ses contemporains, elle s'en servira pour reconstituer un temps commun [...] pour, en retrouvant la mémoire de la mémoire collective dans une mémoire individuelle, rendre la dimension vécue de l'Histoire³¹ ». De fait, disait déjà Annie Ernaux dans un entretien accordé à *Libération* en 2005 : « L'intime, c'est au fond ce qui appartient à tout le monde, ce qui est vécu par tout le monde³² ». L'intime et le collectif sont toujours intimement liés dans ses récits-témoignages qui racontent, le plus souvent, un événement privé, traumatique, vécu comme honteux par l'auteure.

Pour Barbara Havercroft, le sentiment de honte imprègne effectivement toute l'œuvre d'Annie Ernaux. Dans un article intitulé « Dire l'indicible : trauma et honte chez Annie Ernaux », Havercroft soutient que l'expérience du traumatisme et de la honte, « où priment

³⁰ *Ibid.*, p. 170. C'est l'auteur qui souligne.

³¹ Annie Ernaux, *Les Années*, *op. cit.*, p. 239.

³² *Idem*, « Entretien », *Libération* [Libération.fr.], 18 février 2005.

l'abject, la souffrance, l'insupportable³³ », lorsque mise en coïncidence avec l'autobiographique, permet une écriture qui « ne se laisse pas dire³⁴ ». Plusieurs auteures, soutient Havercroft, pratiquent cette stratégie discursive qui allie traumatisme, honte et autobiographique (dont « Christine Angot, qui témoigne de son inceste³⁵ [...] »), afin de dire les expériences difficiles spécifiques aux femmes qui sont habituellement entourées d'un profond silence. Ces auteures se servent de l'écriture autobiographique, ajoute Havercroft pour changer leur « statut » :

à partir de l'objet de la violence et du souvenir traumatique qu'elles incarnent à travers ce que Leigh Gilmore nomme « le sujet lyrique du trauma », elles acquièrent un statut d'agent qui permet l'emploi de l'écriture du passé pour survivre au présent et à l'avenir. Ce faisant, les auteures du trauma revoient les épisodes, les souvenirs, et les symptômes obsessionnels du trauma qui les taraudent afin de les « travailler », de les transmuier. De cette manière, l'acte autobiographique consiste en un *faire* discursif, en une écriture qui est dotée d'une dimension performative, car la narration du trauma s'avère également le moyen d'agir sur sa propre vie, d'y apporter des changements et de témoigner, dans certains cas, de la violence secrète faite aux femmes.³⁶

Barbara Havercroft poursuit en citant un entretien accordé par Annie Ernaux dans lequel cette dernière exprime le désir de dire, à travers son écriture, « la réalité vécue au féminin³⁷ » et vise « le dévoilement des structures sociales et de la réalité féminine [pour] aider à mettre à jour ce qui est insupportable³⁸ ». Toutefois, il ne faudrait pas confondre la pratique d'écriture d'Annie Ernaux et l'*écriture féminine* : « je me suis toujours tenue à l'écart de ce courant... J'ai même renvoyé avec une certaine dureté ceux qui me parlaient d'écriture féminine... [...] écrire est pour moi une activité qui a pour finalité une action sur le

³³ Barbara Havercroft, « Dire l'indicible : trauma et honte chez Annie Ernaux », *Roman 20-50*, n°40, décembre 2005, Dossier Marguerite Duras, p.119.

³⁴ *Ibid.*, p.120.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.* C'est l'auteure qui souligne.

³⁷ Philippe Vilain, « Entretien avec Annie Ernaux : "une conscience malheureuse" », *LittéRéalité*, vol 9, n°1, 1997, p. 67.

³⁸ *Ibid.*

monde³⁹ ». Le monde des femmes en particulier. Ernaux ajoute que si en cours d'écriture elle se dit qu'une « femme n'écrit pas ça ou ne doit pas écrire ça⁴⁰ », aussitôt elle s'oblige à l'écrire. D'ailleurs, elle affirme avoir rédigé *Passion simple* en ayant toujours une main sur les yeux : « je l'écrivais en me cachant les yeux⁴¹ ».

Annie Ernaux fut jadis *La Femme gelée*, celle pour qui « la sexualité a toujours été une angoisse⁴² ». Or, dans *Passion simple*, plus rien ne compte que son corps, son désir sexuel et l'attente de la prochaine rencontre, de la prochaine jouissance. Avec l'amant, sa vie est une perpétuelle soumission sexuelle qu'on devine aussi agréable que douloureuse. De ces rencontres, tout est compté, raconté, *avoué* par l'auteure, inscrit dans son journal intime puis froidement exposé dans un livre qui semble avoir été écrit pour transmettre une expérience féminine et l'universaliser. « Une certaine violence de mon écriture – dont les racines sont dans le monde social dominé – vont dans le sens du féminisme⁴³ », écrit Annie Ernaux qui poursuit :

Dans *Passion simple*, qui a mis le feu au poudre, j'ai décrit tranquillement et précisément la passion d'une femme mûre – vécue sous le mode adolescent et celui de la « romance », mais aussi très physique – sans les marques affectives, la déploration, sans cette « romance » justement qu'on attend dans les écrits des femmes. De plus, une transgression des genres : il s'agit d'un récit autobiographique, mais portant sur un moment très court, rédigé de façon clinique.⁴⁴

Pour Annie Ernaux, l'écriture clinique est peut-être nécessaire pour raconter la véritable histoire d'une passion sexuelle faite d'absences et d'attentes. Voici une femme qui prend la parole publiquement pour dire ce qui normalement demeure dans le silence : une expérience sexuelle au féminin.

³⁹ Pierre-Louis Fort, « Entretien avec Annie Ernaux », *French Review*, vol. 76, n° 5, Avril 2003, p. 987.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 985.

⁴² Annie Ernaux, *Se perdre*, *op. cit.*, p. 113.

⁴³ *Idem.*, *L'écriture comme un couteau*, *op. cit.*, p. 104.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 108.

Si l'auteure prend la parole pour dire ce que vivent les femmes, elle se dissocie, cependant, de l'essentialisme et de la revendication d'une écriture féminine telle qu'elle a été proclamée au milieu des années soixante-dix et qui se voulait synonyme d'une recherche de la spécificité féminine. Elle n'a pas fait partie du mouvement de libération des femmes non plus :

refusant le discours féministe essentialiste, je suis restée à l'écart de groupes comme le MLF. Je ne m'étais pas reconnue du tout dans le pamphlet d'Annie Leclerc, *Parole de femme*, ni, plus généralement, dans un certain lyrisme littéraire exaltant le féminin qui me paraît le pendant du populisme, célébrant le peuple.⁴⁵

Annie Ernaux ne raconte pas la vie des femmes, elle ne dit pas le corps des femmes comme différent des hommes, elle ne glorifie pas leur sang ni leur capacité à donner la vie. En somme, elle ne fait pas ce que propose Irma Garcia dans *Promenade femmelière* :

un itinéraire à travers l'écriture féminine, évoquer des naissances, [...] suivre le cours d'un sang d'encre, déambuler du chant au graphique, découvrir comment la langue fait chair, déceler les ramifications qui relient tous les textes de femmes, suivre la ligne de leurs corps, [...] tel est l'objet de cette promenade qui, au fil des pages, s'est faite femmelière.⁴⁶

L'écriture d'Annie Ernaux témoigne de son histoire, et c'est à la fois toute une communauté qui y est projetée : « je suis absolument persuadée que lorsque j'écris [...] je témoigne de quelque chose de l'écriture des femmes⁴⁷ ».

Or, la vie personnelle d'Annie Ernaux, c'est aussi la vie personnelle de plusieurs femmes qui ont vécu la même époque, les mêmes bouleversements sociaux (mai 68, le MLF, la guerre du Golfe), entendu les mêmes chansons, vu les mêmes émissions, etc. L'histoire d'Annie Ernaux, c'est l'histoire de toutes les femmes en France qui ont vécu des émotions ou des événements similaires. Ernaux, cependant, n'est pas le porte-étendard de la cause des femmes ; elle ne raconte pas leur vie, mais *ses* peurs, *sa* passion, *ses* angoisses, et ce, le plus

⁴⁵ *Ibid.*, p. 103- 104.

⁴⁶ Irma Garcia, *Promenades femmelière*, *op. cit.*, 4^e de couverture,

⁴⁷ *Ibid.*, p. 987.

honnêtement et le plus précisément possible puisque c'est aussi la peur, les angoisses et la passion des autres. Il semble que le but de cette auteure soit de tout dire, d'écrire sa vie, sa vérité, même (surtout) si elle est difficile : « Ce besoin que j'ai d'écrire quelque chose de dangereux pour moi, comme une porte de cave qui s'ouvre, où il faut entrer coûte que coûte⁴⁸ ». Peut-être est-ce la présence d'un sentiment de dangerosité qui fait que cette auteure décrit froidement, dans *Passion simple*, telle une archiviste, une sexualité dévastatrice ?

Plus de dix années se sont écoulées entre *Passion simple* et *Se perdre*, quatre ans séparent ce dernier de la publication de *L'usage de la photo*, un livre qui tente, grâce aux photographies, de nommer un événement impossible, une réalité non inscriptible. L'écriture plate me vient naturellement, disait l'auteure dans *La Place*, faisant référence au style qu'elle utilisait lorsqu'elle écrivait à ses parents pour leur donner des « nouvelles essentielles⁴⁹ », c'est-à-dire de façon concise, dépouillée, sans humour ni « effets de style⁵⁰ ». Annie Ernaux souscrit-elle pour autant à la définition d'une écriture blanche et neutre, telle que Roland Barthes définissait le degré zéro de l'écriture ?

Qu'on rattache cette façon d'écrire à l'écriture « blanche » définie par Barthes, ou au minimalisme, c'est l'affaire des chercheurs en littérature [...] Avant d'écrire, pour moi, il n'y a rien, qu'une matière informe, souvenirs, visions, sentiments, etc. Tout l'enjeu consiste à trouver les mots et les phrases les plus justes, qui feront exister les choses, « voir », en oubliant les mots, à être dans ce que je sens être une écriture du réel.⁵¹

Roland Barthes affirme, dans *Le Degré zéro de l'écriture*⁵², que l'écriture blanche permet à l'auteur de se dégager des codes auxquels il doit normalement se soumettre. Il s'agit ainsi de créer une écriture « libérée de toute servitude à un ordre⁵³ ». Dans *Le Livre à venir*, Maurice Blanchot reprend les théories développées par Barthes dans *Le Degré zéro de*

⁴⁸ Annie Ernaux, *Se perdre*, op. cit., p. 294.

⁴⁹ *Idem.*, *L'écriture comme un couteau*, op. cit., p. 34.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.

⁵³ *Ibid.*, p. 59.

l'écriture et va plus loin en affirmant que le degré zéro de l'écriture n'est pas que neutralité ; c'est une expérience du silence et de l'absence :

En nous orientant, par une réflexion importante, vers ce qu'il a appelé le zéro de l'écriture, Roland Barthes a peut-être désigné aussi le moment où la littérature pourrait se saisir. Mais c'est qu'en ce point elle ne serait pas seulement une écriture blanche, absente et neutre, elle serait l'expérience même de la « neutralité » [...].⁵⁴

Pour Blanchot, la mort est proche de l'écriture, elle est au cœur même de ce processus : la littérature est dévastatrice puisqu'elle donne corps à la pensée de la mort.

Mais la mort, c'est aussi l'impossible : l'expérience impossible, le défaut de témoignage. L'écrivain, poursuit Blanchot, doit puiser la totalité de son énergie afin de la mettre au service de son œuvre et cet engagement l'anéantit, il est propulsé dans un espace-temps fait d'absence, une absence qui le renvoie à lui-même : « Il meurt par l'esprit : par le développement même de l'esprit, par sa présence à lui-même, à ce cœur profond et battant de lui-même, qui est précisément absence, l'intimité de l'absence, la nuit⁵⁵ ». Cet espace, selon Blanchot, est celui de la mort et c'est aussi un espace qui va permettre l'écriture. (« La mort n'est-ce pas à partir de quoi le savoir en général est possible⁵⁶ ? », interrogeait Michel Foucault). La notion d'espace littéraire est fuyante, elle est une constante interrogation : où cet espace a-t-il lieu ? Sur quoi s'ouvre-t-il ? L'espace littéraire est un lieu frontière, un endroit où peuvent se rencontrer des espaces autres. L'espace littéraire est aussi un événement littéraire : une rencontre avec un texte. Contrairement à l'idée d'un texte qui serait déjà là, donné à l'avance à l'écrivain, l'espace littéraire est un moment dynamique qui permet l'accueil d'un texte à *venir* par l'auteur et par le lecteur.

Pour Blanchot, il est question d'un effacement mutuel de l'auteur et du lecteur : « La lecture qui prend l'œuvre pour ce qu'elle est et, ainsi, la débarrasse de tout auteur, ne consiste pas à introduire à la place, un lecteur, personne existant fortement, ayant une histoire, un

⁵⁴ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, p. 285.

⁵⁵ *Idem.*, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 138.

⁵⁶ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1967, p. 386.

métier, une religion et même de la lecture⁵⁷ ». L'œuvre littéraire est, pour l'auteur de *L'espace littéraire*, essentiellement neutre : elle ne renvoie ni à un centre, ni à un auteur comme origine d'une œuvre, ni à un lecteur qui en serait la finalité. L'acte de lecture permet au sujet lecteur de découvrir son absence, comme elle permet à l'auteur de faire l'expérience de la mort en transcendant les divisions de temps, d'espace, de rôle, de genre, etc.

Dans *L'espace littéraire*, Blanchot parle de l'expérience littéraire de la mort. Ailleurs, dans *Le livre à venir*, en tentant de définir le moment et l'endroit où l'œuvre est possible, il veut aussi montrer que puisqu'une œuvre littéraire « n'est possible que si l'absence est pure et parfaite⁵⁸ », elle ne se livre pas. Pour Blanchot, l'écrivain doit aller au fond du vide, dans ce lieu inconnu où le témoignage est impossible ; il faut *vider* la littérature de tout contenu, il faut *advenir* à l'absence afin de reconstruire un espace possible pour le littéraire. La réflexion d'Ernaux porte aussi sur l'écriture, sur l'acte d'écrire, et sur l'impossibilité pour l'œuvre d'être autre chose qu'une expression du désir. L'écriture d'Annie Ernaux est-elle née de l'expérience de la perte (perte de soi, de désir, de l'autre) ? « Et je comprends que, depuis toujours, le désir, l'écriture et la mort ne font que s'échanger pour moi⁵⁹ », écrit Annie Ernaux qui a fait l'expérience d'un désir passionnel et dévastateur. Cette passion dévastatrice a provoqué une nécessité absolue d'écrire. Dans le récit-témoignage *Passion simple*, c'est justement de cette mise en écriture qu'il est question.

L'expérience de la mort : être au-dessus de l'événement

« Au printemps, mon attente est devenue continuelle. Une chaleur précoce s'était installée dès le début du mois de mai⁶⁰ ». Très rapidement, dans *Passion simple*, le temps ne sera plus senti par l'amante de la même façon qu'au début de l'aventure. Alors que dans le vif de l'histoire d'amour passionnée, l'attente était un bonheur rythmé par l'appel de l'amant, par sa venue ou l'achat d'un accessoire lié à la relation, elle devient à brève échéance un

⁵⁷ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 32.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 135. Dans *Le Livre à venir* (*op. cit.*), Blanchot se demandera pourtant s'il peut vraiment y avoir un récit pur.

⁵⁹ Annie Ernaux, *Se perdre*, *op. cit.*, p. 32.

⁶⁰ *Idem.*, *Passion simple*, *op. cit.*, p. 43.

« manque sans fin⁶¹ », « une tension douloureuse⁶² », et le plaisir devient une « future douleur⁶³ ». Le flottement du temps tel qu'il était vécu au début de la passion se transforme, très tôt dans l'histoire, en un temps tendu vers la fin. Alors que l'attente était autrefois signe de la passion : « Je n'étais plus que du temps passant à travers moi⁶⁴ », le temps dorénavant ne la « conduisait plus à rien⁶⁵ », il la « faisait seulement vieillir⁶⁶ ». Avec le départ de l'amant, le temps redevient un temps lourd, un temps qui passe, qui mène vers l'achèvement⁶⁷. Durant cette période, l'auteure va tenter de recréer et de revivre le temps de la passion : toutes ses pensées et tous ses actes ne seront qu'une ultime tentative de répétition du temps d'avant. Cette phase du récit est un regard rétrospectif posé sur les premiers mois qui suivent la séparation : « Il est parti de France et retourné dans son pays il y a six mois. Je ne le reverrai sans doute jamais⁶⁸ ». Cette réflexion fait penser que ce temps à venir est celui du début de l'écriture.

En effet, l'emploi du futur simple – qui propose un présent à venir – est le mode privilégié de ce temps-ci du récit, alors que l'utilisation de l'imparfait (qui marque une action qui se prolonge ou se répète dans le passé) était d'usage lors de la narration du récit de la passion. Selon la définition de Benveniste, le futur simple est un présent projeté vers l'avenir : « l'action aura lieu dans un futur proche⁶⁹ », c'est une action « non-accomplie⁷⁰ ». Dans *Passion simple*, plus on avance dans la lecture du récit, plus il y a de références faites au temps de l'écriture, comme le montre une note en bas de page :

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*, p. 45.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Plus de dix ans après ce témoignage sur le temps qui mène inévitablement vers le vieillissement, la maladie et la mort, *L'usage de la photo*, nous apprend que le corps d'Annie Ernaux portera effectivement les marques du cancer : le passage du temps sera *physiquement* visible, inscrit sur son corps.

⁶⁸ Annie Ernaux, *Passion simple*, *op. cit.*, p. 52.

⁶⁹ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, p. 66.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 66.

Je passe de l'imparfait, ce qui était – mais jusqu'à quand ?–, au présent – mais depuis quand ? – faute d'une meilleure solution. Car je ne peux rendre compte de l'exacte transformation de ma passion pour A., jour après jour, seulement m'arrêter sur des images, isoler des signes d'une réalité dont la date d'apparition – comme en histoire générale – n'est pas définissable avec certitude.⁷¹

Dans cette note, la narratrice commente le choix des temps verbaux qu'elle aura utilisés tout au long de son récit, des choix qui variaient au gré des changements de la passion elle-même ; ils étaient rythmés par celle-ci. Cette remarque prouve que le temps de la passion imposait une temporalité autre, étrangère aux repères précis et exacts. L'aventure amoureuse est maintenant reléguée aux souvenirs : elle ne s'inscrit plus dans le texte, elle ne fait plus partie de l'histoire de ce *nouveau* langage ; c'est dans son silence que se trouve peut-être la réalité de la passion, sa vérité.

L'auteure ne semble plus être en mesure de savoir à quel temps appartient l'événement qu'elle évoque, ou, comme l'écrit Maurice Blanchot : « si cela se passe seulement dans le monde du récit ou si cela [est arrivé] pour qu'arrive le moment du récit à partir duquel ce qui s'est passé devient réalité et vérité⁷² ». Un fossé s'est creusé entre le temps de l'écriture et celui de l'aventure. Les signes de la passion sont dans le passé : pour écrire ce récit, elle doit – telle une archéologue – ramasser les artefacts et dire leur histoire. Cependant, même si l'écart entre le temps de la passion et ce nouveau temps (celui de l'écriture) est réel et exposé par l'auteure de *Passion simple*, celle-ci demeure attachée à son texte d'une façon qui rappelle l'emprise amoureuse : « Je n'arrive pas, pourtant, à le quitter [le texte], pas plus que je n'ai pu quitter A. l'année dernière au printemps⁷³ [...] ». Au moment où une certaine distance s'établit entre la femme et la passion, un lien intime l'unit aux mots qu'elle a choisis pour raconter son histoire et qui demeurent les seules preuves (publiques) de sa liaison pornographique. Les moments passés avec l'amant sont, le plus souvent, vécus dans le silence, rapidement écoulés, puisque la rencontre est surtout, voire presque uniquement

⁷¹ Annie Ernaux, *Passion simple*, *op. cit.*, p. 67. « Maintenant, c'est avril. », dit-elle, marquant ainsi le temps.

⁷² Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 20.

⁷³ Annie Ernaux, *Passion simple*, *op. cit.*, p. 69.

génitale – comme dans l’imagerie pornographique alors que la représentation de la rencontre est réduite au corps des protagonistes, à leurs organes et à leur fonctionnalité.

La pornographie, croit Michela Marzano, enferme les gestes dans une mécanique qui annule le mystère entourant la rencontre sexuelle basée sur la découverte de l’autre, sur sa nudité et son individualité. Le corps pornographique est brèche, béance. L’imagerie pornographique impose « une vision codifiée de l’acte sexuel⁷⁴ ». C’est le règne de « l’instantanéité, de l’absence d’obstacles⁷⁵ », soutient Marzano. La pornographie, toujours selon Marzano, nous l’avons déjà noté, propose une forme de sexualité qui se construit sur un modèle économique, marchand.

Si la pornographie est qualitativement différente de L’erotisme et efface la sexualité tout en étant une représentation explicite de l’acte sexuel, cet effacement passe par une représentation obscène du corps, c’est-à-dire par une représentation sans mystère de la nudité qui ouvre au regard voyeur la possibilité de s’emparer d’un corps défait de toute protection.⁷⁶

Mais ces rencontres, tout aussi obscènes soient-elles, peuvent aussi être synonymes de plaisir. Ainsi en est-il pour Ernaux qui témoigne d’une rencontre pornographique génitale, instantanée, qui se déroule presque toujours dans les mêmes lieux, où l’amante fournit souvent des biens de consommation à son amant (cigarettes, alcool, menus objets) et où le plaisir est tel que, dès le départ de l’amant, l’auteure revit chaque détail de la scène amoureuse qui rappelle l’acte sexuel et tente de les conserver afin de les revivre à nouveau plus tard :

Aussitôt après son départ, une immense fatigue me pétrifiait. Je ne rangeais pas tout de suite. Je contemplais les verres, les assiettes avec les restes, le cendrier plein, les vêtements, les pièces de lingerie, éparpillées dans le couloir, la chambre, les draps pendant sur la moquette. J’aurais voulu conserver tel quel ce désordre où tout objet signifiait un geste, un moment, qui composait un tableau dont la force et la douleur ne seront jamais atteintes pour moi par aucun autre dans un musée.⁷⁷

⁷⁴ *Ibid.*, p. 52.

⁷⁵ Michela Marzano, *La pornographie ou l’épuisement du désir*, *op. cit.*, p. 48.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 95

⁷⁷ Annie Ernaux, *Passion simple*, *op. cit.*, p. 20.

Annie Ernaux semble vouloir arrêter le temps ou immobiliser une image qui saurait préserver la charge affective du plaisir. Elle semble vouloir archiver l'image, c'est-à-dire la garder intacte, l'utiliser comme un document de son passé, comme le témoignage tangible de sa mémoire. Mais elle est inévitablement ramenée au temps réel, un temps qui va atténuer la passion et qui va faire disparaître cette image : « ce qui était gagné dans l'ordre de l'intensité physique était perdu dans celui du temps⁷⁸ ». Le temps que dure la passion est vécu comme un hors temps.

Or, l'écriture est aussi un espace autre qui se situe à *l'extérieur* de l'espace-temps. C'est un lieu qui se trouve *au-dessous* du désir. Car, se demande l'auteure de *Passion simple*, comment l'écriture peut-elle rendre compte du « gouffre du désir⁷⁹ » ? C'est impossible, dit-elle, l'écriture « sera toujours au-dessous⁸⁰ ». Néanmoins, Annie Ernaux va tenter de rendre quelque chose de cet impossible. Dans le récit-témoignage *Passion simple* (qui est donc nécessairement « en dessous » de la vérité du désir), l'auteure va rejeter toute interprétation psychologique. Elle ne fournira que très peu de descriptions détaillées de l'événement passionnel. Son écriture consistera plutôt à sélectionner des détails significatifs, à accumuler des signes de la passion : l'achat d'un morceau de lingerie fine, la consultation d'un livre sur les *Techniques de l'amour physique*, etc. Les détails des gestes de la passion, c'est dans son journal intime qu'elle les consigne. Dans *Passion simple*, Annie Ernaux nous amène à voir le banal (l'attente, la consignation des détails, la préparation des lieux pour la rencontre des amants, etc.) comme s'il était sexuel.

En somme, Ernaux utilise les codes de l'univers pornographique pour dire la passion amoureuse. Le pornographique semble se retrouver dans les textes qui disent la honte, et ce, même si ceux-ci ne sont pas nécessairement sexuels. Le récit *L'événement* qui témoigne de l'expérience de l'avortement en est un exemple : voici un texte *honteux* et *pornographique* parce qu'il est gros plan sur l'obscène. Dans la scène de l'avortement, Ernaux décrit avec détails son corps et celui du fœtus qui pend de son « sexe au bout d'un

⁷⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁹ *Idem.*, *Se perdre*, *op. cit.*, p.86.

⁸⁰ *Ibid.*

cordons rougeâtre⁸¹ ». Ce n'est évidemment pas le corps qui est obscène dans cette « scène sans nom⁸² » qui dit « la vie et la mort en même temps⁸³ » ; « c'est le regard qui le rend tel dès qu'il le découpe, dès qu'il le fouille à la recherche de son secret, dès qu'il l'étale sur une page, une toile ou une pellicule, pour l'offrir comme proie aux consommateurs⁸⁴ ». C'est par le regard de l'autre que le corps devient obscène, pornographique.

Il est aussi question de perte et d'obscène aux yeux de Sylvie Romanowski qui observe qu'Ernaux, lorsqu'elle relate la mort de la mère dans « *Je ne suis pas sortie de ma nuit*⁸⁵ »,

ne nommait jamais la sexualité sans la censurer, et ne la nommait que pour l'interdire, dans cette phrase emblématique du double processus de nomination et de négation : « Il ne faut pas toucher ton quat' sous, tu l'abîmerais... » (*Les Armoires vides* 11). Traiter la sexualité qui est transgressive veut dire aussi traiter ce qui la rend telle, c'est-à-dire la censure qui l'abîme, dans les deux sens du mot : qui l'endommage en la rendant présente, et qui veut l'envoyer au fond d'un abîme pour l'oblitérer. La sexualité ne peut se reprendre dans le discours qu'en passant une dernière fois par la censure qui opérait sur elle. Alors Ernaux pourra laisser derrière elle le monde parental et « une fois libérée [...] se mettre à l'écoute des autres » (*Entretien* 40). *Passion simple* met donc en scène une confrontation d'une part entre la sexualité censurée et la sexualité non censurée, et d'autre part entre leurs représentations, un discours qui censure et un autre qui transgresse--deux formes de discours qui existent dans la société de la narratrice et qui la déchirent profondément.⁸⁶

Parler de censure et de transgression dans l'écriture d'Ernaux, rappelle immédiatement l'exergue de *Passion simple* : « Nous deux – le magazine – est plus obscène que Sade ». Citation qui provient des *Fragments d'un discours amoureux*⁸⁷ de Roland Barthes, et plus précisément, d'une section intitulée « L'obscène de l'amour » où l'auteur développe ses idées au sujet de l'obscène. Barthes conçoit que ce qui est considéré comme obscène a

⁸¹ Annie Ernaux, *L'événement*, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, p.100.

⁸² *Ibid.*, p. 101.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Michela Marzano, *La pornographie ou l'épuisement du désir*, op. cit., p. 95.

⁸⁵ Annie Ernaux, « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », Paris, Gallimard, « Folio », 1997.

⁸⁶ Sylvie Romanowski, « *Passion simple* d'Annie Ernaux : le trajet d'une féministe », *French Forum*, Volume 27, n° 3, Fall 2002, pp. 99-114.

⁸⁷ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, « Tel quel », 1977.

profondément changé entre l'époque de Sade et la nôtre, la raison principale étant que les codes qui régissent ce qui est représentable ou non ont profondément changé.

Après avoir décrit l'avortement en 2000, qui est aussi une suspension de l'ordre normal des choses, Ernaux est retournée, écrit-elle, dans son journal intime de l'époque de l'avortement pour voir de quelle manière elle avait décrit la scène (obscène) de la honte, cette scène qui en était une « de sacrifice⁸⁸ ». Elle s'est aperçut qu'elle avait « employé les mêmes mots⁸⁹ », fait les « mêmes comparaisons⁹⁰ ». Cette impossibilité de dire les choses autrement semble constituer, pour Ernaux, « la preuve⁹¹ » qu'elle a « réellement vécu ainsi l'événement⁹² ». Dans le témoignage *Passion simple*, ce qui est pornographique est aussi attaché à une perte, à la suspension du jugement moral, à la honte qui en découle et à l'obscénité du quotidien. Si la mise en écriture de l'événement pornographique dans *Passion simple* est liée au désir passionnel, à l'attente et à la rencontre amoureuse, l'origine du sentiment de honte, c'est dans son journal intime (qui deviendra *Se perdre*) qu'il est révélé.

En effet, dans *Se perdre*, la pornographie vient de la perte, de la honte et de l'abject, mais elle est aussi absence de censure. L'auteure inscrit spontanément et crûment les expériences sexuelles vécues avec son amant : « je le caresse avec la bouche, jusqu'à sa jouissance, là, dans la voiture arrêtée⁹³ », « ce soir, pour la première fois sodomie⁹⁴ », « adoration de son sexe⁹⁵ », « Il ne m'appelle jamais autrement que pour faire l'amour (j'allais dire "baiser", plus net⁹⁶) », « je me branle en pensant à S.⁹⁷ », « le branler par

⁸⁸ Annie Ernaux, *L'événement*, op. cit., p. 102.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 104.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 105.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.* C'est l'auteure qui souligne.

⁹³ *Idem.*, *Se perdre*, op. cit., p. 26.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 65.

derrière⁹⁸», « fellation-sodomie⁹⁹ ». Si l'écriture du journal intime dit la vérité du sexe d'une façon directe et spontanée, cette écriture permet surtout l'inscription du gouffre, c'est-à-dire du vide, de la ruine, de la douleur : « et déjà me demander, mais avec dégoût, 'quand va-t-il appeler¹⁰⁰ ? », « attente atroce, je corrige des copies dans la fièvre¹⁰¹ », « ce journal aura été un cri de passion et de douleur d'un bout à l'autre¹⁰² », « Mère et pute, je suis les deux¹⁰³ ». Dans *Passion simple*, même si on devine la fièvre de la passion qui s'est emparée de l'amante, jamais il n'y a de détails sur la profondeur du gouffre que provoquent les rencontres sexuelles. Dans cet ouvrage-là, l'auteure n'ira jamais au plus *net* : il est question de relation amoureuse et de vacillements, mais non de rapports sexuels qui engendrent l'obscurité abyssale tels que révélés dans *Se perdre*. Annie Ernaux dit faire un travail de greffier¹⁰⁴, et le greffier n'est-il pas celui qui conserve toutes les minutes des actes des procédures judiciaires ? Est-ce le besoin crucial de conserver chaque minute de sa vie privée dans une sorte de mise en archives qui fait qu'Annie Ernaux va tenter de rendre l'indicible (révélé plus tard dans *Se perdre*) dans un récit construit, fait pour être projeté dans la sphère publique, c'est-à-dire *Passion simple* ?

Dans *Passion simple*, l'innommable de la relation a été transposé dans le texte avec une émotion étrangère au temps de la passion : « Maintenant que je suis allée au bout de cette nécessité, je regarde les pages écrites avec étonnement et une sorte de honte jamais ressentie – au contraire – en vivant ma passion, pas davantage en la relatant¹⁰⁵ ». Ce passage atteste bien de l'évolution de la relation de l'auteure face à sa passion, puis face à son récit : la honte ressentie devant son texte témoigne du regard critique qu'elle porte au moment de l'écriture (donc dans un temps plus distancié) sur la passion vécue à cette époque. Mais

⁹⁸ *Ibid.*, p. 103.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 119.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 53.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 54.

¹⁰² *Ibid.*, p. 106.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 120.

¹⁰⁴ *Idem.*, « Vers un je transpersonnel », *Autofictions & Cie*, *op. cit.*, p. 220.

¹⁰⁵ *Idem.*, *Passion simple*, *op. cit.*, p. 69.

surtout, le sentiment de honte qu'elle éprouve est lié à la mise en archive *publique* de l'expérience intime, et correspond au projet de reconstruction autobiographique :

(il est possible que l'obligation de répondre à des questions du genre « est-ce autobiographique ? », d'avoir à se justifier de ceci et de cela, empêche toutes sortes de livres de voir le jour, sinon sous la forme romanesque où les apparences sont sauves).¹⁰⁶

Le récit est terminé. Il est « sorti du temps¹⁰⁷ », prêt à être lu, publié, à sortir du privé pour aller vers la sphère publique. L'écart temporel est clairement inscrit : entre le moment où l'auteure a cessé d'écrire et le *maintenant* de « février 1991¹⁰⁸ », huit mois se sont écoulés (de mai à février), marqués par des événements sociaux-politiques (dont la chute du mur de Berlin).

Un retour à l'écriture, provoqué par une visite inattendue de l'amant, et bien que situé dans un temps en dehors de la passion, sera inscrit dans le livre. Ceci est logique puisque ce moment, qui marque le retour de l'ancien amant, ne fait pas partie du temps de la passion. Pourtant, il est inscrit dans le texte avec la date – un des rares repères temporels du récit. C'est que l'écriture n'est absolument plus marquée par la subjectivité de l'amoureuse. Au contraire, le temps de la passion est définitivement terminé, et ce passage sert surtout à marquer l'écart : maintenant, comme en fait foi la date, tout est lié au collectif. La mise en écriture de cet écart indique qu'il n'est plus question d'un fait individuel et intime, mais d'une réalité commune à tous et à toutes ; le sujet n'est plus isolé dans son expérience personnelle puisqu'il fait partie d'un *on* collectif. Si, pendant le temps de la passion, tout événement extérieur qui pouvait intéresser l'auteure devait être lié (directement ou indirectement) à l'aventure sexuelle, pendant le temps de la rédaction, il lui est impossible de ne pas être liée aux événements sociaux, donc extérieurs à la passion. Ainsi, alors qu'elle parle de la guerre du Golfe, il n'est plus question d'un *je*. Le *je* est devenu un *on*. Le temps de « la guerre du Golfe », bien qu'il soit décrit avec les mêmes mots et porte les mêmes

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 70.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 71.

¹⁰⁸ *Ibid.*

angoisses que celui de la passion, est un bouleversement public. Ce qui rappelle à l'auteure que la suspension du temps liée à la passion et celle, similaire, du moment de l'écriture de la passion, sont dorénavant terminés. L'événement social est inscrit dans l'histoire de *Passion simple* afin de mettre en relief le contraste entre deux époques, deux temps (public et collectif).

La littérature, pour l'auteur de *L'espace littéraire*, est justement une surface réfléchissante. Écrire, disait Blanchot, commence avec le moment intime du désir : « l'on écrit que si l'on atteint cet instant vers lequel l'on ne peut toutefois se porter que dans l'espace ouvert par le mouvement d'écrire¹⁰⁹ ». Pour l'auteure de *Passion simple*, la mise en écriture est insuffisante pour réactualiser la réalité émotive et subjective des rencontres sexuelles : la vérité intrinsèque à la passion n'est pas transposable dans le langage construit. De fait, tout semble laisser croire que c'est dans le journal intime que nous trouvons des traces de l'expérience de la mort qui permet l'écriture ; c'est là où se situe véritablement l'événement honteux, l'événement pornographique. Dans *Se perdre*, l'amant a été, dit l'auteure en avant-propos, « un principe, merveilleux et terrifiant, de désir, de mort et d'écriture¹¹⁰ ». Il y a dans *Se perdre* une vérité autre que celle contenue dans *Passion simple* : une réelle plongée dans l'intime, dans un lieu où l'amant est non pas un homme, mais un désir brut de mort et d'écriture, et où le plaisir côtoie l'abjection.

Événement pornographique

L'abjection est intimement liée au corps et est à la base même de la représentation pornographique puisque le corps est entièrement exposé, montré en gros plans (offrant une vue spéléologique). La pornographie est précisément jugée obscène parce qu'elle montre ce qui ne doit pas être vu du corps : l'intime, le sexuel. Mais la pornographie peut paraître, aux yeux de certains spectateurs, si invraisemblable qu'ils n'y voient qu'une caricature du réel. Il en est ainsi pour les gros plans pornographiques qui donnent à voir un corps burlesque ; les expressions du visage évoquent davantage des grimaces et les corps sont exposés dans des

¹⁰⁹ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 234.

¹¹⁰ Annie Ernaux, *Se perdre*, *op. cit.*, p. 15.

positions et des situations impossibles, voire risibles. La dimension des membres – des protubérances exagérées – et les béances exagérées débordent du réel. Pour Marzano, le corps pornographique est effectivement un corps en morceaux réduit à un

agglomérat de fragments qu'on ne peut plus récupérer dans une unité. C'est pourquoi la pornographie est le lieu du dégoût. Un dégoût qui surgit lorsqu'il n'y a plus de barrière entre le dedans et le dehors du corps ; quand le corps n'est plus rien d'autre qu'un « trou » à remplir jusqu'au débordement de l'abject.¹¹¹

L'abject, comme on l'a vu plus haut, est ce qui inspire à la fois un attrait et une répulsion, et est lié à la perte d'une partie de soi, de ce qui provient de l'intérieur de soi. Il vient aussi de la peur d'être absorbé par l'autre matière. Faire l'expérience de la mort (au sens où l'entendait Blanchot), c'est être proche de l'abjection.

Pour Annie Ernaux, dans *Passion simple* et dans *Se perdre*, c'est la passion qui commande l'écriture, et la passion est perte de soi, de l'autre, mais aussi une perte de soi dans l'autre. Par conséquent, il n'y a plus d'individus, ni dedans ni dehors, il n'y a que désirs et des manques, des vides à remplir. Or, affirme Marzano, « désirs et besoins sont tous deux reliés au manque¹¹² ». Cependant, ajoute-t-elle,

là où le besoin est caractérisé par la nécessité, l'assimilation et la consommation, le désir commence quand la satisfaction n'est pas immédiatement envisageable ni l'« absorption » de l'objet possible. Le besoin demande nécessairement d'être satisfait et se comble par la « consommation » de son objet.¹¹³

Ainsi, la faim, « c'est-à-dire le besoin de nourriture, disparaît avec l'ingestion de l'aliment : l'objet-nourriture et le besoin-faim s'annulent l'un, l'autre¹¹⁴ ». Pour Marzano, dans l'univers pornographique il n'y a que des besoins à combler, des vides à remplir, des objets de désir à consommer et le vide est parfois si abyssal qu'il peut provoquer chez le spectateur le sentiment de dégoût et d'abject, voire d'horreur.

¹¹¹ Michela Marzano, *La pornographie ou l'épuisement du désir*, op. cit., p. 50.

¹¹² *Ibid.*, p. 64.

¹¹³ *Ibid.*, p. 64-65.

¹¹⁴ *Ibid.*

Se situant sur la frontière, sans identité bien définie, l'abjection n'est ni objet, ni sujet, dit Julia Kristeva ; c'est ce « quelque chose » d'indéfinissable qui, effectivement, côtoie le sentiment de l'horreur. Dans *Se perdre*, l'abjection est liée à l'amant : « Un peu de goût de l'abjection, hier, comme d'habitude. Lorsque nous sommes montés, la dernière fois, odeur de la bière, âcre, ses mots, "aide-moi" (à jouir¹¹⁵) ». Lui, c'est un homme « un peu rustre¹¹⁶ », un antisémite qui garde ses bas pendant l'amour, boit plus que nécessaire, un « misogyne¹¹⁷ », un « parvenu¹¹⁸ ». Autrement dit, « cela se résume à ceci : il baise, il boit de la vodka, il parle de Staline¹¹⁹ ». Avec lui, elle dit vivre « l'histoire la plus aliénante qui soit¹²⁰ ». Elle, elle est « l'écrivain, la pute, l'étrangère, la femme libre aussi¹²¹ », elle se dit poreuse puisque son corps « absorbe l'autre corps¹²² ». Si, dans *Se perdre*, Annie Ernaux expose cette vérité brute, celle de la passion sexuelle, elle parle aussi de la perte et de la naissance du sentiment d'abjection lié à la mère. Puisque l'abjection est, comme le dit Kristeva, « l' "objet" du refoulement originaire¹²³ », ce sentiment est effectivement un lieu impossible ; c'est le « manque fondateur de tout être¹²⁴ », « l'expérience du manque¹²⁵ » dont on ne peut témoigner.

Dans *Se perdre*, c'est bien de vide, de perte et de dégoût qu'il est question : « Je suis au bord des larmes et de la nausée. [...] ce soir je soulève des tonnes de non-être, de dégoût, dormir, dormir¹²⁶ », « Je suis dans un trou¹²⁷ », « je l'aime de tout mon vide¹²⁸ », « je suis

¹¹⁵ Annie Ernaux, *Se perdre*, op. cit., p. 47.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 25.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 42.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 67.

¹²¹ *Ibid.*, p. 24.

¹²² *Ibid.*, p. 25.

¹²³ Julia Kristeva, *Pouvoir de l'horreur*, op. cit., p. 20.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 13.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ Annie Ernaux, *Se perdre*, op. cit., p. 69.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 71.

dans la fascination horrifiée¹²⁹ », « Je suis au cœur du vide¹³⁰ », « Le dégoût de vivre¹³¹ ». (Ces phrases rappellent celle de Foucault déjà cité au sujet de la pornographie, ce « quelque chose qui s'ouvre, qui se tend, qui palpète, qui bat, [et] qui bée¹³² »). De plus, les références à la mère sont nombreuses : elle-même comme mère de son fils, et comme mère de l'enfant avorté jadis. Mais il y a aussi sa mère à elle, cette femme qui a été un modèle de liberté, un modèle vivant du féminisme : « en un sens, le modèle maternel et le texte beauvoirien se sont rejoints, ancrant en moi un féminisme vivant, qui ne se conceptualisait même pas¹³³ [...] ». Cette femme, sa mère, était une femme de son temps qui portait en elle toutes les femmes-esclaves : « Ma mère aussi faisait cela. La mentalité d'esclave (en moi aussi¹³⁴) ». Dans *L'écriture comme un couteau*, Annie Ernaux explique :

Le féminisme n'a pas eu de mot pour moi d'abord, mais un corps, une voix, un discours, une façon de vivre, dès ma venue au monde : ceux de ma mère. J'ai raconté tout cela dans *La femme gelée*, la liberté de lire autant et tout ce que je voulais, l'absence totale de travaux dits féminins, l'ignorance de la couture, de la cuisine, etc., la valorisation des études et de l'indépendance matérielle pour une femme, violence de ma mère, douceur de mon père : les stéréotypes masculins-féminins étaient mis à mal dans mon expérience du monde.¹³⁵

La passion telle que la raconte Annie Ernaux est liée à l'amant et à toutes ces femmes, à toutes ces mères mortes ou vivantes : « S. est né le 6 avril 53. Ma mère est morte le 7 avril. Éric a été conçu le 2 avril¹³⁶ ». De fait, affirme Ernaux, la même urgence habitait l'écriture d'*Une femme* – qui raconte la mort de sa mère – et celle de *Passion simple* : « Il fallait

¹²⁸ *Ibid.*, p. 78.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 100.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 120.

¹³¹ *Ibid.*, p. 121.

¹³² Michel Foucault, *Dits et écrits*, *op. cit.*, p. 1687.

¹³³ *Idem.*, *L'écriture comme un couteau*, *op. cit.*, p. 103.

¹³⁴ *Idem.*, *Se perdre*, *op. cit.*, p. 92.

¹³⁵ *Idem.*, *L'écriture comme couteau*, *op. cit.*, p. 103.

¹³⁶ *Idem.*, *Se perdre*, *op. cit.*, p. 42.

absolument que j'écrive ce livre [*Une femme*]. Il y a d'ailleurs une seule œuvre qui lui soit comparable, aussi étrange que cela puisse paraître, c'est *Passion simple*¹³⁷ ».

Si Annie Ernaux met à jour la profondeur des sentiments d'abjection, de vide et de désir *dévorant*¹³⁸ qu'elle avait de l'amant – « Je pleure de désir, de cette faim absolue que j'ai de lui¹³⁹ » –, en mettant au jour ce désir, c'est aussi de cette faim absolue de mère(s) dont il est question. Dans le passage suivant, tiré de *Se perdre*, c'est la perte de l'amant qui la conduit vers ces pensées :

Ce matin, dans les rues, en conduisant, des larmes sans arrêt, comme lorsque ma mère est morte. Et encore, lorsque j'ai avorté, après, dans les rues de Rouen. La ligne, la grande ligne du sens secret de ma vie. La même *perte*, pas encore tout à fait élucidée, que seule l'écriture peut élucider vraiment.¹⁴⁰

Encore ailleurs, Ernaux relate la façon dont elle a appris en 1989, au téléphone, le départ de l'amant vers la Russie, et donc la fin de la relation passionnelle. Le lien entre les deux événements, la perte de l'amant et la perte de la mère, sont à nouveau intimement liés :

Il m'a semblé que j'avais déjà entendu cette phrase au téléphone. Ce n'était pas les mêmes mots, mais le même sens, avec le même poids d'horreur et la même impossibilité d'y croire. Après, je me suis rappelé l'annonce de la mort de ma mère, trois ans et demi auparavant. L'infirmier de l'hôpital avait dit : « Votre mère s'est éteinte ce matin après le petit déjeuner ». ¹⁴¹

Le désir dévorant de l'autre (l'amant et la mère) ne se trouve pas seulement dans l'énonciation de la passion, mais dans ses silences, dans l'épaisseur du temps qui a lui-même son propre langage, qui a ses points d'ancrage, ses lieux d'émergence ou d'irruption.

Pour Annie Ernaux, les mots autant que les silences portent l'empreinte affective d'une époque révolue. Mais les silences, elle ne peut les retrouver qu'entre les mots du journal intime, témoin immédiat de l'émotion vécue jadis. Avec la photographie, c'est bien la racine

¹³⁷ Pierre-Louis Fort, « Entretien avec Annie Ernaux », *French Review*, *op. cit.*, p. 985.

¹³⁸ *Idem.*, *Se perdre*, *op. cit.*, p. 65.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 137.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 11.

même de l'événement qu'elle convoque. Ces deux techniques semblent d'ailleurs avoir une fonction précise : celle de tenir l'auteure à l'écart de l'événement raconté tout en lui permettant un accès direct à l'émotion déjà ressentie et qui devient une émotion d'écriture : « le bouleversement que j'éprouve en revoyant des images, en réentendant des paroles n'a rien à voir avec ce que je ressentais alors, c'est seulement une émotion d'écriture. Je veux dire : qui permet l'écriture et en constitue le signe de vérité¹⁴² ».

Annie Ernaux a souvent la volonté de joindre la publication d'un carnet intime à celle d'un récit – qui est déjà lui-même autobiographique – ce qui reflète certainement le besoin crucial qu'a l'auteure de constamment certifier ses dires. Mais ceci montre aussi comment, pour Ernaux, il existe deux écritures : une publique et l'autre intime. Le texte public, longuement travaillé, mis en forme par l'auteure, l'est dans le but d'être vu, lu, consulté : c'est le cas, notamment, de *Passion simple*. Le texte intime, quant à lui, est de l'ordre du privé. Il a été écrit dans l'urgence du moment. Il s'agit d'un texte brut, spontané qui précède le récit public. Il est mû par une : « nécessité absolue d'écrire¹⁴³ », c'est-à-dire être « dans le creux où fusionnent mort, écriture, sexe¹⁴⁴ [...] », fusion qu'il faut « dévider en un livre¹⁴⁵ ». Ainsi, *Se perdre* est une sorte de documentaire-vérité, un témoignage brut de l'événement mis en forme dans *Passion simple*.

Journal intime

Lorsqu'ils sont propulsés dans l'espace public, les journaux intimes deviennent des pré-histoires puisque, bien que publiés plusieurs années après la version publique, ils les précèdent dans le geste d'écriture. En lisant et en étudiant les deux versions d'un même événement, c'est tout un monde qui se révèle à nous. À la naissance des *stag films* clandestins qui font voir une intimité brute, le journal intime propose peut-être l'origine d'une certaine vérité du sexe. « La vérité du sexe [est] constituée comme un enjeu de la vérité¹⁴⁶ », disait

¹⁴² *Idem.*, *L'événement*, *op. cit.*, p. 96.

¹⁴³ *Idem.*, *Se perdre*, *op. cit.*, p. 166.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I*, *op. cit.*, p. 76.

Foucault qui ajoutait : il y a « deux procédures pour produire la vérité du sexe¹⁴⁷ » : *l'ars erotica* où la vérité est un savoir secret extrait du plaisir, et la *scientia sexualis* qui s'ordonne selon une relation de « savoir-pouvoir¹⁴⁸ » et qui est basée sur la notion d'aveu. Dans le cas qui nous occupe, la vérité contenue dans *Passion simple* est-elle la même que celle contenue dans *Se perdre* ? Dans *Se perdre*, la terreur sans nom qu'inflige la crainte de la séparation d'avec l'amant et qui rappelle la déchirante séparation d'avec la mère, ce qui est consigné ce sont tous les signes de la mort (mort de l'autre, mort de soi, mort de soi dans l'autre, *petite mort*, etc.). C'est cette excessive traque aux détails, ce recensement morbide, ce comptage sans fin des heures et des jours qui passent, cet inventoriage de gestes intimes qui est pornographique. Le journal intime, dont on pourrait dire qu'il est une vérité soustraite à la vue (ob/scene), est complémentaire de l'autre, la version travaillée et présentée sur la scène publique (on/scene).

Annie Ernaux ne fait pas qu'écrire : elle lit, relit et consulte régulièrement ses journaux intimes. Lorsqu'elle est dans ce qu'elle nomme l'écriture publique, c'est-à-dire lorsqu'elle est dans le moment d'écriture d'un événement qui s'est produit dans le passé, qu'elle avait noté dans son journal intime et dont elle rend compte dans un récit « travaillé », les journaux intimes font office de documents d'archives ; le journal intime est une preuve de la réalité de ce qu'elle a vécu, et il permet l'écriture. Écrire un journal – témoin direct de l'événement – est nécessaire à Ernaux puisque c'est une façon de revivre l'événement une seconde fois. Pour Maurice Blanchot, écrire un journal intime est effectivement « une manière commode d'échapper au silence, comme à ce qu'il y a d'extrême dans la parole. Chaque jour nous dit quelque chose. Chaque jour noté est un jour préservé. Double opération avantageuse. Ainsi l'on vit deux fois¹⁴⁹ ».

Pour celle qui tente désespérément d'arrêter le temps ou d'immobiliser une image qui saurait préserver la charge affective du plaisir, écrire son journal intime est naturel. Mais l'offrir est périlleux car cela s'inscrit dans une démarche d'écriture directement liée à son

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 76.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 254.

besoin de *s'anarchiver*, c'est-à-dire de saisir ce qui ne peut être saisi : le temps, le moment de vérité, la sensation fugitive, avant la transformation qu'effectue inévitablement le passage du temps. Voici comment Annie Ernaux explique cette démarche dans *L'écriture comme un couteau* :

Ma méthode de travail est fondée essentiellement sur la mémoire qui m'apporte constamment des éléments en écrivant, mais aussi dans les moments où je n'écris pas, où je suis obsédée par mon livre en cours. J'ai écrit que « la mémoire est matérielle », peut-être ne l'est-elle pas pour tout le monde, pour moi, elle l'est à l'extrême, ramenant des choses vues, entendues (rôle des phrases, souvent isolées, fulgurantes), des gestes, des scènes, avec la plus grande précision. Ces « épiphanies » constantes sont le matériau de mes livres, les « preuves » aussi de la réalité. Je ne peux pas écrire sans « voir », ni « entendre ». Il n'est pas question de prendre telles quelles les images, les paroles, de les décrire ou de les citer. Je dois les « halluciner », les rabâcher [...] et ensuite je tâche de « produire » – non de dire – la sensation dont la scène, le détail, la phrase sont porteurs pour moi, par le récit ou la description de la scène, le détail. Il me faut la sensation (ou le souvenir de la sensation), il me faut ce moment où la sensation arrive, dépourvue de tout, nue.¹⁵⁰

Les mots du journal intime transportent avec eux une vérité proche de la sensation, que ne saurait démentir le temps. C'est pourquoi ils sont utiles lorsque Ernaux est dans l'écriture publique. Parfois, elle va même citer les mots du journal intime, entre guillemets, pour bien montrer la vérité de l'émotion ressentie spontanément. Car si nous pouvons douter de la véridicité d'une mise en récit ou d'une photographie, rarement nous contestons l'authenticité du journal intime¹⁵¹.

Mais pourquoi « doute-t-on si rarement des mots du journal intime ? Pourquoi tient-on l'expression comme allant de soi, feignant de croire que l'intime puisse consentir au dévoilement sans s'anéantir dans l'aveu¹⁵² ? », se demande à juste titre Madeleine Ouellette-

¹⁵⁰ Annie Ernaux, *L'écriture comme un couteau*, *op. cit.*, p. 41.

¹⁵¹ À ce sujet, dans *L'usage de la photo*, Annie Ernaux et Marc Marie disent s'être donnés une règle : « Une règle s'est imposée entre nous spontanément : ne pas toucher à la disposition des vêtements. Changer de place un escarpin ou un tee-shirt aurait constitué une faute – aussi impossible, pour moi, que modifier l'ordre des mots dans mon journal intime [...] ». (Annie Ernaux et Marc Marie, *L'usage de la photo*, Paris, Gallimard, p. 10).

¹⁵² Madeleine Ouellette-Michalska, *La Tentation de dire. Journal*, Montréal, Québec / Amérique, 1985, p. 44.

Michalska dans *La Tentation de dire. Journal*. L'aveu présuppose qu'il y a quelqu'un qui écoute, qui entend et reçoit nos confidences : « Soyons franches, poursuit Ouellette-Michalska. Ce qui me préoccupe est moins la question "de quoi vais-je parler ?" que "à qui vais-je écrire¹⁵³" ? ». En effet, pourquoi se raconterait-on à soi-même sa propre vie ? Pourquoi se donnerait-on des « nouvelles sur une matière que [l'on] connaît déjà¹⁵⁴ ? ». L'intime est ce qu'il y a de plus profond chez un être. L'intimité concerne le rapport au privé même si aujourd'hui, selon Ouellette-Michalska, le mot renvoie directement à ce qui est de l'ordre du sexuel :

Prise dans son sens global, l'intimité pourrait désigner la rencontre privilégiée entre deux êtres, mais on sait que le mot a subi une réduction de sens au cours des dernières décennies. Indice de subjectivité, il renvoie de plus en plus à ce qui est privé, sexuel [...]. Et cette confusion entre intimité et sexualité envahit la sphère culturelle.[...]. Un auteur, une romancière utilisent-ils le je de narration qu'on croit aussitôt qu'ils nous feront entrer dans leur vie privée et se livreront à de troublantes révélations. Dans son brouillage des points de repère influençant la saisie et la représentation du réel, le postmodernisme a entraîné la confusion des territoires intimes et collectifs.¹⁵⁵

L'intime, dit Annie Ernaux, ne s'oppose pas au collectif ; il est collectif et universel. Ernaux ne partage pas d'informations sur une matière qu'elle connaît déjà : elle veut revivre ces moments intimes.

Ainsi, le projet de dire toute la vérité dans le journal intime est légitime, comme l'écrit Madeleine Ouellette-Michalska ; il semble cependant soulever une véritable polémique chez certains lecteurs qui pourraient se poser la question de la validité littéraire : « s'agit-il d'une opération commerciale, d'une levée de fond de tiroirs, ou d'un "document" – le mot est d'Ernaux – qui aurait pu demeurer secret et se contenter d'attendre le jugement de la postérité¹⁵⁶ ? ». *Se perdre* est un document sur l'abjection, la terreur sans nom qu'inflige la crainte de la séparation d'avec l'amant et qui rappelle la déchirante séparation d'avec la mère.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ Madeleine Ouellette-Michalska, *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal, XYZ, 2007, p. 21.

¹⁵⁶ Madeleine Ouellette-Michalska, *Autofiction et dévoilement de soi*, *op. cit.*, p. 55.

Ce qui est consigné, traqué, ce sont les signes de la perte (perte de l'autre, perte de soi en l'autre, perte dans la mort) : « ce besoin d'homme, qui est si terrible, voisin du désir de mort, et anéantissement de moi¹⁵⁷ ». Et c'est cette traque aux détails qui est pornographique. *Se perdre* est la mise en archive – au jour le jour – d'une représentation pornographique où l'intime ne s'oppose pas au collectif, il est collectif et universel puisque c'est celui de toutes les femmes qui ont vécu la même situation.

Avec la publication de ce journal intime, le désir d'Ernaux était peut-être de retracer et de fixer, grâce à l'écriture, l'émotion que suscitait le désordre d'une rencontre sexuelle. Avec *Passion simple*, elle aurait voulu conserver ce désordre tel quel puisqu'il « composait un tableau dont la force et la douleur ne seront jamais atteintes pour moi par aucun autre dans un musée¹⁵⁸ ». De son aventure sexuelle, tout est raconté dans le journal intime que l'auteure publie en 2001. Dans ce livre, qui relate les faits et gestes des amants où rien n'a été modifié (« je n'ai rien modifié ni retranché du texte initial en le saisissant sur ordinateur¹⁵⁹»), non seulement elle offre une preuve matérielle – le journal intime – de ce qu'elle avait écrit dans son récit précédent *Passion simple*, mais elle donne une autre vérité : « Je me suis aperçue qu'il y avait dans ces pages une "vérité" autre que celle contenue dans *Passion simple*. Quelque chose de cru et de noir, sans salut, quelque chose de *l'oblation*¹⁶⁰ ». L'oblation concerne le rapport à l'homme, mais il renvoie aussi au geste d'écriture. (Dans *L'usage de la photo* elle fera sensiblement la même chose que dans *Se perdre* et *Passion simple* : elle voudra saisir la matérialité du souvenir, et de cette recherche du temps perdu une vérité autre émergera grâce aux photographies).

¹⁵⁷ Annie Ernaux, *Se perdre*, *op. cit.*, p. 28.

¹⁵⁸ *Idem.*, *Passion simple*, *op. cit.*, p. 20. Le désir de fixer sur papier ou sur un tableau l'événement est aussi dans son récit d'avortement : « si j'avais à représenter par un seul tableau cet événement de ma vie, je peindrais une petite table adossé à un mur, couverte de formica, avec une cuvette émaillée où flotte une sonde rouge. Légèrement sur la droite, une brosse à cheveux. Je ne crois pas qu'il existe un *Atelier de la faiseuse d'anges* dans aucun musée du monde ». (90)

¹⁵⁹ *Idem.*, *Se perdre*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁶⁰ *Ibid.* C'est l'auteure qui souligne.

Au début de *Passion simple*, Annie Ernaux relatait les somptueux cadeaux qu'elle offrait à l'amant, décrivait le plaisir qu'elle prenait à se faire belle pour lui, disait comment, dans l'attente inlassable d'un appel téléphonique qui annoncerait sa venue, elle préparait la maison, rangeait et nettoyait ; dans *Se perdre*, tous ces gestes deviennent une offrande à son Dieu : « Je vais laver le sol, les chiottes, faire un peu de propreté pour l'accueillir, le "mâle", l'homme, celui que je reconnais comme un dieu quelque temps, avant la désillusion, l'oubli¹⁶¹ ». Lorsque l'amant – Dieu – est chez elle, plus rien ne compte : tout son temps, pendant, avant et après sa venue, lui est entièrement consacré. D'ailleurs, Ernaux dit avoir eu de la difficulté à faire autre chose pendant toute l'époque qu'a duré la passion, mis à part l'écriture de quelques textes pour des revues, et ce journal intime. Cette écriture de la consignation lui permettait de supporter le temps entre deux rendez-vous, de revivre une seconde fois « la jouissance des rencontres¹⁶² » et « les gestes érotiques¹⁶³ ». Mais par-dessus tout, écrire ce journal intime permettait à Ernaux « de sauver la vie, sauver du néant ce qui, pourtant, s'en approche le plus¹⁶⁴ ». Le temps qui passe et qui s'écoule régulièrement, infailliblement est, dans *Se perdre*, sans cesse traqué, comptabilisé : « Samedi 15. Il est arrivé à quinze heures vingt-cinq, trente, et reparti vers vingt heures quinze. Cinq heures, un peu moins de désir que cet hiver (novembre) [...]¹⁶⁵ ». Même journée, un peu plus loin : « quinze jours que nous nous étions vus, la moyenne maintenant. C'est huit jours [...]¹⁶⁶ ». Si, dans *Passion simple*, le temps était modulé selon la passion et prenait différentes formes, dans *Se perdre*, tous les repères temporels sont fixes, explicites : elle a rencontré le diplomate russe pendant l'été 1988 en URSS. Il avait trente-cinq ans. Elle, quarante-huit. Ils ont eu une liaison clandestine pendant deux ans, jusqu'à ce qu'il quitte l'ambassade, et ainsi de suite. Dans ce journal intime, le temps n'est pas seulement compté et calculé, il est pesé. *Se perdre* expose – heure par heure – la tragique altération des jours qui mène vers le néant, l'achèvement. Cette façon de détailler le temps de la rencontre est en elle-même pornographique : voici un temps

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 55.

¹⁶² *Ibid.*, p. 13.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 170.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 171.

qui est retiré de son contexte chronologique normal, il est gros plan sur l'obscénité du temps qui passe. Pour Ernaux, livrer le témoignage d'un événement pornographique (selon les codes pornographiques comme un rappel sur l'évidence du lien qui existe entre le dire et le faire de l'événement dont on témoigne) signifie peut-être exposer ce qui fait le plus honte, ce qui est le plus intime.

La forme même du journal intime appelle un type particulier de rapport au temps : grâce à la date qu'il faut y inscrire, et ce, quotidiennement, il est l'ultime rapport au temps. Maurice Blanchot croit que le journal intime est en cela un piège puisque « on écrit pour sauver les jours, mais on confie son salut à l'écriture qui altère le jour¹⁶⁷ ». Pour Blanchot, le journal intime, qui paraît pourtant si dégagé de toutes contraintes, est soumis à cette obligation « redoutable : il doit respecter le calendrier. C'est là le pacte qu'il signe¹⁶⁸ ». Ce pacte temporel implique un autre : l'insignifiance du quotidien qu'il inscrit. Le journal intime est une notation régulière des faits au jour le jour. L'écriture doit par conséquent, ajoute Blanchot, être dégagée de toutes obligations littéraires (forme, style, etc.) et doit être capable d'exprimer toutes les libertés intimes (pensés, rêves, fantasmes, etc.) de son diariste. Inscription de tout événement, important ou insignifiant, le journal doit se soumettre à une autre obligation : celle de la sincérité, de la vérité ; il faut dire la vérité, toute la vérité. La vérité dans ce journal intime, c'est le désir de consignation des scènes sexuelles avant que le temps ne fasse disparaître les signes.

En effet, que se cache-t-il derrière l'excès de détails pornographiques de *Se perdre* si ce n'est le besoin qu'a l'auteure de dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité ? Que se cache-t-il derrière les performances sexuelles de *Se perdre*, sinon l'horrible peur de disparaître, le tragique anéantissement de l'être et le besoin d'en dire quelque chose ? C'est ce rapport au temps qui est pornographique – comme les films pornographiques qui offrent des scénarios le plus souvent basés sur un excès de détails et dont les histoires sont directement tirées de la banalité du quotidien. Dans cette insignifiance de l'ordinaire, les rencontres sexuelles créent l'événement, c'est-à-dire que l'événement est ce qui paraît

¹⁶⁷ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 256.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 252.

exceptionnel, ce qui sort de l'ordinaire et du temps normal. « Un événement est toujours exceptionnel, c'est une définition possible de l'événement. Un événement doit être exceptionnel, hors règle¹⁶⁹ », affirme à ce sujet Jacques Derrida.

Ainsi, à force d'exposer des scènes génitales et une attente interminable où seules importent les rencontres sexuelles, *Se perdre* est une extension du discours pornographique qui dit l'extrême solitude des êtres, l'effroyable perte de soi dans l'autre et l'insignifiance du quotidien. Ce n'est pas en offrant aux lecteurs un corps entièrement voué à son amant que l'auteur de *Se perdre* met en scène le pornographique en tant que produit d'une perte; c'est par l'acte de consignation des traces de l'événement. Si Ernaux utilise parfois le même procédé que celui des films pornographiques en décrivant un corps détaché en morceaux et montré en gros plan dans la banalité du quotidien, c'est peut-être pour dire l'extrême solitude des corps, la réalité d'une rencontre impossible, constamment différée. Or, la pornographie peut être inintéressante dans la mesure où, justement, elle est le reflet de la part impossible de la rencontre humaine, c'est du moins ce que croit Michela Marzano pour qui les scénarios pornographiques offrent un spectacle où « chaque individu n'est qu'un simple prétexte : il n'est plus irremplaçable et unique, il est interchangeable, il ne se distingue pas d'une chose¹⁷⁰ ».

Si l'on en croit Patrick Baudry, un scénario pornographique peut aussi être un spectacle « à la fois excitant et ennuyant¹⁷¹ ». Ce qui crée l'ennui, explique-t-il, c'est l'aspect répétitif qui annule tout effet de surprise : « à force de répétition, de saturation et donc d'absence totale de surprise aussi bien que de suspense¹⁷² ». Dans l'univers pornographique les dialogues qui précèdent la scène sexuelle ne durent habituellement que très peu de temps, ils sont réduits au strict minimum et se limitent souvent à des avances directes, des exclamations ou des soupirs de plaisir : l'imagerie pornographique précipite ses acteurs dans

¹⁶⁹ Jacques Derrida, « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement », *Dire l'événement, est-ce possible ? op. cit.*, p.106.

¹⁷⁰ Michela Marzano, *La pornographie, op. cit.*, p.46.

¹⁷¹ Patrick Baudry, *Le spectacle de la pornographie : la ritualisation du quotidien*, Paris, PUF, 1996, p. 305.

¹⁷² *Ibid.*

la scène sexuelle, causant parfois une perte de repères chez l'observateur. Cette perte, selon Baudry, a un but spécifique : faire voir une scène sexuelle soudaine afin de provoquer chez le spectateur un effet particulier d'excitation ou de dégoût.

Dans l'incipit de *Passion simple*, Annie Ernaux décrit justement la puissance de l'image pornographique, celle de la première projection, celle qui captive le regard, malgré l'absence de décodeur télévisuel. Se prenant en exemple, elle montre qu'un spectateur n'a pas besoin de regarder une scène pornographique pour la voir : le témoin d'une scène pornographique sait comment vont s'enchaîner les séquences, il connaît la performance des acteurs. Regarder un film pornographique (qu'on voit parfaitement l'image ou non), c'est assister à des scènes codées, réglées, où les gens font comme s'ils faisaient l'amour. Cette séquence pré-établie de mises en scène visuelles et auditives du corps, d'après Patrick Baudry, sature la vision, clôt le regard, et c'est là son aboutissement. Revoir la même scène oblige à ne plus jamais la considérer telle qu'elle avait été vue la première fois, c'est-à-dire avec une telle puissance et un tel aveuglement que lors de la première projection.

Annie Ernaux a regardé froidement son histoire passionnelle afin d'en faire le récit qu'est devenu *Passion simple*. L'événement pornographique dans ce témoignage est lié au temps, à sa suspension, au désir de retenir les traces qui rappellent le mouvement des corps pendant l'acte sexuel. L'auteure n'a pas eu à détailler les scènes sexuelles, le lecteur pouvait parfaitement imaginer la suite. Si la réception de *Passion simple* a été mitigée, considérant ce témoignage dérangeant, la presse n'a pas jugé le roman véritablement scandaleux. Ce qualificatif, ainsi que celui d'obscène, c'est au sujet du journal intime que tenait Ernaux à l'époque de cette passion, que nous en trouvons des traces. Car c'est la projection dans le public de l'intime contenu dans *Se perdre* qui a été jugée pornographique. Mais pour Ernaux, il s'agissait simplement de livrer une autre vérité, celle d'une émotion qui n'était pas présente dans *Passion simple*.

Si l'usage des codes pornographiques a permis à Ernaux de figurer la perte dans *Passion simple*, le besoin d'aller voir l'horreur, l'expérience de la perte de soi, c'est dans *Se perdre* qu'elle est énoncée. Dans *L'œil sans paupière. Écrire l'émotion pornographique*, Christian

Saint-Germain parle de la pornographie comme d'une « déportation de soi¹⁷³ » causée par le besoin d'aller voir (« cette soif de voir¹⁷⁴ ») l'horreur, l'abject. Dans *Se perdre* il est question d'excès, de précipitation, et de performance ; il y a saturation, abjection et mort. *Se perdre* est un document d'archive de ces pertes, il est le lieu de la consignation, de la préservation. Mais que peut signifier l'archive dans le contexte de la performance sexuelle comme lieu de la perte ?

Archives et performance

Dans son essai intitulé « Archives. Performance Remains¹⁷⁵ », Rebecca Schneider explore l'archive du point de vue de la performance (artistique et culturelle). La conception qu'a Schneider de la performance est, à l'instar de Judith Butler, en lien avec la répétition comme formatrice des identités. Pour Schneider, même les performances artistiques éphémères ne disparaissent pas complètement puisqu'elles ont leurs *restes*, leurs déchets, leurs détritiques : brouillons d'écriture, idées lancées au hasard sur le papier, etc. Selon elle, l'archive n'est pas uniquement une gardienne des « origines ». Comme Foucault, elle croit que l'archive est surtout le lieu d'une perte. Schneider explique comment la performance dans le domaine des arts renvoie à ce qui *ne reste pas* – il s'agit souvent d'un acte d'improvisation, d'une danse, d'une pièce de théâtre, etc. – et apparaît, par conséquent, comme ce qui est « perdu ». L'archive est donc d'abord, pour Rebecca Schneider, le *produit* de la perte. *Se perdre* est aussi lié à l'archive comme produit de la perte, c'est-à-dire qu'il est le produit de réécriture de *Passion simple* : il est à l'origine, brouillon, idées lancées sur le papier, répétition des mêmes gestes d'écriture, lieu de la consignation du temps qui passe et de l'attente interminable de l'amant. *Se perdre* est le produit de la mémoire avant la perte de celle-ci, il est lié à la mémoire matérielle, physique. Il est la *preuve* que l'événement pornographique a existé.

¹⁷³ Christian Saint-Germain, *L'œil sans paupière : écrire l'émotion pornographique*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, « Des mots et des idées », 2003. p. 30.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ Rebecca Schneider, « Archives : Performance Remains », *Performance Research*, 6. 2, 2000, p. 104.

Pour Myriam Van Imschoot, la performance telle que la conçoit Schneider est davantage liée à la mémoire, une mémoire matérielle, physique et transmissible :

Schneider envisage la performance *comme* mémoire. Et au lieu de mettre l'accent sur son caractère unique, elle désigne les transmissions corps à corps et la manière dont elles sont caractérisées par une pratique de répétition. Un grand nombre de danseurs essaient encore quotidiennement d'intérioriser un « modèle » aux moyens de l'imitation et la mémorisation. Ce processus disciplinaire suppose des technologies de « déchiffrement », d'écriture aussi, parce que le danseur « lit » le corps du « maître », la tension des muscles, la dynamique des pulsations, de manière à forger leurs propres caractéristiques physiques par la répétition et l'entraînement.¹⁷⁶

Le corps, sa chair, le tissu de sa peau, le dynamisme de ses muscles est vu par Schneider comme un *lieu* d'interactions, un espace fait de traces et de vestiges, une archéologie. En somme, le corps aussi est archive. Ainsi,

ces architectures mobiles de la sédimentation exigeraient une généalogie bien plus qu'une archéologie. Ils ne s'allieraient pas avec la culture fétichiste des os morts mais garderaient un lien avec les processus de substances, gaz et fermentations agrégés dans le corps.¹⁷⁷

Le corps d'Annie Ernaux a porté les marques de la passion : « J'ai la bouche, le visage, le sexe meurtris¹⁷⁸ », « j'arrive auréolée d'une forte odeur d'homme, le visage marqué des baisers (c'est un fait, cela se voit, j'ai des plaques rouges sur le menton¹⁷⁹) ». Son corps aussi est archive, mais une archive perdue puisque les traces sont fragiles. Écrire (et photographier) peut être une solution à cette perte : il s'agit alors d'une autre mise en archive. De fait, il y a trois archives : celle, éphémère, du corps marqué ; celle du journal intime (et peut-être que la photographie participe à un mouvement semblable), véritable extension du tissu du corps ; celle du récit, de la reconstruction publique, destinée au regard des autres et qui risque d'être qualifié d'obscène.

¹⁷⁶ Myriam Van Imschoot, « Rest in pieces », *Multitudes*, 2 (2005), n° 21, p. 107 – 116. C'est l'auteure qui souligne.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ Annie Ernaux, *Se perdre. op. cit.*, p. 28.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 38.

En présentant les *stag films* comme des comédies de situations explicites, on s'éloigne, affirmait Linda Williams, de l'essence même de ces films, de leur caractère génital, sexiste et brutal. Les *stag films* étaient cachés du public parce que jugés obscènes. Il en est de même, d'une certaine façon, pour *Passion simple* et *Se perdre* : le second est l'essence même du premier, il contient le caractère obscène de la relation passionnelle. *Passion simple* en est la version publique, la version qui traduit l'extrême contenu dans *Se perdre*. Ces textes sont l'avant, l'après, le *ici* et *maintenant* d'un même événement, ils sont une interruption du temps chronologique de l'histoire ; « *ici* et *maintenant*, constitue la marque de cette suspension, il est *arrêt sur l'histoire* [...] »¹⁸⁰, précise Gad Soussana au sujet du dire de l'événement.

Dans *Dire l'événement, est-ce possible ?*, Alexis Nouss explique, pour sa part, le problème de la temporalité dans la pratique scripturale, c'est-à-dire le fait que l'acte d'écriture est toujours différé. Nouss fait référence à la traduction, mais nous pouvons certainement lire le passage qui suit en pensant à *Passion simple* comme à une traduction de *Se perdre*, c'est-à-dire :

une pratique scripturale soumise à une telle logique rotatoire puisqu'elle opère dans une temporalité spécifique où ce qui vient *après* donne corps et existence à ce qui est venu *avant* mais où pourtant il ne serait pas venu *après* s'il n'y avait eu de *l'avant*. Le texte traduit n'est donné que dans le sillage de l'original et celui-ci n'avoue et ne légitime son existence que dans et par sa traduction. L'un renvoie irrémédiablement à l'autre. Ni l'un ni l'autre ne sont jamais présents à eux-mêmes mais n'existent qu'en vertu de cette circularité temporelle et textuelle.¹⁸¹

C'est certainement l'acte de témoignage qui permet le passage du privé au public, et qui permet la mise en archive. Mais c'est aussi ce passage qui est jugé obscène.

¹⁸⁰ Gad Soussana, « De l'événement depuis la nuit », *Dire l'événement, est-ce possible ?*, *op. cit.*, p.3. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁸¹ Alexis Nouss, « Parole sans voix », *Dire l'événement, est-ce possible ?*, *op. cit.*, p.55. C'est l'auteur qui souligne.

Il ne peut y avoir d'archive sans mal d'archive, affirme Jacques Derrida pour qui l'archive introduit l'individu dans l'ordre du collectif, et être en mal d'archive, c'est

brûler d'une passion. C'est n'avoir de cesse, interminablement, de chercher l'archive là où elle se dérobe. C'est courir après elle là où, même s'il y en a trop, quelque chose en elle s'anarchive. C'est se porter vers elle d'un désir compulsif, répétitif et nostalgique, un désir irrépressible de retour à l'origine, un mal du pays, une nostalgie du retour au lieu le plus archaïque du commencement absolu.¹⁸²

Jacques Derrida s'intéresse à l'expérience de la mémoire et à l'idée de retour à l'origine telles qu'elles apparaissent dans l'étymologie grecque du mot archive, *arkhê*, qui désigne à la fois là où les choses commencent, le « début », et le lieu d'où émane le commandement, l'« autorité ». Il précise :

Arkhe, rappelons-nous, nomme à la fois le commencement et le commandement. Ce nom coordonne apparemment deux principes en un : le principe selon la nature ou l'histoire, là où les choses commencent – principe physique, historique ou ontologique –, mais aussi le principe selon la loi, là où des hommes et des dieux commandent, là où s'exerce l'autorité, l'ordre social, en ce lieu depuis lequel l'ordre est donné – principe nomologique.¹⁸³

Le lieu de consignation, de représentation et d'interprétation des archives est le lieu du pouvoir politique puisque c'est un lieu pour créer et représenter les lois ; c'est là où est conservé ce qui a créé l'événement.

Mais l'événement, comme le témoignage, n'est jamais tout à fait à sa place ; il y a un décalage entre le dire de l'événement, le dire du témoignage, et le moment où l'événement est arrivé. Dire l'événement, poursuit Derrida, « c'est dire ce qui est, donc les choses telles qu'elles se présentent, les événements historiques tels qu'ils ont lieu [...] Ce dire de l'événement est problématique parce que, en raison de sa structure de dire, le dire vient après l'événement¹⁸⁴ ». Le concept d'archive, renvoie donc à l'idée de la loi et de l'inscription, et le témoignage est impossible sans l'inscription qu'il suppose dans la sphère publique. Le

¹⁸² Jacques Derrida, *Mal d'archive*, op. cit. p. 9.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 11.

¹⁸⁴ Jacques Derrida, « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement », *Dire l'événement, est-ce possible ?* op. cit., p.89.

témoignage est un dire qui est nécessairement destiné à autrui : il est impossible de *se* témoigner, de témoigner pour soi d'un événement dont on a été le témoin ; on témoigne nécessairement pour dire à l'autre. « Dire l'événement, c'est aussi dire ce qui arrive, et essayer de dire de qui est présentement et se passe présentement, donc dire ce qui est, ce qui vient, ce qui arrive, ce qui se passe¹⁸⁵ ». Est-ce que témoigner de l'événement pornographique, donc dire ce qui est intime et honteux pour Ernaux (et certainement pour beaucoup de femmes), n'est pas aussi une façon de prendre une place dans les archives publiques et historiques par le biais de l'écriture ?

1.2 Les corps (non) exposés dans *L'usage de la photo*, trop intimes ?

Annie Ernaux couche les événements sur le papier pour empêcher que ne meurent les choses, et peut-être que la photographie dans *L'usage de la photo* complète la recherche scripturale amorcée avec *Passion simple* et *Se perdre* ? Le projet photographique était déjà à l'état embryonnaire dans *Passion simple* :

Souvent, depuis le début de notre relation, j'étais restée fascinée, en découvrant au réveil la table non desservie du dîner, les chaises déplacées, nos vêtements emmêlés, jetés par terre n'importe où la veille au soir en faisant l'amour. C'était un paysage à chaque fois différent. Devoir le détruire en séparant et ramassant chacun nos affaires me serrait le cœur. J'avais l'impression de supprimer la seule trace objective de notre jouissance.¹⁸⁶

Dans *L'usage de la photo*, dix ans après *Passion simple*, observant les vêtements, morceaux de lingerie et de chaussures qui traînaient négligemment aux côtés d'assiettes et de verres vides, Annie Ernaux écrit que « pour la première fois, j'ai pensé qu'il fallait photographier tout cela¹⁸⁷ ».

Par souci archivistique, certains photographes documentaires tendent à la saisie intégrale de l'objet (portrait ou paysage). Encadrée par l'objectif, la scène ne se laisse toutefois jamais prendre en entier ; il incombe toujours au spectateur de recréer dans son imaginaire ce qu'il

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 87.

¹⁸⁶ Annie Ernaux et Marc Marie, *L'usage de la photo. op. cit.*, p. 9.

¹⁸⁷ *Ibid.*

manque dans la représentation du réel. Dans *L'usage de la photo*, un livre publié en 2005 signé Annie Ernaux et Marc Marie, les auteurs et amants exposent des photographies de leur vie sexuelle : ils déploient devant nous un paysage de l'amour charnel exempt de présence corporelle. Mues de serpents, chrysalides, dépouilles, traces terrestres : ce que le lecteur voit, ce sont des tas de vêtements inertes dans un coin, ou des accessoires oubliés dans un couloir. Métonymie d'une scène d'amour, les photographies ne montrent que des contenants vides ; il appartient au lecteur/spectateur de compléter la scène à partir de simples vêtements précipitamment arrachés et abandonnés. Grâce au texte des auteurs et avec la lumière blanche du flash, ces objets paraissent dire autre chose que ce qu'ils sont ; ils parviennent même, semble-t-il, à s'animer.

À d'autres moments, alors qu'ils évoquent encore les formes des corps qu'ils embrassaient plus tôt, ils semblent être immobiles depuis des heures. Que ce soit le « jean affaissé sur lui-même, les deux jambes allongées par-devant¹⁸⁸ », ou la ceinture dégrafée qui « entoure et maintient un ventre absent¹⁸⁹ », ou encore « un jean assis¹⁹⁰ » à côté de « deux bras tendus d'un tronc sortant du parquet¹⁹¹ », ces formes sont autant de monstres désincarnés, seules les chaussures conservent la posture du corps : « La lumière du flash confère à la botte un caractère dévorant¹⁹² », dit Ernaux au sujet de la photographie prise en gros plan d'une botte de Marc Marie qui « piétine un soutien-gorge à dentelle rouge¹⁹³ ». Peut-on dire que le texte ici fournit une autre lumière qui nous permet de voir sur la photographie ce qui ne se donne pas au regard, ce qui est jugé trop obscène : un corps nu, malade, abîmé, sectionné, montré en gros plan ?

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 89.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Ibid.* p. 45.

¹⁹³ *Ibid.*

Dans l'incipit de *L'usage de la photo*, Ernaux décrit en détail la photo qu'elle prend du sexe nu et en érection de son amant, photo que nous ne verrons jamais puisqu'elle la juge trop osée. Pourtant, la minutieuse description est telle que nous avons l'image devant nos yeux. Dans les pages qui suivent, toutefois, nous aurons droit chaque fois à une photographie et à sa description détaillée. Les deux images – écrite et photographique – affichent une réalité différente. Œuvre écrite en collaboration, les auteurs dépeignent chacun de son côté ce qu'ils voient tout en divulguant les souvenirs reliés à la scène fantôme immortalisée par la photo. (Ernaux déploie en plus une autre forme d'inscription puisqu'elle expose parfois, tel quel, ce qu'elle avait noté dans son journal intime de l'époque). Complémentaire à la prise photographique, le geste d'écriture lui permet de déployer dans le temps ce qu'elle immobilise ailleurs, d'apporter à l'image fixe un mouvement linéaire, littéraire et temporel. Ne regarder que les photos de cet usage ne nous apprend manifestement rien sur le corps malade d'Ernaux. Il faut lire le texte narratif pour savoir qu'elle subit, à ce moment de sa vie, des traitements de chimiothérapie. Écrire et photographier permet à Annie Ernaux de dévoiler ce que notre société ne peut encore regarder : le paysage érotique d'une dévastation corporelle. Aussi est-il préférable de montrer de beaux sous-vêtements en dentelles afin de suggérer un corps lisse et pur plutôt que de dire d'emblée le corps malade, si on veut, comme Annie Ernaux, faire voir l'érotisme malgré la mort qui plane. Voici un récit-événement dans lequel plusieurs traces graphiques sont réunies et forment ce qu'on pourrait appeler une auto-photobiographie. Mais qu'est-ce qui est obscène dans *L'usage de la photo* : exposer par le biais de photographies des vêtements intimes qui évoquent clairement l'acte sexuel, ou écrire les détails crus, pornographiques, du corps abîmé, sectionné ?

Auto-photobiographie

Gilles Mora et Claude Nori dans le *Manifeste photobiographique*, définissent ainsi ces productions « dans lesquelles la photographie tente de façon déterminée l'aventure de l'autobiographie¹⁹⁴ ». Selon eux, cette mise en image graphique de soi relie le passé, le

¹⁹⁴ Gilles Mora, « Photobiographies », Danièle Meaux et Jean-Bernard Vray (dir.), *Traces photobiographiques, traces autobiographiques*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2000, p. 111.

présent et le « moment photographiquement immobilisé¹⁹⁵ » en un moment d'épiphanie qui, telle l'expérience que fait Proust, pourrait faire ressurgir des souvenirs spontanés.

Elle [la photobiographie] conservera l'empreinte de notre passé, faisant resurgir des moments oubliés de vues et de vies, un second acte jubilatoire et épiphanique qui entraîne le passé et illumine le présent. Par elle, le temps s'abolit à la manière proustienne et creuse l'évidence de sa fatalité.¹⁹⁶

Le concept de photobiographie a cependant vite été réduit à « une collection d'images à caractère biographique accompagnées d'un maigre commentaire¹⁹⁷ », s'écartant donc de son ambition d'origine qui était, selon les auteurs, d'« utiliser la puissance biographique de l'image, son authenticité existentielle, pour, la combinant au récit, donner enfin une forme esthétique neuve¹⁹⁸ ». Plus de dix ans après le manifeste photobiographique, Gilles Mora pose à nouveau la question : « se montrer permet-il de se dire¹⁹⁹ ? ». L'artiste peut, répond l'auteur, « se débrouiller pour inclure, par une opération métonymique, une partie de son corps, valant pour l'ensemble²⁰⁰ ». Annie Ernaux retient, grâce à la photographie, le souvenir d'une odeur ou la trace d'une jouissance, sortes d'états de grâce, d'épiphanies, qu'elle pourra convoquer tant qu'elle aura ces photos (et le désir) en sa possession.

Voici, en effet, la description que fait l'auteure d'une photographie prise par Marc Marie. Il s'agit d'abord de l'exposition de vêtements laissés sur place après une scène sexuelle qui a eu lieu la veille, puis de la description de son corps tel qu'il était au moment où la photo a été prise.

¹⁹⁵ Gilles Mora et Claude Nori, *L'Été dernier. Manifeste photobiographique*, Éditions de L'Étoile, 1983, p. 15.

¹⁹⁶ Gilles Mora, « Pour en finir avec la photobiographie », *op. cit.*, p. 116.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 183.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 109.

Sur toutes les photos nos vêtements, tailleur, chemises, traînent par terre [...]. On les a jetés dans l'urgence du désir au risque de les abîmer et de les tacher, sans souci de leur valeur marchande : ne rien compter momentanément. Ils ont rempli leur fonction de séduction.²⁰¹

Ces vêtements, de délicats soutiens-gorges en dentelles et des « escarpins noirs à brides²⁰² », ont rempli leur fonction de séduction et, poursuit l'auteure, « ils anticipent celle qui sera la leur un jour, servir de chiffon pour lustrer les meubles ou les chaussures²⁰³ ». De ce double usage des vêtements, elle enchaîne immédiatement sur la description détaillée de son corps malade tel qu'il était au moment où la photo a été prise. Le corps que nous avons imaginé en regardant la photo n'est certainement pas celui-ci :

Quand cette photo a été prise, j'ai le sein droit et le sillon mammaire bruni, brûlé par le cobalt, avec des croix bleues et des traits rouges dessinés sur la peau pour déterminer précisément la zone et les points à irradier. [...] je dois porter durant cinq jours d'affilée, même la nuit une espèce de harnachement : j'ai autour de la taille, une ceinture et un sac banane renfermant une bouteille de plastique en forme de biberon qui contient les produits de chimio. De la bouteille part un mince cordon de plastique transparent, qui me monte entre les seins jusque sous la clavicule, s'achève par une aiguille plantée dans le cathéter, masquée par un pansement. Des bouts de sparadrap maintiennent le cordon contre la peau dont la chaleur fait monter et s'écouler les produits dans mes veines. À cause du sac devant mon ventre je ne peux pas fermer ma veste ou mon manteau et j'ai du mal à cacher le fil qui sort et passe sous mon pull. Quand je suis nue, avec ma ceinture de cuir, ma fiole toxique, mes marquages de toutes les couleurs et le fil courant sur mon torse, je ressemble à une créature extraterrestre. [...] Pendant des mois mon corps a été un théâtre d'opérations violentes.²⁰⁴

Lorsqu'on possède un tel corps qui se décompose, qui s'échappe, qui devient anticipation de la mort, cadavre en sursis, il faut avoir l'art de suspendre le temps. Surtout si l'on veut retrouver, encore une fois, un corps séduisant avant qu'il ne devienne un objet sans valeur *marchande*.

²⁰¹ Annie Ernaux et Marc Marie, *L'usage de la photo*, *op. cit.*, p. 82. C'est l'auteure qui souligne.

²⁰² *Ibid.*, p. 129.

²⁰³ *Ibid.*, p. 83.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 82-83.

Devant le tableau de ses sous-vêtements qui jonchent le sol, Annie Ernaux dit ne rien éprouver :

À la limite, ce n'est pas moi, mon corps, dont cette fleur est la dépouille, que je vois, mais le mannequin qui portait ce string, ce soutien-gorge et ce porte-jarretelles à fleurs roses et violettes sur fond noir [...], dans la vitrine de la boutique Orcanta des Trois-Fontaines, l'hiver dernier.²⁰⁵

Ce que voit l'auteure, c'est l'absence de vie du mannequin qui portait ces vêtements affriolants. Mais est-ce que le spectateur de la photographie, avant qu'il devienne lecteur du texte, voit la dépouille, devine la mort ? Peut-être imagine-t-il plutôt que seuls des corps énergiques, jeunes et lisses peuvent se glisser dans ces objets de séduction ? Il n'aurait pas tort, car effectivement, « cette vision de soi comme futur cadavre et acteur malgré soi d'un processus de cadavérisation²⁰⁶ », affirme Patrick Baudry, « n'est jamais explicite dans les images corporelles de la modernité. Ce sont des corps lisses, aux lignes pures, qui sont constamment montrés²⁰⁷ ». Photographier ce qui est considéré comme laid dans notre société paraît inacceptable : la vieillesse, le sexe crûment exhibé, les cadavres ou la maladie ne s'exposent effectivement pas si simplement.

Pourtant, certaines images pornographiques extrêmes se nourrissent justement de l'exposition du corps sexuel dans une position qui rappelle le cadavre. C'est le cas, notamment, de la pratique du *fisting* qui associe le plaisir sexuel à « l'intromission vaginale et anale de godes et objets divers²⁰⁸ », comme si l'intérieur du corps était vidé de toute substance. Le fait d'insérer le bras dans l'anus ou dans le vagin (pratique bien connue dans la communauté homosexuelle, appelé familièrement le *fist-fucking*) est une pratique qualifiée de « *hard dur*²⁰⁹ ». Le corps, dans cette position, ne peut ni bouger, ni jouir, ni réagir ; de plus, le sexe ainsi ouvert évoque une béance, un vide abyssale. Dans ce type de pornographie, le

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 138.

²⁰⁶ Patrick Baudry, *Le Corps extrême. Approches sociologiques des conduites à risque*, Paris : Nouvelles études anthropologiques / L'Harmattan, 1991, p. 24.

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ Claude-Jean Bertrand et Annie Baron-Carvais, *Introduction à la pornographie, op. cit.*, p. 38.

²⁰⁹ *Ibid.*

corps a, semble-t-il, déjà entamé un processus de cadavérisation. « Le sexe et le cadavre restent indécents lorsqu'ils accaparent l'attention et crèvent l'écran de nos fantasmes. Ce sont des images à ne pas mettre à la portée de tous les yeux²¹⁰ », affirment Esmeralda et Quasimodo, auteurs de « Croquer la mort, saisir le vif », dans un article publié dans la revue *Quasimodo* sur la représentation du corps mort dans l'art (« L'art à contre-corps »). Dans un passage qui relie la sexualité à la mort, les auteurs parlent du lien qui existe entre la maladie du sida, la déchéance physique, et le sexe. Le corps du sidéen, écrivent-ils, doit « disparaître, se retirer de la sphère publique, car, lui aussi [à l'instar du cadavre] renvoie à l'amaigrissement, au décharnement, à l' "obsénité physiologique" du corps²¹¹ ». Il est, par conséquent, banal de dire que l'exposition de la maladie qui rappelle la mort du corps est obscène, il s'agit d'une exposition d'excès de détails pornographiques – comme la pratique du *fist-fucking* – qui mènent au vide.

L'usage de la photo pose aussi la question du désir excessif de vérité, excès au sens d'abondance, de surenchère d'images et de preuves matérielles, mais aussi en tant que signes de silence et d'absence. Annie Ernaux assure qu'il existe sur la photo une vérité autre, celle que l'on ne voit jamais : « sur toutes les photos, dit-elle, nos vêtements [...] exhibent ce qu'on ne voit presque jamais, les étiquettes avec leurs conseils de lavage, la doublure, le gousset des collants²¹² ». Si ces photos exposent ce qu'on ne voit jamais, elles cachent aussi un corps grugé de l'intérieur par le cancer. Sur ces photos, ce qu'il y a à voir n'est jamais vu : un corps malade sectionné, un sexe en érection et... ce signe du cancer qu'est une perruque qui, « bien qu'elle soit un accessoire [...] ne figure sur aucune des photos²¹³ ». Avec ces photos, Ernaux et Marie ont choisi de montrer une vérité autre que celle qui est habituellement affichée lorsqu'il est question de sexualité : celle, brute, de corps enlacés, réduit à un assemblage, alors que les membres semblent interchangeable, véritables morceaux où toute barrière entre le dedans et le dehors n'existent plus.

²¹⁰ Esmeralda et Quasimodo, « Croquer la mort, saisir le vif », *Quasimodo*, no 5, « L'art à contre-corps », printemps 1998, p. 161.

²¹¹ *Ibid.*, p. 167. Ce sont les auteurs qui soulignent.

²¹² Annie Ernaux et Marc Marie, *L'usage de la photo*, *op. cit.*, p. 82.

²¹³ *Ibid.*, p. 37.

Dans l'imagerie pornographique, l'utilisation de lampes spéciales qui permettent d'éclairer les corps et la volonté qu'a la pornographie de tout montrer du corps et de le réduire à des morceaux d'organes est habituelle, mais ce n'est pas le cas dans la représentation de la rencontre amoureuse. Le lecteur/spectateur de *L'usage de la photo* doit donc constamment aller au-delà de ce qui frappe son regard et il doit voir l'autre vérité, celle qui est cachée derrière la parure érotique qui dit la rencontre amoureuse ; il doit voir le corps pornographique, l'obscène, le corps malade. Car ce qu'il y a à montrer, ce que les photographies doivent immortaliser, c'est la scène de la disparition dans la mort. « Ces photos d'où les corps sont absents, où L'érotisme est seulement représenté par les vêtements abandonnés, renvoyaient à ma possible absence définitive²¹⁴ », affirme Ernaux.

Or, l'incapacité que nous avons à accepter d'observer le corps malade, à voir la décomposition du corps et à envisager sa mort, oblige peut-être Ernaux à afficher autrement, par le biais du sexuel érotique, cette disparition. Les résistances du grand public à accepter ces œuvres qui font ressortir « à l'avance l'horreur de la décomposition physique post-mortem²¹⁵ », qui « déshumanise en défigurant, en cadavérisant le visage²¹⁶ » ;

Démontrent encore une fois, s'il en était besoin, notre intolérance à l'égard des corps affaiblis, épuisés, humiliés, des corps perdants, de déchus, mais également notre incapacité à penser et à nous représenter le corps-cadavre. Pour cela, ces œuvres sont utiles. Car elles obligent à repenser le sexe, la mort, la maladie... mais aussi à reconsidérer l'autre.²¹⁷

L'autre, dans le cas d'Ernaux, c'est la femme, celle qui peut avoir le cancer du sein et qui peut tout de même vivre une sexualité épanouissante, une épiphanie. Annie Ernaux fait œuvre utile.

²¹⁴ Annie Ernaux, « Entretiens », [gallimard.fr], 2005.

²¹⁵ Susan Sontag, *Le Sida et ses métaphores*, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 52. Cité par Esmeralda et Quasimodo, dans « Croquer la mort, saisir le vif », *Quasimodo, op. cit.*, p. 168.

²¹⁶ Esmeralda et Quasimodo, dans « Croquer la mort, saisir le vif », *ibid.*

²¹⁷ *Ibid.*

Épiphanies

Dans *L'usage de la photo*, quatorze photos ont été choisies parmi une quarantaine pour figurer dans ce volume qui fait office de musée – un musée dans lequel la réalité la plus vraisemblable, la plus « réelle » ne serait atteinte « que si ces photos écrites²¹⁸ », comme le dit Annie Ernaux, étaient transmues lors de leur passage du livre à l'imaginaire du lecteur : qu'elles « se changent en d'autres scènes dans la mémoire ou l'imagination des lecteurs²¹⁹ ». Comme l'affirmaient en conclusion les auteurs du *Manifeste photobiographique*, à la longue « la trop grande perfection visuelle d'une image déplace son importance²²⁰ ». À la fin de *L'usage de la photo*, les auteurs sont aussi venus à la conclusion qu'une trop grande perfection des photos équivalait à l'annulation de la vie derrière les objets photographiés. Alors que les amants veulent montrer le corps charnel dans l'amour, la perfection de la dernière photo l'en désincarne, elle est trop « artistique », trop visuelle, trop léchée. Prise de haut (Marc Marie dit être monté sur le lit pour prendre cette photo), les vêtements épars sur une moquette unie forment une toile abstraite : robe, pantalons, sous-vêtement, bas-collants et bottes ne ressemblent plus à des vêtements, mais à des objets imprécis qui glissent doucement vers le bas de l'image. Ainsi, la dernière photo de cet usage pourrait être exposée dans un musée (notons qu'Annie Ernaux aussi pourrait être exposée dans un musée tant son corps lisse et imberbe est semblable à une statue de cire²²¹) : « Impression que M. a photographié une toile abstraite dans une galerie de peinture. [...] Tout est transfiguré et désincarné. Paradoxe de cette photo destinée à donner plus de réalité à notre amour et qui le déréalise²²² ». Cette photo n'est plus la vie, elle n'est pas encore la mort non plus, elle est

²¹⁸ Annie Ernaux et Marc Marie, *L'usage de la photo*, *op. cit.*, p. 13.

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ Gilles Mora et Claude Nori, *L'Été dernier. Manifeste photobiographique*, *op. cit.*, p. 15.

²²¹ C'est Marc Marie qui fait le rapprochement. Il parle de « son teint cireux de statue du musée Grévin », d'une « uniformité de ton » (Annie Ernaux et Marc Marie, *L'usage de la photo*, *op. cit.*, p. 76).

²²² *Ibid.*, p. 146. Il est à remarquer qu'Annie Ernaux désigne l'homme dont elle parle – son amant – d'une initiale comme elle le fait dans ses récits précédents. Le but était alors de protéger la personne en préservant une forme d'anonymat, mais puisque Marc Marie signe ce livre – il est dans la sphère publique – on peut se poser la question de la nécessité de l'initiale : est-ce une habitude d'écriture ?

quelque chose qui dit qu'il y a déjà eu une vie ici : « Elle n'éveille rien de moi. Il n'y a plus ici ni la vie ni le temps. Ici, je suis morte²²³ ».

En exergue à *L'usage de la photo*, une phrase de Georges Bataille : « L'érotisme est l'approbation de la vie jusque dans la mort²²⁴ ». Annie Ernaux prend cette phrase et l'inscrit à la place privilégiée du livre qui, telle une épigraphe sur une pierre tombale, dit ce qui s'y cache. « La photographie, à l'encontre de toutes les blagues à la mode, n'est pas liée à la mort mais bien au contraire, et fondamentalement, à la vie²²⁵ », affirme de son côté Gilles Mora. Si la photographie est liée davantage à la vie qu'à la mort et que L'érotisme est « approbation de la vie jusque dans la mort », on peut aisément dire qu'Annie Ernaux rend un hommage à tout ce qui fait la vie : la passion, le corps, l'amour, le sexe, et ce, jusque dans la mort, là où manifestement elle est, à ce moment de son écriture, beaucoup plus proche que nous. Annie Ernaux veut saisir le temps d'un moment heureux dont elle aura plaisir à se souvenir « non pas comme un souvenir mais comme un fait réel, qui a lieu à nouveau, à un nouveau moment du temps²²⁶ ». Ce temps, qui était dans le langage de Proust une sensation, est-ce l'épiphanie dont parlaient Gilles Mora et Claude Nori ?

Dans *Le Livre à venir*, Maurice Blanchot décrit ces instants qui fondent l'expérience du temps de Marcel Proust : « le phénomène de réminiscence²²⁷ », soutient l'auteur, est le premier moment. Le second est « la métamorphose qu'il annonce²²⁸ » qui est « transmutation du passé en présent²²⁹ ». Vient ensuite « le sentiment qu'il y a là une porte ouverte sur le domaine propre de l'imagination, et enfin la résolution d'écrire à la lumière de tels instants et pour les rendre à la lumière²³⁰ ». Voilà aussi qui pourrait résumer ce que fait l'écriture d'Annie Ernaux : elle place sous la lumière des instants fragiles et fugitifs, les sauvegardant

²²³ *Ibid.*

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ Gilles Mora et Claude Nori, *L'Été dernier. Manifeste photobiographique*, *op. cit.*, p. 10.

²²⁶ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 21.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ *Ibid.*

par l'écriture. L'écriture achevée, le passé se transforme en présent. « Et puis, pour vivre vraiment les choses, j'ai besoin de les revivre²³¹ ». Annie Ernaux a le besoin de saisir les choses et de les fixer, de faire de l'événement de l'écriture, et de faire de l'écriture une photographie²³².

Mais que disent à leur tour les photos de cet usage de l'écriture ? « Je ne sais pas ce que sont ces photos²³³ », dit Marc Marie à la toute fin du volume. « Je sais ce qu'elles incarnent, mais j'ignore leur usage. Je sais ce qu'elles ne sont pas : des images dans leur cadre sur le rebord de la cheminée, au milieu d'un père, de bébés dodus, d'un grand-oncle en uniforme²³⁴ ». Ce sont là des photos autobiographiques autres que des photos familiales. Elles disent une intimité impossible à exposer sans les mots des auteurs qui tiennent lieu de cadre et de bord de cheminée. Mais comment vieilliront ces photos ? Deviendront-elles un jour comme, le craint l'auteure, « juste des témoignages sur la mode des chaussures au début des années 2000²³⁵ » ? – Annie Ernaux écrit : « Je m'aperçois que je suis fascinée par les photos comme je le suis depuis mon enfance par les taches de sang, de sperme, d'urine [...] Je me rends compte que j'attends la même chose de l'écriture. Je voudrais que les mots soient comme des taches auxquelles on ne parvient pas à s'arracher²³⁶ ». Au Kosovo, dit-elle, les jeunes mariés exposent le drap de leur nuit de nocé « sur lequel ils ont tenté de dessiner des motifs avec le sang et le sperme. Les invités s'emparent du drap, étalent le sang avec le vin et créent d'autres compositions²³⁷ ». Un peu plus loin, l'auteure s'interroge : « Je me demande s'ils les photographient²³⁸ ». Cette image d'une œuvre commune qui se compose à partir de quelque chose d'organique généralement caché parce que jugé trop intime, n'est-ce pas le

²³¹ Annie Ernaux, *L'écriture comme un couteau*, op. cit., p. 18-19.

²³² Dans *L'Événement*, elle a choisi pour figurer en exergue, une phrase de Michel Leiris : « Mon double vœu : que l'événement devienne écrit. Et que l'écrit soit événement ». (Annie Ernaux, *L'Événement*, Paris, Gallimard, 2000).

²³³ Annie Ernaux et Marc Marie, *L'usage de la photo*, op. cit., p. 148.

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ *Ibid.*, p. 150.

²³⁶ *Ibid.* p. 74.

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ *Ibid.*

rapport que fait Ernaux entre la photo (la porno) et l'écriture ? N'est-ce pas ce que font les auteurs de *L'usage de la photo* : afficher le drap de leurs nuits d'amour et attendre de nous que nous formions, à partir de ce quelque chose d'organique, d'autres compositions ?

Notons que « les taches auxquelles on ne parvient pas à s'arracher », c'est-à-dire l'encre sur le papier, les amas de vêtements des photographies qui font penser à un test de Rorschach où les taches d'encre seraient remplacées par des morceaux de vêtements, métonymies de dépouilles terrestres, et les autres marques graphiques²³⁹ sont peut-être aussi reliées à une seule tache, primordiale : celle qui apparaît sur le scanner. Ces inscriptions figurent le moi malade, sectionné, qui porte en lui (et sur lui) l'empreinte indélébile de la mort. Sa finalité se situe à la frontière entre deux expériences, l'une intérieure et l'autre extérieure puisqu'« il n'existe pas de séparation entre le dedans et le dehors²⁴⁰ ».

Naissance

Marc Marie dit du cancer d'Annie Ernaux que, dès qu'il en a appris l'existence, la maladie est tout simplement devenue une « compagne²⁴¹ » envahissante, mais « d'emblée, intégrée²⁴² » comme s'ils formaient non pas un couple, mais un ménage à trois : « la mort, A., et moi²⁴³ ». Annie Ernaux a choisi d'immortaliser un moment de sa vie alors qu'elle se fait soigner pour un cancer, où elle est aussi proche de la mort que de la vie, et où ce qu'elle lit dans les yeux des gens c'est son « absence future²⁴⁴ ». Les photos de cet usage, comme des tableaux abstraits, ne se voient bien qu'avec une certaine distance. De près, l'œil aperçoit des vêtements disparates qui condensent une possible nuit d'amour : vêtements arrachés, lancés, enlacés. Cette apparente cohérence, cet ensemble de signes narratifs d'où les corps sont

²³⁹ Je pense aux nombreuses parenthèses, aux italiques, guillemets, crochets et appels de notes que l'on rencontre dans l'écriture d'Annie Ernaux.

²⁴⁰ Annie Ernaux et Marc Marie, *L'usage de la photo, op., cit.*, p. 74.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 76.

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ *Ibid.* À noter que Marc Marie utilise la même forme d'écriture qu'Annie Ernaux en la désignant avec une initiale.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 56.

absents – occupés, se dit-on, à s’enlacer ailleurs – dévoile une intimité amoureuse, sexuelle. La narration, pour sa part, dit la place qu’a occupé le cancer au sein de cette intimité :

Je ne sais plus déterminer quelles autres photos ont été faites quand j’avais ce corps [qui ressemble à une créature extraterrestre avec sa fiole toxique et ses marquages]. Cela ne nous empêchait pas de faire l’amour. Il déclarait : « Tu n’es pas une cancéreuse sérieuse. » Si je me réfère à la prière des vieux missels, sur le bon usage des maladies, le mien, d’usage, m’apparaît le meilleur que j’aie pu donner au cancer.²⁴⁵

L’usage de la photo est-il une version revue et corrigée de la prière du vieux missel, ce *Bon usage des maladies*, une prière profane qui vient recouvrir les prières tirées de l’univers religieux qui a longtemps été le sien – comme la sexualité vient recouvrir le cancer ? Voilà une communion intime avec l’autre, son amant, qui va à l’encontre des énoncés religieux qui ont bercé son enfance et qu’elle ne peut plus ressentir. Les photographies de *L’usage* sont les preuves matérielles irréfutables de l’univers amoureux qui était le sien en 2003.

Quand Annie Ernaux a publié le récit de son avortement (*L’événement*) en 2000, plusieurs journalistes lui ont demandé si elle n’avait pas peur d’offrir un livre trop impudique, trop intime. « Je sais que l’époque n’est pas très sensible à ce féminin-là²⁴⁶ » répond-elle. « Le féminin érotique, oui, le féminin sexuel, oui²⁴⁷ ». Dans *L’usage de la photo*, elle dénonce encore la violence des interdits qui pèsent sur les corps féminins, le sien et celui de toutes les femmes.

En France 11 % des femmes ont été, sont atteintes d’un cancer du sein. Plus de trois millions de seins couturés, scannés, marqués de dessins rouges et bleus, irradiés, reconstruits, cachés sous les chemisiers et les tee-shirts, invisibles. Il faudra bien oser les montrer un jour, en effet.²⁴⁸

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 83.

²⁴⁶ Catherine Argant, « Écrivains... entretiens. Annie Ernaux », *lire* [Lire.fr], avril 2000.

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ Annie Ernaux et Marc Marie, *L’usage de la photo. op. cit.*, p. 84.

« [Écrire sur le mien participe de ce dévoilement²⁴⁹] », ajoute-t-elle entre crochets. C'est peut-être aussi ça que permet la double exposition photographique et narrative : d'une part, dire le corps malade ; d'autre part, montrer la source vive, la sève de vie qui coule à l'intérieur de lui malgré la blessure. À la fin du volume, comme dans les premières pages, Annie Ernaux décrit une image impossible à photographier : celle d'un sexe de femme, un sexe vivant une épiphanie, une venue au monde orgasmique, *une petite mort*.

*

« Oui, au commencement il y a le mot²⁵⁰ », disait Jacques Derrida, ce avec quoi pourrait poursuivre Annie Ernaux pour qui ce sont les mots et la mémoire des autres qui « nous plaçaient dans le monde²⁵¹ ». Dans *Les Années*, Annie Ernaux propose en exergue cette phrase de José Ortega y Gasset : « Nous n'avons que notre histoire et elle n'est pas à nous ». Dans *Les Années* Ernaux utilise le pronom « elle » plutôt que le « je » pour parler d'elle-même : elle est une autre. « Je est un autre avait son corollaire : Un autre est Je²⁵² », écrit pour sa part Christine Angot : « Je est un autre, c'était l'interdit de l'inceste, de ça j'étais certaine²⁵³ ». Dans le court récit *Une partie du cœur*, publié en 2004, Angot réécrit la phrase de Rimbaud, qu'elle transforme et reprend, et parle de la notion de témoignage qu'elle interroge.

Les deux protagonistes d'*Une partie du cœur* s'entretiennent, effectivement, dans le passage qui suit, au sujet des nombreux témoignages bruts et spontanés qui explosent dans les médias, témoignages qui, selon eux, n'ont aucun sens tant qu'ils seront exposés et répétés d'une façon traditionnelle, c'est-à-dire basés sur la bonne foi du témoin :

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ Jacques Derrida, *Mal d'archive*, *op. cit.*, p. 21.

²⁵¹ Annie Ernaux, *Les années*, *op. cit.*, p. 21.

²⁵² Christine Angot, *Une partie du cœur*, Paris, Stock, 2004, p. 27.

²⁵³ *Ibid.* p. 44.

Les témoignages à la télévision sur la vie privée n'avaient plus aucun sens, puisque les gens continuaient d'y raconter leur vie comme avant 1900, en témoignant de leur bonne foi, ressortant leurs souvenirs, faisant jouer leur mémoire, leur sensibilité, comme si tout ça existait encore, comme si on pouvait encore y croire, comme s'ils étaient encore des sujets capables de voir, et de comprendre quelque chose à ce qu'ils voyaient, en en faisant le rapport comme un témoin à la police, ils ne savaient plus ce qu'ils racontaient, ils étaient incapables de raconter la vie, ils ne comprenaient même plus leur propre composition. [...] Les secrets sortaient des familles sans que ça change rien, il aurait fallu les dire dans une autre langue, dans la langue de l'autre, puisque Je était un autre.²⁵⁴

Angot fait usage d'une écriture intime (donc au « je »), pour se battre contre le mensonge social, pour dénoncer et pour témoigner. Mais témoigner semble impliquer, pour cette auteure, qu'il faut payer de son corps (comme le Christ) pour dire « je ».

Le témoignage d'Angot porte sur le crime de l'inceste et est relié aux codes pornographiques d'une manière formelle, c'est-à-dire que l'auteure utilise certains traits stylistiques qui appartiennent au pornographique tels les descriptions d'activités sexuelles brutes ou la répétition de mots sexuels (liés à l'inceste). De plus, les mots choisis sont souvent familiers ou crus, et proviennent parfois d'un registre de langue vulgaire qui rappelle les lumières crues et les gros plans sur les organes génitaux des films pornographiques classiques. Cet usage, qu'on pourrait qualifier de sériel, que fait Angot du langage, lui permet certainement de livrer un témoignage impossible sur un événement interdit, *qui est lui-même pornographie*. « C'est l'abolition même de l'interdit²⁵⁵ », écrit Michela Marzano, qui « définit le statut [de la pornographie]²⁵⁶ ». « À la fin de l'événement, il ne reste que le témoignage²⁵⁷ », affirmait Gad Soussana. Ces phrases auraient sans doute pu être écrites par l'auteure de *L'inceste* pour qui l'ultime interdit ayant été aboli, il ne reste plus que le témoignage. Mais dire l'événement de l'inceste, est-ce possible ?

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 25.

²⁵⁵ Michela Marzano, *La pornographie ou l'épuisement du désir*, op. cit., p. 26.

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ Gad Soussana, *Dire l'événement, est-ce possible ?*, op. cit., p.30.

CHAPITRE II

JE EST UN AUTRE

CHRISTINE ANGOT

*Arbre, toujours au milieu
De tout ce qui l'entoure
Arbre qui savoure
La voûte entière des cieux*

*Dieu va lui apparaître
Or, pour qu'il soit sûr
Il développe en rond son être
Et lui tend ses bras murs.*

*Arbre qui peut-être
Pense au-dedans.
Arbre qui se domine
Se donnant lentement
La forme qui élimine
Les hasards du vent¹ !
R.M. Rilke, *Poèmes français**

Ritournelle

Dans le poème que nous avons placé en exergue, écrit en 1944, Rainer Maria Rilke imagine un arbre seul au milieu du monde, niché au creux de la voûte céleste qui l'entoure et dont la forme arrondie – celle du monde et celle de l'arbre – permet la venue de Dieu. C'est sur ce poème de Rainer Maria Rilke que Gaston Bachelard conclut *La poétique de l'espace*. Dans le dernier chapitre sur « La phénoménologie du rond », il soutient, en effet, que le poème de Rilke est la meilleure façon d'illustrer l'ouvrage qu'il vient de terminer : « Trouverai-je jamais un meilleur document pour une phénoménologie de l'être qui à la fois

¹ R.M. Rilke, *Poèmes français*, 1944. Cité par Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1964, p. 214.

s'établit et se développe en sa rondeur² ? ». Ce qui séduit le philosophe, c'est la forme de l'arbre qu'il imagine à la fois changeante et indéfectible :

L'arbre de Rilke propage, en des orbes de verdure, une rondeur conquise sur les accidents de la forme et sur les événements capricieux de la mobilité. Ici, le devenir a mille forme, mille feuilles, mais l'être ne subit aucune dispersion : si je pouvais jamais en une vaste imagerie rassembler toutes les images de l'être, toutes les images multiples, changeantes qui, tout de même, illustrent la permanence de l'être, l'arbre rilkéen ouvrirait un grand chapitre dans mon album de métaphysique concrète.³

Pour Bachelard, l'arbre rilkéen illustre la permanence de l'être ; pour nous, le devenir de l'arbre de Rilke symbolise la force de celui qui domine et s'offre à l'autre. Si nous citons ces auteurs dans l'analyse qui suit, c'est afin d'introduire l'aspect phénoménologique du rond qui lui-même permet de parler des diverses fonctions de la ritournelle selon Deleuze et Guattari.

Quatre décennies après le poème de Rilke, en 1980, Gilles Deleuze et Félix Guattari publient *Mille Plateaux*, où ils affirment que l'homme blanc, adulte, hétérosexuel est l'être dominant, et ce, même s'il ne l'est pas du point de vue du nombre : « majorité et minorité ne se définissent pas en terme de domination⁴ », écrivent-ils. L'originalité de Deleuze et Guattari est qu'ils parlent d'un devenir minoritaire, concept qui s'oppose à un état d'être minoritaire. Les auteurs soutiennent que se concevoir dans un état minoritaire entraîne nécessairement le risque de la ghettoïsation, c'est-à-dire qu'il y a risque d'être « territorialisé » comme un être minoritaire par la majorité. Se dire en « devenir minoritaire », par ailleurs, consiste à se penser dans l'action. Le minoritaire a, dans cette conjoncture, le pouvoir de se transformer non à partir de l'autre mais à partir de lui-même. Ainsi, ils donnent l'exemple suivant : « une femme a à devenir femme, mais dans un devenir-femme de l'homme tout entier⁵ ». L'idée de « territorialité » est important dans ce texte sur le devenir minoritaire, elle l'est tout autant dans la partie suivante qui porte sur la ritournelle.

² *Ibid.*, p. 214.

³ *Ibid.*

⁴ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 288.

⁵ *Ibid.*, p. 168.

La ritournelle, comme l'expliquent effectivement Deleuze et Guattari, toujours dans *Mille Plateaux*, sert de repère réconfortant dans un monde chaotique. Elle permet de protéger son espace, de se créer un territoire. L'enfant chante pour se rassurer et cette chanson agit comme une ronde sacrée qui délimite l'espace et fixe dans le chaos un endroit stable et calme qui est, pour lui, un chez-soi :

Un enfant dans le noir, saisi par la peur, se rassure en chantonnant. Il marche, s'arrête au gré de sa chanson. Perdu, il s'abrite comme il peut, ou s'oriente tant bien que mal avec sa petite chanson. Celle-ci est comme l'esquisse d'un centre stable et calme, stabilisant et calmant au sein du chaos.⁶

La ritournelle a, aux dires de Deleuze et Guattari, une signification particulière qui correspond à des mouvements. Le premier, nous l'avons déjà évoqué, concerne la constitution d'un chez-soi, un monde calme au milieu du chaos. L'habitant de ce lieu devenu calme et stable peut dorénavant ouvrir aux autres le cercle qui le protège. Le territoire, écrivent Deleuze et Guattari, « renvoie à un centre intense qui est comme la partie inconnue. Source terrestre de toutes les forces, amicales ou hostiles, et où tout se décide⁷ ». Les auteurs proposent une classification de la ritournelle. Il y a les « ritournelles territoriales⁸ », qui servent à tracer l'espace. Suivent les « ritournelles de fonction⁹ » qui agissent comme berceuses pour calmer ou endormir l'enfant, tandis que d'autres ritournelles « territorialise[nt] la sexualité¹⁰ ». Enfin, il y a les comptines, les prières et les chants d'affrontement. Dans tous les cas, ces ritournelles servent à marquer un territoire ; elles sont d'utiles rituels langagiers qui aident à délimiter son espace.

« Le sens produit par la ritournelle, aussi volatil et fugitif soit-il, n'en est pas moins déterminant pour faire émerger dans la langue l'événement¹¹ », affirme Christophe Fiat. Mais pour Patrick Baudry, les rituels, qu'ils soient langagiers ou non, sont simplement à la base de

⁶ *Ibid.*, p. 388.

⁷ *Ibid.*, p. 402.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 78.

¹¹ Christophe Fiat, *La ritournelle, une anti-théorie*, France, Éditions Léo Scheer, 2002, p. 31.

toutes relations humaines : « on ne s'approche pas d'autrui hors d'une ritualisation et cette approche est d'emblée rituelle¹² ». Si Baudry parle en particulier des rituels lors de la rencontre sexuelle, ceux-ci, assure-t-il, sont un reflet des règles qui régissent tous les rapports sociaux. Mais parler de rituels de rencontre, tient à préciser l'auteur de *La pornographie et ses images*, ne signifie pas banalement le contact entre deux personnes :

La ritualité réside dans la relation ou le rapport des personnes : il est ce rapport par quoi la relation existe, en même temps qu'il lui donne une spectacularité qui permet qu'il soit vécu, c'est-à-dire aussi bien transformable, mise en scène non figée mais vivante, codée certes mais dynamique.¹³

L'exemple que donne Baudry de la ritualité des relations humaines rejoint notre propos au sujet de la ritournelle en tant que répétition et reproduction d'un modèle codé (de mots ou de gestes) qui engage le rapport entre les personnes et les fait entrer dans l'événementiel.

En effet, pour Baudry, bien qu'elle soit spectacle et mise en scène codifiée, la rencontre « s'éprouve dans son unicité¹⁴ » ; elle est dynamique et créative, et ce, même si elle peut aussi de préciser Baudry être « le décalque répété d'un arrangement type¹⁵ » où « le poids de la culture se mesurerait à cette imprégnation typique dont les corps enlacés perpétuent dès la première fois l'engrammation technique¹⁶ ». Le rapport sexuel est, dans cette conjoncture, la répétition d'un acte rituel codé où, écrit Baudry, « deux visions se distinguent¹⁷ ». Il y a d'abord « celle d'après laquelle le rite consiste surtout en une répétition-reproduction d'un code incorporé¹⁸ » et « celle qui voit dans la ritualité l'actualisation de potentialités : non pas la copie fidèlement gesticulée d'un récit, mais la mise en scène, inhérente aux rapports sociaux, de la relation de l'un avec l'autre¹⁹ ». Le problème, lorsqu'il est question de rituels

¹² Patrick Baudry, *La pornographie et ses images*, op. cit., p. 47.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.* p. 44.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

sexuels, est de savoir de quelles mises en scène il s'agit. Qui sera le metteur en scène ? Selon quels codes seront ritualisés les rapports ? L'imagerie pornographique, soutient Baudry, tient « du *secret*, relève de l'interdit, se trouve soumise à des interdictions, et participe de *l'espace public*²⁰ », et ce sont là les liens qui unissent inceste et pornographie : les deux relèvent de l'interdit social – ils se nourrissent du secret – et ils participent, circulent, s'infiltrent dans l'espace public. La ritournelle pourrait bien être, finalement, une façon de se créer un chez-soi rassurant et stable au milieu du chaos de l'inceste et du silence social qui l'entoure.

Pour Freud, il serait davantage question de régression lorsqu'il est question d'inceste, d'un « retour aux premiers objets marqués par la libido et qui sont, nous le savons, de nature incestueuse ; retour de toute l'organisation sexuelle à des phases antérieures²¹ ». Or, en 1972, dans la foulée de Mai 68, Gilles Deleuze publie avec Félix Guattari *L'Anti-Œdipe* qui propose une critique radicale de la psychanalyse freudienne. Didier Eribon (auteur du *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*²²) remarque qu'autour des années soixante-dix, les découpages entre homosexualité et hétérosexualité sont de plus en plus artificiels et arbitraires ; on assiste à un véritable désir de dissoudre les catégories de sexe. Ainsi, soutient Eribon dans l'article sur Gilles Deleuze, les textes idéologiques d'inspiration freudienne publiés dans les années 1970, c'est-à-dire durant les années communément appelées « de la libération sexuelle », imprègnent les textes de Deleuze et Guattari, puisque c'est contre l'idée qu'il existerait une sexualité originelle que s'élèvent les auteurs. Ceux-ci, d'ailleurs, n'hésitent pas dans *L'Anti-Œdipe* à être franchement ironiques : « La Loi nous dit : Tu n'épouseras pas ta mère et tu ne tueras pas ton père. Et nous, sujets dociles, nous nous disons : c'est donc ça que je voulais²³ ! ». Deleuze et Guattari adoptent habituellement la direction empruntée par Jung au sujet du complexe d'Œdipe et affirment que c'est davantage l'anxiété qui « produit entre autres choses, le tabou de l'inceste²⁴... ». Ils poursuivent : « si l'inceste est interdit ce n'est pas parce qu'il est désiré, mais parce que l'anxiété diffuse

²⁰ *Ibid.* p. 49. C'est l'auteur qui souligne.

²¹ Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, « Petite bibliothèque Payot », n°6, 1979, p. 321

²² Didier Eribon, *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, Paris, Larousse, 2003.

²³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, *op. cit.*, p. 136.

²⁴ *Ibid.*

réactive de manière régressive un matériau infantile et le transforme en cérémonie d'expiation²⁵ ».

Au sujet de la régression telle que l'a définie Freud, la théoricienne *queer* Judith Butler montre, pour sa part, que la théorie freudienne du refoulé implique à la fois l'aspect circulaire de la régression de l'inceste et le refoulé de l'homosexualité :

la loi intensifie et fortifie le « désir refoulé » en tant que tel, fait circuler le terme et, de fait, creuse l'espace discursif pour l'expérience consciente et élaborée par le langage qui répond au nom de « désir refoulé ». Le tabou de l'inceste, et implicitement de l'homosexualité, est une injonction répressive présupposant un désir originel présent dans l'idée de « prédispositions », qui subit un refoulement d'une tendance libidinale originellement homosexuelle et produit le désir hétérosexuel comme effet secondaire. La structure de ce méta-discours du développement infantile présente des dispositions sexuelles comme si elles étaient des pulsions prédiscursives [...].²⁶

Dans ce passage où il est question de loi qui renforce le refoulé, inceste et homosexualité sont liés dans leur destin répressif. Pourquoi y a-t-il répression ? Inceste et homosexualité sont des pulsions fondamentales et originelles, des « pulsions prédiscursives », et l'être humain doit constamment les refouler. Les lois sociétales, par conséquent, protègent l'être humain pour qui la disposition à transgresser est forte. Dans ce texte apparaît la question du langage. Pour Butler, la loi de l'interdit vient recouvrir des discours internes *naturels* et occupe l'espace de la conscience. Ce faisant, le langage de l'interdit limite la place que pourrait occuper l'autre structure, celle des désirs pulsionnels. Ces pulsions prédiscursives de nature homosexuelles et incestueuses, la société doit s'en défendre en érigeant des lois. Est-ce que le récit de Christine Angot, qui débute avec l'homosexualité, témoigne du désir de l'auteure de mettre en scène le tabou de l'inceste et celui de l'homosexualité liés dans ces pulsions prédiscursives ? Le lien entre l'homosexualité et l'inceste dans le récit d'Angot est étroit à plusieurs égards et vaut la peine qu'on s'y arrête momentanément.

²⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 136

²⁶ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 158.

L'incipit de *L'inceste* est directement tiré de l'incipit de *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Dans ce témoignage, Hervé Guibert, qui est homosexuel, parle de son sang contaminé puisqu'il est porteur du virus du sida. En faisant le rapprochement entre les deux textes, Angot insiste sur les liens de sang et sur l'homosexualité. Car, pour Angot, comme pour Guibert, les liens du sang sont contaminés, *mortels*. Cette référence au texte de Guibert n'est pas la seule ; Angot revient constamment vers *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Ceci a été décrié, l'auteure se faisant accuser de plagiat. La censure est toujours très proche des récits d'Angot (mais pour Foucault la censure favorise justement la création de nouvelles formes puisque par tous les moyens, la « vérité du sujet » tente d'émerger).

Or, Angot observe aussi la place qu'occupe la parole de l'écrivain dans l'espace public, parole qu'elle qualifie de performative (ainsi, dans *Quitter la ville*, contrairement à son livre précédent, *L'inceste*, elle annonce d'entrée de jeu : « pas de construction²⁷ »). Mais quelle est la différence entre la parole performative et l'autre, qu'on pourrait peut-être qualifier de construite ? « Il y a une parole qu'on appelle *constative*, qui est théorique, qui consiste à dire ce qui est, à décrire ou à constater ce qui est, et il y a une parole qu'on appelle *performative* et qui fait en parlant²⁸ », écrit Jacques Derrida au sujet de la possibilité ou non d'un dire l'événement. Il poursuit : « Quand je promets, par exemple, je ne dis pas un événement, je fais l'événement par mon engagement, je promets, je dis²⁹ ». Derrida donne l'exemple du « oui » du mariage : « 'Prenez-vous pour époux, pour épouse X... ? – Oui'. Le 'oui' ne dit pas l'événement, il fait l'événement, il constitue l'événement. C'est une parole-événement, c'est un dire-événement³⁰ ». La parole d'Angot, qui témoigne de l'inceste, en est une qui engage la parole dans l'événement.

²⁷ Christine Angot, *Quitter la ville*, p. 84

²⁸ Jacques Derrida, *Dire l'événement, est-ce possible ?*, *op. cit.*, p. 88. C'est l'auteur qui souligne.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.* Il est à noter que le récit de Nelly Arcan que l'on verra plus loin débute par un « Oui » qui engage effectivement la parole dans l'action.

Aussi, réciter une ritournelle permet peut-être de s'enfermer dans le silence avant de dire l'événement, l'horreur de l'inceste. Pour Kristeva, témoigner de l'horreur – qui est une forme extrême de l'abject – se fait nécessairement dans la violence du silence puisque quiconque voudrait « aller plus loin encore aux abords de l'abjection³¹ » ne pourrait trouver « ni récit ni thème, mais le remaniement de la syntaxe et du lexique – violence de la poésie et du silence³² ». Il est question de deux silences : celui, peut-être nécessaire, pour permettre l'émergence de la parole de l'inceste, et l'autre, lourd silence familial et sociétal, qui entoure l'inceste et qui requiert certainement de la part de la victime beaucoup de violence pour le percer. Si l'abject est l'innommable violence qui émerge de l'intérieur de l'être humain qui a côtoyé l'horreur, pour Kristeva, il en va de même en ce qui concerne l'abject en littérature.

En effet, pour l'auteure de *Pouvoirs de l'horreur*, l'abject ne peut naître que lorsque les frontières qui délimitent l'espace interne et externe de l'être humain ne sont pas suffisamment étanches. En littérature, il est question de la frontière qui sépare l'intime et le public. Si celle-ci est trop ténue, la trame narrative devient « une mince pellicule [qui est] constamment menacée d'éclatement³³ ». L'abject émerge de l'intérieur du texte, comme il émerge de l'intérieur du corps, lorsque les limites (territoriales) ne sont pas clairement établies,

Car, lorsque l'identité est intenable la frontière sujet/objet s'ébranle et que même la limite entre dedans et dehors devient incertaine, le récit est le premier interpellé. S'il continue néanmoins, il change de facture : sa linéarité se brise, il procède par éclats, énigmes, raccourcis, inachèvements, enchevêtrements, coupures... à un stade ultérieur, l'identité intenable du narrateur et du milieu censé le soutenir, ne se narre plus mais se crie ou se décrit avec une intensité stylistique maximale (langage de la violence, de l'obscénité, ou d'une rhétorique qui apparente le texte à la poésie). Le récit cède devant un thème-cri qui, lorsqu'il tend à coïncider avec des états incandescents d'une subjectivité-limite que nous avons appelé abjection, est le thème-cri de la douleur-de l'horreur. En d'autres termes, le thème de la douleur – de l'horreur – est l'ultime témoignage de ces états d'abjection.³⁴

³¹ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, *op. cit.*, p. 166

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*, p. 165.

Pour Baudry, la pornographie aussi est abjection lorsque les limites entre « fascination et répulsion³⁵ » sont atteintes, puisque la pornographie « n'est pas qu'un état, mais un processus³⁶ » qui, ajoute-t-il, « connaît un terme : celui de l'abject³⁷ ». Parmi les règles de l'imagerie pornographique, la plus radicale est sans doute celle de tout montrer, les gros plans sur les sexes et sur les pénétrations étant le plus souvent prescrites. La pornographie ignore ce qu'est une métaphore et elle joue sur la répétition. C'est aussi cette dimension orbiculaire et répétitive qui nous intéresse dans la pornographie et qui rappelle celle de la ritournelle.

Dans l'exergue de ce chapitre, nous avons cité un poème dans lequel il était question d'un arbre qui s'ouvrait au cosmos. Mais avant de s'ouvrir en son centre, le poème de Rilke pousse un cri : « Ce rond cri d'oiseau ; Repose dans l'instant qui l'engendre ; Grand comme un ciel sur la forêt fanée ; Tout vient docilement se ranger dans ce cri ; Tout le paysage y semble reposer³⁸ ». Pour Gaston Bachelard le poème de Rilke sert à recouvrir son étude sur la phénoménologie de l'être puisqu'il exprime « l'être rond [qui] propage le calme de toute rondeur³⁹ ». Contrairement au cri de l'oiseau de Rilke et à la perfection du cercle de Bachelard, nous avons voulu, en choisissant cet exergue, mettre l'accent sur un rythme particulier : nous avons choisi de souligner l'effet orbiculaire, répétitif, ritualisé et pré-discursif de la ritournelle.

2.1 La répétition. *L'inceste* de Christine Angot

Comme l'affirme Gad Soussana, « une mise en exergue appelle de sa position le rythme d'un propos⁴⁰ ». Mettre en exergue, c'est marquer en évidence une citation ou un mot qui appuie, explique, présente ou éclaire le sens du texte qui le suit, et c'est aussi marquer son territoire :

³⁵ Patrick Baudry, *La pornographie et ses images*, op. cit., p. 52.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 213.

³⁹ *Ibid.*, p. 213.

⁴⁰ Gad Soussana, *Dire l'événement, est-ce possible ?*, op. cit., p.15.

Allure, corps, diction, restent imprévisibles dans cette mise traçant, entre le *dehors* et le *dedans* du propos, la ligne qui écrit pour le regard de l'intérieur, mais aussi pour la vue depuis l'exergue. La situation de l'exergue, son site décidé, ce qui communément l'appelle à l'entrée, doit hanter, obséder, ce qui se décide à l'intérieur, ce qui s'y écrit tourné vers son origine. Exergue et origine, deux espaces que l'on peut pressentir dans le même qu'ils établissent [...].⁴¹

Pour introduire *L'inceste*, Angot a choisi la chanson de Charles Trenet intitulée « Le Retour des saisons », où il est question de l'enfance des jours meilleurs. La chanson de Trenet indique qu'à l'origine, avant l'événement, il y avait une petite fille qui était suffisamment heureuse pour fredonner une ritournelle : « C'est le retour de l'hiver. Tiens, le ciel s'est couvert. Et la neige qui recommence. Chante Noël dans mon cœur. Chante le Divin Enfant. Noël des jours meilleurs. Enfance, ma petite enfance⁴² ». *L'inceste*, c'est l'événement qui a tué la petite enfance. Par conséquent, ce qui est évoqué ici, c'est l'annonce du désir d'un retour aux jours meilleurs quand l'enfance était dégagée de l'inceste. En exergue de *L'inceste* figure aussi une dédicace. Dans cette offrande, l'auteure met à nouveau l'enfance au premier plan. La dédicace s'adresse à sa fille Léonore – et elle revient dans la plupart des récits d'Angot. Pourtant, il serait plus juste de dire qu'il s'agit d'une anti-dédicace puisque Angot affirme qu'elle « ne devrai[t] pas [le lui] dédier, celui-là⁴³ [...] ». Que signifie cette hésitation ?

L'inceste est une œuvre tragique dans laquelle l'auteure dénonce la violence de l'inceste qu'elle a subi et expose la profondeur de sa blessure. Dans la pièce de théâtre *L'usage de la vie*, parue une année avant *L'inceste*, Angot met en scène un long monologue intime, celui d'un personnage nommé Christine Angot. Ce monologue appuie le témoignage contenu dans *L'inceste*. Dès l'incipit de cette œuvre dramatique, une femme s'avance et parle. En premier, elle se porte à la défense de la littérature contemporaine trop souvent accusée de narcissisme ; puis, elle montre l'horreur de sa souffrance. Ce personnage qui avoue tout, qui ne dit que la vérité, rien que la vérité (car « tout, on peut tout dire, tout. Dans l'écrit⁴⁴ »), afin de certifier

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Christine Angot, *L'inceste*, *op. cit.* Exergue.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Idem.*, *L'usage de la vie*, *op. cit.*, p. 17.

ses dires, convoquera régulièrement des *preuves* liées à son témoignage. Toute la démarche entreprise par Christine Angot depuis ses débuts, en passant par *Léonore, toujours* qui a introduit le personnage Christine Angot dans ses livres, est, dans *L'usage de la vie*, expliquée, analysée, voire théorisée, c'est aussi là qu'Angot énonce ce qu'est pour elle la littérature : « fiction-réalité, au milieu, un mur⁴⁵ ».

Angot évoque dans ses récits, de façon désordonnée et toujours avec le même ton provocateur, un certain nombre de sujets : les camps nazis, sa fille, son mari, la sexualité, l'excision, l'inceste, l'homosexualité, ses éditeurs... Parfois, elle invective directement ses lecteurs ; d'autres fois, elle les courtise, les flatte. Contradictoire, elle déclare à maintes reprises que ce qu'elle dit est vrai, car « les écrivains ne devraient jamais cesser d'écrire leur vie en fait. Avec le doute, qui plane. Sur la vérité⁴⁶ ». Elle affirme du même souffle que ce qu'elle dit est faux, que ce qu'elle fait c'est du théâtre, un théâtre de la vraie vie, un théâtre « sans action inutile⁴⁷ », mené uniquement par la parole et une plongée qui renvoie chacun à sa propre intimité et à sa propre vérité. D'ailleurs, les gens ne veulent pas que des histoires, des personnages et des illusions, soutient Angot. Ils veulent aussi que le rideau se lève sur une intimité. Toutefois, même si c'est la vie privée de l'autre à laquelle le lecteur veut avoir accès, l'auteure est sans cesse accusée d'être narcissique, nombriliste. Ce à quoi rétorque Angot :

Qu'on arrête de dire que la littérature française c'est fini. Narcissique, nombrilique. J'ai lu samedi soir un livre magnifique. De Camille Laurens, *Philippe*. Il y a aussi Christophe Donner, Mathieu Lindon, Houellebecq pas mal non plus. Avec Yourcenar et Laclavetine, qu'on arrête. Avec Semprun. Arrêtez. Qui vous aimez encore ? Lisez-moi. Lisez Camille Laurens. Après on verra, si c'est fini. Vous allez dire, quel narcissisme.⁴⁸

⁴⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 7.

Pour Angot, la vie et l'écriture ne sont qu'une seule et même chose publique. L'écriture est vivante : « L'écriture, pour moi, c'est une matière en vie ! Ce n'est pas jeter des phrases, ni composer une histoire, ni raconter ma vie, encore moins sortir mes tripes de façon primitive... Parce qu'il y a un travail. Je mets mon vécu au service de cette écriture⁴⁹ ». Son écriture est vivante, certes. Elle est vivante et marquée, stigmatisée ; car Christine Angot ne sépare pas la vie de l'écriture et écrit une vérité qui fait mal. Voici l'écriture-vérité, l'écriture-sacrifice, l'écriture-cri de Christine Angot. Écrire le récit de l'inceste va certainement au-delà de la simple exposition narcissique : *L'inceste* est le difficile témoignage d'un événement pornographique.

Le mot « pornographie⁵⁰ » provient du grec *Pornographos* : « auteur d'écrits sur la prostitution ». Plus précisément, le mot vient de *pornê* signifiant « prostituée » et de *pernêmi* « vendre ». Il n'est pas question de prostitution, dans *L'inceste*, mais il y est question d'écriture, de communion, et de corps. De quel corps s'agit-il ? Est-ce celui, pré-discursif, de l'enfant qui chante une ritournelle et qui correspond au temps d'avant l'inceste ? Est-ce le corps qui a subi la violence de l'inceste, celui qui hante tout le livre et avec lequel on communique dans un ultime corps à corps ? Ou est-ce celui qui s'offre à la vue, exposé à tous les regards, le corps *graphique* qui porte l'« aveu » ? Il nous apparaît que dans *L'inceste*, Christine Angot met en scène tous ces corps offerts et vendus. Ceux-ci sont reproduits en un seul, sacrifié, un corps porno-*graphique* qui dit : prenez et mangez-en tous, ceci est mon corps et mon sang offerts pour vous.

Circonvolution pornographique

Patrick Baudry (auteur de *La pornographie et ses images*) remarque un aspect circulaire dans l'imagerie pornographique. Un trop grand nombre de détails intimes peut rapidement devenir horrifique, soutient-il ; l'un peut mener à l'autre. Ainsi, plutôt que de conduire à un dénouement heureux (celui de l'excitation sexuelle), la pornographie peut provoquer un sentiment de dégoût tel que le spectateur devient prisonnier d'un sentiment d'horreur. Il n'y a

⁴⁹ Christine Angot, *L'inceste*, op. cit., p. 26

⁵⁰ Picoche, Jacqueline, « Pornographie », *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Dictionnaire Le Robert, « Les Usuels du Robert poche », 1994, p. 448.

pas de libération possible, pas de fin, le spectateur est simultanément attiré et repoussé par ce qu'il voit, est prisonnier de la scène qui s'offre à lui. Baudry explique le phénomène : le lecteur se sent d'abord proche de la scène (puisqu'elle montre des activités connues), mais si elle propose dans l'instant suivant une scène jugée trop incongrue, elle acquiert immédiatement « une dimension troublante⁵¹ ». Il poursuit :

Ces images X sont fondamentalement portées par une déstructuration qui les caractérise : elles procèdent d'une immédiateté à l'encontre de toute médiation ou de toute médiatisation. Ce que l'image X montre, ce n'est pas seulement du nu qui serait « évidemment » obscène, puisque pornographique.⁵²

Ainsi, les spectateurs sont à la fois attirés, intrigués, et inquiétés par l'immédiateté de la scène qui se déroule devant eux. Le trouble est provoqué par le trop grand écart qui existe entre le cadre normal et quotidien de la scène et son extrême intimité. La conséquence est que l'excès de détails abolit le regard, empêche de voir :

L'obscénité de la pornographie procède d'une mise en scène propre, dont l'effet peut s'apprécier dans un pilotage singulier des yeux, dans une spécularité qui s'ouvre plus sur un au-delà de la représentation mais qui consiste en la fiction (il s'agit bien sûr toujours de fiction) d'une représentation comme abolition du regard.⁵³

Ce qui trouble tant le regard, ajoute l'auteur de *La pornographie et ses images*, c'est la « double exposition au regard qui les voit, les surprend et se trouve surtout surpris par ces poses ou ces positions⁵⁴ ». Baudry fait référence à des images pornographiques, à ce que l'on voit. L'écrit, le discursif, impliquent une dimension autre : le choix des mots et leur emploi sont décisifs. Christine Angot choisit souvent des mots crus.

Pour Gaëtan Brulotte, dans *Œuvres de chair*, le cru revêt plusieurs sens, il est à la fois :

⁵¹ Patrick Baudry, *La pornographie et ses images*, op. cit., p. 80.

⁵² *Ibid.*, p. 81.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

une crue de langage (il excède, cela va de soi, les limites de la langue, dont il déchire la trame), une cure du sujet (il déplace le refoulement et libère les désirs tout en enrayant les vestiges de l'abject) et une curée sociale, puisqu'il intègre les jouissances à l'évacuation d'une culture aliénante, à l'ébranlement de l'ordre établi et au procès général de la société, ce qui fait dire à Barthes que « le langage cru de Sade est la part utopique de son discours »).⁵⁵

Est-ce que ces explications s'appliquent à Angot ? Le langage qu'elle utilise excède-t-il les limites de la langue au point de déchirer la trame narrative ? Le cru est-il la part d'utopie de son discours qui, comme le dit Barthes au sujet du langage cru de Sade, sert davantage de procès sociétal et à l'ébranlement de l'ordre établi ? Parler de façon crue permet certainement à Angot de déplacer le pouvoir. Elle prend la parole comme on prend une arme : « Prendre le pouvoir, avoir le dessus. Et maintenant, je l'ai. Lui a perdu la tête, Alzheimer. Moi j'ai le dessus sur l'inceste. Le pouvoir, *le pénis sadique*, ça y est, grâce au stylo dans ma main sûrement, essentiellement⁵⁶ ». Sa force, c'est sa langue (les mots, l'écriture). Elle utilise la même arme que son père : un objet phallique (le stylo) et la langue (lorsqu'elle dévoile l'inceste), et met en scène l'obscène de la même façon que le font certaines images pornographique : avec insistance et répétition, un véritable pilotage verbal.

L'auteure met en scène une jeune fille âgée de quatorze ans qui se fait violer par son père. Elle en fait le récit pour dénoncer la violence de l'inceste et la difficulté, l'interdiction, pour les femmes, de témoigner de façon crue sur les gestes subis. Angot ne raconte pas, elle relate froidement les faits ; elle dit sans ménagement comment son père s'y prenait pour la brutaliser. La façon qu'a l'auteure de parler de la sexualité a pour effet, d'une part, de dénoncer l'homme qui « met des clémentines sur son sexe pour qu[e sa fille] les mange⁵⁷ » et qui lui affirme : « je bande, je ne peux rien contre ça⁵⁸ ». D'autre part, trop de détails, trop d'informations trop brusquement livrées peuvent produire l'horreur, une impression d'abject chez le lecteur. Et si parfois Angot semble réciter des poèmes ou une prière, c'est peut-être

⁵⁵ Gaëtan Brulotte, *Œuvres de chair*, op. cit., p. 239.

⁵⁶ Christine Angot, *L'inceste*, op. cit., p. 181 (C'est nous qui attirons l'attention sur ces mots « pénis sadique ».)

⁵⁷ *Ibid.*, p. 206.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 212.

que ces ritournelles donnent la possibilité (à l'auteure et au lecteur) de se fixer un abri rassurant dans l'horreur des gestes. Réciter une ritournelle permet-il de s'attacher à un lieu, à un chez-soi littéraire, afin peut-être de s'ouvrir à l'autre, voire de s'offrir à lui ? Deleuze et Guattari remarquent, nous l'avons vu, que celui qui « territorialise » son espace grâce aux ritournelles parvient à créer un lieu calme et stable ce qui lui permet de s'ouvrir lentement aux autres. Il y a dans l'écriture d'Angot le même phénomène que l'on retrouve dans la ritournelle : la création d'un chez soi relié au rythme, à la respiration et donc au corps et qui permet de s'ouvrir à l'autre.

Se côtoient, par conséquent, tout au long de *L'inceste*, diverses ritournelles : enfantines, territoriales, chrétiennes, ou sexuelles, sous formes notamment de prières et de comptines. Écouter la musique d'Angot, c'est plonger dans son univers, c'est se déplacer dans un espace balisé et marqué. Or, « c'est la marque qui fait le territoire⁵⁹ ». Christine Angot délimite son territoire, se protège, va sur le territoire de l'autre, le marque comme étant sien. Si deux animaux s'affrontent, disent Deleuze et Guattari, « le rythme de l'un "croît" lorsqu'il approche de son territoire ou au centre de ce territoire, le rythme de l'autre décroît quand il s'éloigne du sien, et entre les deux, sur les frontières, une constante oscillatoire s'établit⁶⁰ ». La forme de *L'inceste*, en trois parties, rappelle cette frontière et le mouvement oscillatoire d'une lutte territoriale : la première (« No man's land ») raconte l'histoire homosexuelle alors que la seconde (« Noël »), dévoile l'inceste. La troisième partie (« La Valda »), quant à elle, est une suite du dévoilement de l'inceste écrite d'une façon fragmentaire et syncopée : passages soulignés ou en majuscules, définitions complètes tirées du dictionnaire de la psychanalyse, blancs typographiques tentent de cerner et de délimiter le territoire de l'inceste. De fait, le rythme d'Angot s'accroît au fil du récit jusqu'à ce qu'elle se trouve sur le territoire de l'inceste ; elle semble alors se tenir à la lisière d'une frontière, comme lorsque deux animaux s'affrontent et que le rythme de l'un décroît pendant que celui de l'autre augmente.

⁵⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 393.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 394.

Dans les exemples qui suivent, l'aspect circulaire de la ritournelle est mis à l'avant plan. Ces passages sont tous tirés des deux premières parties de *L'inceste* (« No man's land » et « Noël »). Voici le début d'une longue énumération, monotone et répétitive, de plaintes, de reproches et de demandes. Toutes ces invocations sont suivies d'une formule brève qu'on peut imaginer récitée ou chantée. L'absence presque totale de ponctuation – sauf le point final et une virgule – permet de lire le passage comme une sorte d'incantation :

Je pense à l'amour et c'est l'envahissement qui est là J'ai peur de ne jamais y arriver, tu sais et si je n'y arrive jamais Alors à quoi bon continuer Oui j'ai peur et plus j'ai peur plus je reste à distance de toi plus je fuis ton visage tes bras Tu comprends mais tu ne peux pas supporter et moi non plus je ne peux plus Je t'aime.⁶¹

L'auteure récite aussi une litanie qui rappelle, à la fois, le principe psychanalytique de l'association libre et un intertexte chrétien, litanie qui se poursuit sur à peu près l'équivalent d'une page complète du volume.

Léonore je l'appelle Marie-Christine et Marie-Christine je l'appelle Léonore je ne savais pas quand on l'a mise sur ma poitrine que c'était ça avoir une petite fille la Sainte Vierge séparée de l'Enfant je pleurais ne riez pas de Marie mon mari, veillait sur nous, Joseph, j'étais la mère du Christ et le Christ, les doigts de Marie-Christine avaient six ans de moins, j'accouchais Léonore Marie-Christine Marie-Christine Léonore Léonore Marie-Christine Marie-Christine Léonore Léonore Léonore.⁶²

À d'autres moments, telle une petite fille sage qui tente de se rassurer, elle récite ce qui ressemble à une comptine :

J'aime te voir, j'aime te voir arriver. J'aime qui tu es. J'aime tes cheveux, tes yeux, tes lunettes de soleil, tes vêtements, ton nez, ta bouche, ta taille. Je rêve : Nous avons une maison. Nous la partageons. Nous l'aimons, toutes les deux. Nous choisissons des choses que nous aimons.⁶³

⁶¹ Christine Angot, *L'inceste*, *op. cit.*, p. 170.

⁶² *Ibid.*, p. 60.

⁶³ *Ibid.*, p. 90.

Cette petite chanson est-elle comme « l'esquisse d'un centre stable et calme, stabilisant et calmant, au sein du chaos⁶⁴ » ? Souvent, Angot répète les mêmes mots, les mêmes propos, les siens et ceux des autres, comme s'il s'agissait là aussi d'une rengaine, d'une ritournelle qui aurait l'avantage de fixer un point stable dans cet univers où elle se faisait agresser par son père. En imposant sa marque dans l'écriture, elle « territorialise [son] corps⁶⁵ » puisque, pour elle, le corps (le sexe) et l'écriture (le texte) sont une seule et même chose : « J'ai reporté toute ma libido sur l'écriture⁶⁶ ». Mais que signifie l'usage de ces ritournelles chez Angot, est-ce que ce sont d'utiles cérémonies d'expiations ? Des rituels de régression qui permettent d'atteindre un état pré-dicursif, d'avant l'inceste ? Ou est-ce que ce sont des enchaînements narratifs construits sur un mode sériel, d'obsessives répétitions pornographiques ?

Angot ne ménage pas ses lecteurs, elle utilise sans médiation les mots qui transposent la vérité de la violence du geste posé et elle les projette dans le littéraire d'une façon tout aussi violente. Dans la citation qui suit, Le lien établi avec un lieu de culte évoque aussi une forme circulaire qui rappelle que ce que fait la narratrice dans *L'inceste*, c'est bien une *obscène* confession : « le confessionnal a vu ma bouche ouverte sur le sexe de mon père, il a fallu que j'aie le finir dans la voiture, il n'avait pas voulu éjaculer quand même là⁶⁷ ». Dans cette phrase, Angot semble introduire l'aveu dans le sacré ; pas l'aveu en tant que confession d'un crime, mais l'aveu qui est, pour le dire avec Derrida, un « faire-savoir⁶⁸ » : « dans l'aveu, il y a un dire de l'événement, de ce qui s'est passé, qui produit un autre événement et qui n'est pas simplement un dire de savoir⁶⁹ ». Dans *L'inceste*, l'aveu *est* pornographique, c'est « un dire-l'événement, un dire qui fait l'événement par delà le savoir⁷⁰ ». Ce n'est pas l'aveu

⁶⁴ Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 282.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Idem.*, *L'usage de la vie*, *op. cit.*, p. 56.

⁶⁷ *Idem.*, *L'inceste*, *op. cit.*, p. 182.

⁶⁸ Jacques Derrida, *Dire l'événement, est-ce possible ?*, *op. cit.*, 93.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 92.

⁷⁰ *Ibid.*

classique tel qu'on le pratique dans le confessionnal et qui « consiste à apprendre à Dieu ce qu'Il sait⁷¹ ». L'aveu, chez Angot, est l'expérience même d'un savoir impossible.

L'aveu

D'après Foucault, l'aveu serait justement né dans le confessionnal avant de se déplacer. L'auteur de *L'Histoire de la sexualité* distingue deux grandes formes d'aveu. La première concerne tous les chrétiens qui, avant le XII^e siècle, allaient confesser leurs péchés selon une convention très ritualisée et dramatisée dans le cadre de la pénitence. La confession n'était alors que l'exposition des fautes commises. C'était « un acte de foi », l'affirmation d'une vérité qui n'impliquait que le sujet, le liait à lui-même, « à cette affirmation, et en accept[ait] les conséquences⁷² ». L'aveu obligé et régulier des fautes est apparu plus tard, « à partir des XII^e et XIII^e siècles⁷³ ». Cette seconde forme implique l'Autre, c'est-à-dire le représentant de Dieu sur terre. L'aveu devient alors obligatoire : tous les secrets de l'âme doivent être soumis au prêtre afin d'y débusquer la présence du Mal. Dans les deux cas, il s'agit de se soumettre à l'épreuve de vérité, puisque c'est à travers le discours de vérité que les sujets peuvent espérer acquérir la liberté (de l'âme, de soi). L'aveu, et la traque systématique de la vérité, se seraient cependant peu à peu déplacés de la sphère religieuse à celle de la psychologie, faisant de l'homme occidental contemporain une sorte de machine à avouer :

Interrogatoires, consultations, récits autobiographiques, lettres ; ils sont consignés, transcrits, réunis en dossiers, publiés et commentés. Mais surtout l'aveu s'ouvre, sinon à d'autres domaines, au moins à de nouvelles manières de les parcourir. Il ne s'agit plus seulement de dire ce qui a été fait [...] et comment ; mais de restituer en lui et autour de lui, les pensées qui l'ont doublé, les obsessions qui l'accompagnent, les images, les désirs, les modulations et la qualité du plaisir qui l'habitent. [...] Dissémination, donc, des procédures d'aveu.⁷⁴

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Michel Foucault, *Dits et Écrits II, op. cit.*, p. 945.

⁷³ *Ibid.*, p. 946.

⁷⁴ *Idem.*, *Histoire de la sexualité I, op. cit.*, p. 85.

Le but de ce qui peut sembler une dissémination des procédures d'aveu, dans le cas d'Angot, est peut-être le signe qu'il faut fixer un mot, une situation ou une époque, avant qu'ils ne soient oubliés. C'est là une façon détournée de déplacer le pouvoir : du père incestueux à la fille qui avoue tout (qui n'est plus enfermée dans le silence).

Or, a justement écrit Michel Foucault, « nous sommes devenus [...] une société particulièrement avouante⁷⁵ » :

L'aveu a diffusé loin ses effets : dans la justice, dans la médecine, dans la pédagogie, dans les rapports familiaux, dans les relations amoureuses, [...] ; on avoue ses crimes, on avoue ses péchés, on avoue ses pensées et ses désirs, on avoue son passé et ses rêves, on avoue son enfance, on s'emploie avec la plus grande exactitude à dire ce qu'il y a de plus difficile à dire ; on avoue en public et en privé, à ses parents, à ses éducateurs, à son médecin, à ceux qu'on aime ; on se fait à soi-même [...] des aveux impossibles à tout autre, et dont on fait des livres.⁷⁶

D'une part, dit Foucault, nous voulons entendre l'intimité de l'autre, « nous lui demandons de dire la vérité⁷⁷ ». D'autre part, « nous lui demandons de nous dire notre vérité⁷⁸ ». Dans ce cas-ci, il n'y a pas de distanciation possible : le texte d'Angot nous est donné directement et intimement afin que nous y puisions notre propre vérité. L'écriture de Christine Angot paraît dérangeante parce que, chez elle, la recherche de la vérité inverse la mise à nue : on venait voir l'intimité d'une femme et c'est chacun de nous qui se fait déshabiller. Les lecteurs se sentent parfois complices de l'inceste non seulement parce que l'auteure le fait entrer dans son intimité, mais aussi parce que le rythme et le style de l'auteure qui attirent et repoussent tout à la fois son lecteur, y sont pour quelque chose. On dit souvent, poursuit Foucault,

⁷⁵ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I*, op. cit., p. 79.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*, p. 93.

⁷⁸ *Ibid.*

que nous n'avons pas été capables d'imaginer des plaisirs nouveaux, nous avons au moins inventé un plaisir autre : plaisir de la vérité [...], plaisir à la savoir, à l'exposer, à la découvrir, à se fasciner de la voir, à la dire, à captiver et capturer les autres par elle, à la confier dans le secret, à la débusquer par la ruse ; plaisir spécifique au discours vrai sur le plaisir.⁷⁹

Christine Angot explique à son lecteur qu'il est difficile de se prendre comme sujet d'écriture surtout lorsque, comme elle, on « cherche la vérité qui fait mal, autant que les cons la vérité flatteuse⁸⁰ ». C'est pourquoi elle décide d'utiliser un document incontestable qui servira à prouver ses dires. Car même si, « évidemment, tout est vrai. Intime⁸¹ », c'est grâce à « la force du document⁸² », c'est-à-dire en exhibant un discours *vrai* (ses journaux intimes), qu'elle pourra, semble-t-il, présenter régulièrement des preuves liées à son témoignage (notons, pour plus de précision, que la fonction du journal intime chez Angot diffère radicalement de celle d'Ernaux).

Vendredi 19 avril.

J'attends mon père pour seize, dix-sept heures. Nettoyage de la salle de bain. Lavage de cheveux.

Et à treize heures trente, ma lecture (*Le Loup des Steppes* de H. Hesse) est interrompue par des coups frappés à la porte en bois.

Je lui ouvre la porte-fenêtre. Il trouve la maison très méridionale, il me fait l'amour trop vite. Je lui avais souri.

Il est content. Je n'ai pas joui, quelque chose ne va pas. Son corps est bien moins désirable que celui de Claude.⁸³

Pour elle, qui veut produire une parole authentique et exposer un soi véritable, la vérité est un engagement profond et inconditionnel. Mais elle l'est à condition que plane toujours sur celle-ci l'ombre d'un doute. C'est pourquoi Angot cultive l'art de l'ambiguïté, et c'est peut-être là qu'est son plaisir spécifique du discours vrai ; son discours vrai sur l'inceste est

⁷⁹ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I*, op. cit., p. 95.

⁸⁰ Christine Angot, *L'usage de la vie*, op. cit., p. 16.

⁸¹ *Ibid.*, p.28

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*, p. 35.

une ruse, un jeu qu'elle instaure avec (à l'insu de) son lecteur. Or, l'ambiguïté est aussi directement liée à l'inceste qui est une relation basée sur l'ambivalence : elle oscille entre le dégoût et le plaisir. Les deux vont de pair. L'inceste confronte à l'interdit sexuel comme la pornographie montre ce qui est censé être caché parce que trop intime.

Pornographie et inceste impliquent effectivement la transgression de l'interdit. C'est l'abolition même de l'interdit qui définit le statut de la pornographie, précise Michela Marzano dans *La pornographie ou l'épuisement du désir*. Elle poursuit : « la pornographie [...] propose une sorte de contiguïté spatiale, un espace où les corps sont juxtaposés l'un à côté de l'autre⁸⁴ ». Cette contiguïté est aussi ambiguïté dans le geste incestueux puisque les corps qui sont juxtaposés proviennent d'un même sang, coulent d'une même source. « On appelle inceste une relation sexuelle sans contrainte ni viol entre consanguins, au degré prohibé par la loi propre à chaque société⁸⁵ », souligne Christine Angot en tirant du Dictionnaire de la psychanalyse⁸⁶ la définition du mot « Inceste ». La pornographie et l'inceste sont-ils l'impossible de la rencontre humaine, une sorte de « mise à mort » de l'autre par trop de contiguïté ?

Le corps pornographique est « mis à mort » par le « trop » : un trop d'échanges, un trop d'accouplements, un trop de jouissance – au point que son gain immédiat n'est rien d'autre qu'une complétude imaginaire et fantasmatique, celle d'un « objet sans faille » qui cache la perte de la capacité à désirer. Il est mis à mort par le vide : un vide de caresse, un vide d'étreinte, un vide de désir. Réduit à un simple état de chose, il n'est plus qu'un objet dont on peut se repaître, et disparaît. Il ne peut échapper à la « prise » du spectateur. Il ne possède plus aucune intériorité. Il est complètement offert à l'œil, sans pouvoir interroger celui qui regarde sur son désir et son intimité.⁸⁷

Angot dans *L'inceste* ne possède plus d'intimité, elle devient une chose sous le regard de l'autre, le père, mais aussi le lecteur. S'agit-il d'une « mise à mort » graphique à laquelle est convié le lecteur de *L'inceste* ?

⁸⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁸⁵ Christine Angot, *L'inceste*, *op. cit.*, p. 131.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Michela Marzano, *La pornographie ou l'épuisement du désir*, *op. cit.*, p. 71.

Sans l'exposition des preuves écrites qui disent à la fois le trop et le vide de la relation incestueuse, les lecteurs risquent-ils de ne pas croire en l'authenticité du discours d'Angot, celle qui va se « faire exciser, peut-être infibuler, des morceaux de chair, de [s]on sexe, sécheront au soleil pour le prochain livre⁸⁸ » ? C'est ce qu'elle affirme dans *L'usage de la vie* :

Il faut faire en sorte que le lecteur croie en la véracité de tout ça, dit-elle. Qu'il soit persuadé que la plus grande part s'est réellement passée, c'est le but essentiel de toute création littéraire. Convaincre le lecteur de l'authenticité de toutes nos inventions littéraires. La littérature n'a pas d'autre but. Le document est le moyen le plus sûr. J'ai ressorti mes vieux cahiers, 84-85, exactement la période. *Mercredi 10 avril. Plusieurs jours sans mon père, Pierre chéri...*⁸⁹

Angot joue avec le lecteur, le provoque en affirmant qu'il faut apporter des preuves liées à son témoignage afin de le *convaincre* de la véracité de toute invention littéraire. Mais elle reste volontairement équivoque en affirmant, d'une part, qu'il y a invention littéraire et, d'autre part, qu'il existe un document exemplaire : elle mélange deux registres : le réel et le fictif (le privé et le public).

Pour Renaud Dulong, si l'authentification de la vérité est intrinsèque à l'écriture testimoniale, le discours de vérité doit néanmoins être constamment réaffirmé. Par conséquent, un témoin doit sans cesse certifier ses dires dans un acte autoréférentiel :

[en] certifiant son récit biographiquement un individu s'engage de façon inaliénable à réitérer – autant de fois qu'il le faudra, en toutes circonstances, face à toute contestation – la même version des faits ; son acte autoréférentiel le transforme en une source toujours disponible d'information sur l'événement.⁹⁰

Angot décide d'exprimer ce qu'elle a vu : elle choisit, au mépris des interdits, de décrire le viol du père et s'empare de la place publique pour dire l'inavouable et certifier l'événement : « J'ai vu des choses invisibles et le fait de voir ces choses invisibles m'a [...]

⁸⁸ *Ibid.*, p. 57.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 26.

⁹⁰ Renaud Dulong, *Le Témoin oculaire, op. cit.*, p.166.

insufflé le devoir de témoigner⁹¹ [...] ». Angot livre un témoignage qu'elle réitère dans presque tous ses récits. Cependant, Angot ne fait pas *que* témoigner, elle ne fait pas que redire la même version des faits. *L'inceste* est à la fois une dénonciation de l'événement incestueux, une revendication pour que les femmes aient le droit de décrire crûment les gestes subis, et un acte littéraire autoréférentiel dans lequel le lecteur joue parfois le rôle de l'agresseur.

Dans *L'inceste*, Angot centre l'attention du lecteur sur ses propres codes interprétatifs grâce à l'autocitation, comme s'il s'agissait d'un miroir. Ce qui lui permet de jouer avec le support conventionnel (du roman) dans le but de démasquer les conventions littéraires et sociétales. En somme, Angot met en scène ses propres principes concernant une poétique de la vérité : une dimension autoréflexive qui dépasse le simple désir autoreprésentatif – donc nombriliste. Comme l'affirme Linda Hutcheon :

une œuvre sait produire en elle-même un miroir qui met en scène ses propres principes narratifs. Il se pourrait bien que l'origine du principe d'auto-réflexion [...] soit dans l'intention parodique fondamentale au genre romanesque tel qu'il commença avec *Don Quichotte*, l'intention de démasquer des conventions mortes en les réfléchissant sans le support de la motivation conventionnelle adéquate.⁹²

L'événement incestueux émerge de l'écriture-cri d'Angot, et l'intention de l'auteure est peut-être de démasquer les discours séculaires, les conventions sociales et littéraires sur l'interdit de l'inceste.

Car ce qui intéresse cette auteure, pour qui l'écriture est associée au domaine de la psychanalyse (« J'ai commencé d'écrire [...]. L'année où j'ai commencé ma psychanalyse⁹³ »), c'est « l'émotion du parlé à travers l'écrit. À travers n'importe quel con qui dit "je". À travers moi si je dis je⁹⁴ ». Dire sa vérité sur une relation incestueuse où se côtoient sexualité, abject et horreur, semble être pour Angot une libération, voire la seule

⁹¹ Christine Angot, *L'usage de la vie*, op. cit., p. 186.

⁹² Linda Hutcheon, « Modes et formes du narcissisme littéraire », *Poétique*, n° 29, 1977.

⁹³ Christine Angot, *L'inceste*, op. cit., p. 11.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 14.

liberté possible pour contrer le mensonge social. En même temps, cette déchirure d'où elle parle est aussi un lieu où, entre elle et l'autre, il n'y a plus de différence ; où en parlant de soi, on parle à l'autre : « Quand on dit *Je* dans un texte public, c'est de l'amour pour vous, est-ce que vous le comprenez⁹⁵ ? ». Pour Angot, dire « je » inclut *évidemment* l'autre.

L'Autre est *je*

La liberté du *Je* est une obsession chez Angot : elle parle de la recherche du soi, dit que la vérité d'un être ne peut être exprimée que par l'affirmation de l'individualité et contre le mensonge social. Elle inclut les autres, ceux qui gravitent autour d'elle, les incorpore à son discours, les utilise parfois malgré leur volonté (« J'aimais le mélange des registres et des styles, pas au point d'affronter les problèmes juridiques. Savoir si j'ai le droit, à condition de mettre des guillemets ou pas, ça m'énerve⁹⁶ »). Elle se dit traversée par ses semblables. Sa relation avec autrui, cependant, est particulière : elle l'attire et le rejette tout à la fois. « J'ai besoin des autres mais je n'aime pas les autres⁹⁷ », dit-elle. Elle transforme les mots qu'elle subtilise aux autres, les adapte. L'intertexte n'est pas seulement d'ordre littéraire, il est légal, médical, psychanalytique, journalistique ou intime, privé. Angot a d'ailleurs été qualifiée de « nouvelle sirène de l'intertextualité⁹⁸ » en 2002 par la revue *Lire*. C'est que dans *L'inceste*, il y a une véritable circulation de références, de citations, de phrases détournées et trafiquées, celles de son père, mais aussi celles de son amante, de ses amis, du dictionnaire et d'auteurs : « Thomas Bernhard, Hervé Guibert, Elisabeth Roudinesco et tant d'autres encore⁹⁹ ».

À ce propos, le journaliste Thierry Guichard lui a posé cette question : « On croise chez vous des phrases lues chez d'autres. C'est du plagiat ou de l'hommage¹⁰⁰ ? »

⁹⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 46.

⁹⁸ Emmanuel Lemieux, « Dévastatrices, les rumeurs de plagiat », *Lire*, novembre 2002, n°310, p. 4.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Thierry Guichard, « En littérature, la morale n'existe pas », *loc. cit.*

C'est jouer, là encore. J'aime bien que tout le monde ne puisse pas faire la même lecture. L'utilisation des citations renforce cela. Certains repèrent les phrases prises chez d'autres auteurs. Ça peut aider ou ça peut gêner. Ceux qui ne (re)connaissent pas se laissent aller.¹⁰¹

Si parfois elle cite sa source, c'est avec une volonté de provoquer : « je cite ma source puisqu'il faut un seul auteur par phrase¹⁰² ». Mais le plus souvent, elle ne cite pas, omet certains mots ou change la ponctuation. Angot entretient d'ailleurs avec les signes de ponctuation, une relation particulière – voire pornographique. C'est une autre façon pour elle d'absorber l'autre : « Comme je change presque toujours la ponctuation, ça devient une phrase de moi. Ça devient chez moi¹⁰³ ». Elle explique :

J'ai d'habitude une ponctuation un peu particulière. Je ponctue mes phrases d'une façon inhabituelle, [...] Ma ponctuation, il faut que je m'en défasse, que j'en prenne une plus courante, plus naturelle, que les gens aient moins d'efforts à faire, c'est ridicule, c'était ridicule. Surtout que virgule étymologiquement ça veut dire petite verge.¹⁰⁴

L'écriture pour Angot *est* sexuelle puisque pour elle la sexualité est inséparable de l'écriture, et l'écriture inséparable de l'inceste. Elle va, grâce aux signes de ponctuation, s'approprier la sexualité masculine puisqu'elle utilise tout de même la virgule – cette petite verge – elle respecte, la plupart du temps, les règles grammaticales. Cependant, il y a parfois des dérapages. La virgule s'intercale là où elle ne le devrait pas d'un point de vue grammatical ou, au contraire, elle n'apparaît pas là où elle le devrait : « [...] au lieu de pénétration vaginale j'avais écrit sodomisation, vaginale. Et voyez, la virgule entre, virgule, petite verge, ça recommence¹⁰⁵ ». Ici, l'auteure joue sur une ambiguïté avec le mot « entre ». On peut l'entendre de deux façons : au sens grammatical, « la virgule entre [deux] », ou au sens sexuel : « la virgule [s'introduit] entre ». Il y a hybridation, interprétation de deux registres divergents : le grammatical et le sexuel. Encore une fois, le texte est contaminé par l'événement pornographique.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Christine Angot, *L'inceste, op. cit.*, p. 21.

¹⁰³ Propos recueillis par Thierry Gichard, « En littérature, la morale n'existe pas », *loc. cit.*

¹⁰⁴ Christine Angot, *L'inceste, op. cit.*, p. 106.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 154.

L'intertexte littéraire est aussi une façon d'inclure les autres dans son témoignage – à ce propos, les renvois et les allusions au texte d'Hervé Guibert (*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*) qui figurent dès l'incipit de *L'inceste* sont les plus explicites, et ce sont les premiers d'une longue série¹⁰⁶. La pratique des mots des autres de Christine Angot est particulière : elle les assimile et les phagocyte, pour ensuite les employer, les inclure dans son propre discours. L'autre, elle le dévore, le digère et le régurgite dans un flot de paroles dont l'origine n'est pas facilement identifiable. Cette façon de faire ne peut que rappeler les codes pornographiques tels que les décrivaient Marzano : désir de réduire le corps (du texte, dans le cas d'Angot) à un assemblage de gros plans qui rendent les personnages (ou les auteurs phagocytés) interchangeables, assemblage de morceaux, série de trous à remplir, effacement de toute barrière entre le dedans et le dehors (entre l'un et l'autre), volonté d'arriver à une sorte de « vidéoscopie de la chair¹⁰⁷ ». La volonté de la pornographie de tout montrer du corps le réduit à ses organes « et ceux-ci à leur fonctionnalité¹⁰⁸ » ; il n'y a plus, par conséquent, un corps entier. Les autres, elle les sacrifie parfois au nom de sa propre vérité, ce qui ne serait qu'un simple détail si ces gens demeuraient dans l'anonymat ; or, ils sont nommés, ils peuvent être identifiés, et Angot les propulse dans son écriture-vérité.

Selon Serge Rezvani, l'un des principaux problèmes lorsqu'on désire écrire son histoire est justement de savoir à quel point l'autre va y être inclus : « Un des grands problèmes de l'autobiographie, dit-il, ce sont les autres¹⁰⁹ ». La sortie, en 1981, de son volume *le Testament amoureux* avait d'ailleurs provoqué un procès. L'auteur s'est vu obligé de payer des dommages à Claude Lanzmann ainsi qu'à la mère de celui-ci et de supprimer les passages incriminants. Serge Rezvani poursuit : « mon ami Gilles Deleuze m'a demandé pourquoi j'avais mis les noms des personnes dont je parlais dans mon livre. Mais si je ne l'avais pas fait, j'aurais été dans le *Mentir-vrai* ! Je préfère ne pas écrire d'autobiographie plutôt que de

¹⁰⁶ Voir à ce sujet l'article de Laurent Demoulin « Angot salue Guibert », paru dans *Critique. Copier, voler les plagiaires*, août-septembre 2002, n°663-664, Minuit, p. 638-644.

¹⁰⁷ Michela Marzano, *La pornographie et l'épuisement du désir*, op. ci., p. 45.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Serge Rezvani, « Variations autour du moi », *Magazine littéraire*, n° 409, mai 2002, p. 37.

m'empêcher de nommer¹¹⁰ ». Mais est-ce que mentionner les vrais noms (comme divulguer son journal intime) est nécessairement un gage de vérité ? Inclure l'autre (son nom ou sa parole) ne garantit pas la réalité de l'événement raconté, même si cela en donne l'impression. À l'instar de Serge Rezvani, Christine Angot a recours aux autres et les propulse dans son récit porno-graphique.

Si elle phagocyte les mots des autres, elle fait aussi figurer en retrait et en italique (en gros plan) des mots tirés du dictionnaire suivis de leurs définitions « tirées du *Dictionnaire de la psychanalyse* d'Élisabeth Roudinesco et Michel Plon chez Fayard¹¹¹ ». « Certaines définitions m'ont affectée », ajoute aussitôt Angot. À titre d'exemple, voici la définition du mot *paranoïa* : « *Paranoïa* La paranoïa repose sur deux mécanismes fondamentaux : le délire de référence et les illusions de la mémoire, tous deux producteurs de différents thèmes de persécution, de jalousie, de grandeur¹¹² ». Des mots ou des phrases sont soulignées par l'auteure afin d'attirer l'attention du lecteur sur celles-ci, le soulignement correspondant à une accentuation, à un gros plan sur un mot, au sectionnement d'une partie de la phrase – façon de marquer pornographiquement la définition. Elle décrit ensuite une attitude paranoïaque qu'elle a eue, et après avoir raconté cette anecdote, elle conclue : « J'étais tout simplement : paranoïaque¹¹³ ». Cette façon de faire rappelle, encore une fois, qu'elle détourne les mots des autres, en l'occurrence ceux du dictionnaire, et les inclut dans son discours, dans cet exemple, par des soulignements. L'assimilation est immédiate : grâce aux marques graphiques, elle utilise à des fins personnelles les mots du dictionnaire, et s'introduit dans le texte de l'autre en superposant sa propre définition, tirée de son vécu, à la définition officielle inscrite dans l'ouvrage. Ainsi, elle intègre l'autre dans son discours, lui fait porter la marque de l'accentuation.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ Christine Angot, *L'inceste, op. cit.*, p. 130. Ce dictionnaire, publié chez Fayard en 1997, se veut une vulgarisation *savante* des termes de psychanalyse afin de rendre accessible un savoir clinique. Dans ce volumineux dictionnaire (1 191 pages, 598 entrées), Élisabeth Roudinesco et Michel Plon ont choisi de traiter la psychanalyse sous les angles historique, théorique et pratique.

¹¹² *Ibid.*, p. 132.

¹¹³ *Ibid.*

Angot place quelques mots du dictionnaire en italiques et en retrait, ou en majuscules et retirés au centre de la page, elle souligne, met en italiques, entre parenthèses, en caractères majuscules. Sans cesse, elle disperse, altère, détourne les mots des autres, leur sens, leur origine ; régulièrement, cependant, elle revient à un ordre qu'elle tente en vain de s'imposer, et ce mouvement ordre/désordre porte en lui-même une cadence musicale (« Ce que je cherche, c'est produire une musique qui sonne juste¹¹⁴ »). Bref, il y a, dans le texte d'Angot, quelque chose qui bouge constamment, une circulation, un renvoi de mots possédant plusieurs significations, et cette façon de faire rappelle des codes qui proviennent de l'univers pornographique. En effet, les techniques graphiques d'accentuation, de morcellement et d'altération (italiques, soulignements, majuscules, retraits, etc.) sont certainement utiles à l'auteure pour illustrer l'aspect pornographique, obscène, et mortifère de l'inceste.

Dans le cas d'Angot, se protéger de l'horreur de l'inceste en créant diverses ritournelles est probablement nécessaire, mais ce n'est certainement pas suffisant. Ainsi en vient-elle à écrire un témoignage-cri qui *porte* en lui l'inceste. La forme de *L'inceste* est, dès lors, marquée par ce rythme : les nombreuses ritournelles, la linéarité brisée, les coupures, ratures et blancs syntaxiques sont autant de représentations graphiques du cri de l'horreur. *L'inceste* de Christine Angot est la révélation d'une douleur intime. Il est aussi une revendication contre le silence et met en scène publiquement l'horreur de l'inceste. « Toute la position narrative semble commandée par la nécessité de traverser l'abjection dont la douleur est le côté intime, et l'horreur le visage public¹¹⁵ ». Ce thème-cri, Angot le répétera dans (presque) tous ses récits.

L'inceste est effectivement le sujet fondateur, celui qui apparaît dans ses récits et qu'elle décrit comme un envahissement : « Je m'inonde, j'inonde l'autre. Comme une vague, quelque chose que je ne peux pas retenir, absolument pas. J'ai l'impression parfois que ça pourrait être sans fin. [...] Si l'autre ne me laisse pas l'arrêter, c'est terrible alors¹¹⁶ ». Elle

¹¹⁴ Christine Angot (propos recueillis par Thierry Guichard), « En littérature, la morale n'existe pas », *loc. cit.*

¹¹⁵ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, op. cit.*, p. 165.

¹¹⁶ Christine Angot, *L'Inceste, op.cit.*, p. 57.

laisse cependant entendre que l'autre a aussi sa part de responsabilité dans l'envahissement de l'auteure. Le double mouvement d'envahissement et de dévoilement accable celle qui affirme, dans *L'usage de la vie*, que la mise à nu l'épuise :

Ça envahit tout, ça monte, ça monte à la tête. Ça envahit tout le corps, ça explose dans la tête, ça fond en même temps, je ne sais pas comment dire. Quand j'arrive jusqu'à la tête, je lâche tout. Et je pleure. Je pleure parce qu'il n'y a plus de résistance. Je pleure parce que je trouve ça beau. J'ai l'impression d'avoir tout donné. Je pleure parce que je suis transformée. Le plus intime s'est donné. Je suis épuisée.¹¹⁷

Si Christine Angot cherche parfois à justifier sa démarche, c'est peut-être pour montrer à son lecteur la complexité de son écriture et la difficulté de se prendre comme sujet, comme prétexte à l'écriture. Mais le discours de celui qui avoue n'est-il qu'un reflet du rapport de domination avec celui qui entend la confession (puisque tous deux participent à un jeu de pouvoirs spécifiques) ?

Foucault affirme que celui qui se confesse se soumet au pouvoir de l'autre ; il parle dans ce cas d'une gouvernementalité chrétienne des âmes¹¹⁸. Ce n'est que lorsque l'être humain aura « la maîtrise souveraine de soi sur soi¹¹⁹ » que la notion de gouvernementalité, ajoute-t-il, « tendra à se replier sur la dimension du soi, et se redéfinir à partir d'elle¹²⁰ ». L'aveu d'Angot est-il le témoignage d'un individu qui se soumet au pouvoir de l'autre ? Est-ce plutôt un (anti)témoignage qui tend à se plier sur lui-même et à ne se définir qu'à partir de lui ? *L'inceste* est-il un aveu en forme de spirale qui se répète inlassablement, tourne sur lui-même et entraîne les autres sur son passage, les absorbe et les détruit ?

Tout au long de la première partie de *L'inceste*, Christine Angot dissémine des mots qui semblent anodins et qui *circulent* en filigrane dans son texte. Elle transpose des termes liés à l'inceste, reprend des phrases ou des mots dits par le père au moment de la relation incestueuse. Ainsi, les mots « clémentines » ou « être poli » sont directement liés à l'inceste

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ Michel Foucault, *Dits et écrits II*, *op. cit.*, p. 944.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 948.

¹²⁰ *Ibid.*

puisque son père lui faisait manger des clémentines sur son sexe et il lui disait, lors d'une promenade qui précédait cet épisode, d'être polie avec les gens qu'ils rencontraient sur la rue en les saluant. Par conséquent, utiliser les mots du père avant de dire cet événement déterminant a comme répercussion de *contaminer* le texte et de reproduire, de répéter, de déplacer sans cesse la même situation sexuelle incestueuse tout au long de *L'inceste* et ce, à l'insu du lecteur. La violence que l'auteure fait subir au texte dans la dernière partie par les blancs typographiques, la ponctuation déficiente, et les différentes marques graphiques (guillemets, soulignements, italiques, majuscules, etc.) est aussi une façon d'accuser, de mettre en évidence la violence qu'elle-même a subie à cause de l'inceste. Ainsi, le lecteur subit, lui aussi, la violence. Celle qui affirme posséder le même savoir et le même devoir que celui d'Antigone – témoigner pour dire la vérité –, Angot-Antigone ne livre-t-elle pas, dans ces procédés narratifs, quelques clés pour une revendication féministe contre la loi de la famille et de la société qui exigent un lourd silence lorsqu'il est question d'inceste ?

Un témoignage « fait chair¹²¹ »

Mais que signifie le témoignage chez Angot ? Est-ce que sa compréhension du témoignage est celle, « commune, habituelle, je témoigne de quelque chose¹²² » ? Ou, comme l'explique Alexis Nouss, il faut plutôt le comprendre comme « ‘quelque chose’ témoigne en moi, et de moi. Ma volonté de témoigner atteste d'une historicité qui me donne une voix, disponible pour une parole¹²³ » ? N'est-ce pas de cela qu'est fait le témoignage chez Angot ? Écrire après l'inceste n'implique-t-il pas qu'on ne peut qu'écrire un « après inceste »¹²⁴ ? « Là où le témoignage créait de l'avant, comme dépositaire d'un événement, il suscite désormais de l'après sous le signe du posthume¹²⁵ », ajoute Nouss. Puisque l'inceste est une mise à mort, « témoigner équivaldrait, outre à une imposture, à une négation ; son énoncé

¹²¹ Sharon Hackett, « Luce Irigaray, le féminisme et le divin : oser l'inclusion », *Religiologiques*, n° 21, printemps 2000 (dir. Marie-Andrée Roy, numéro spécial intitulé : « Luce Irigaray : le féminin et la religion »). [En ligne].

¹²² Alexis Nouss, *Dire l'événement, est-ce possible ?*, *op. cit.*, 71.

¹²³ *Ibid.*, p. 70.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 71. « Écrire après n'est possible que d'écrire un ‘après Auschwitz’ » écrivait Nouss.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 71-72.

ferait diversion, il effacerait par sa possibilité l'impossible qu'il entend transmettre¹²⁶ ». N'est-ce pas ce « *Témoi-nier*¹²⁷ » qu'Angot transmet dans *L'inceste*, c'est-à-dire une parole posthume de l'après-événement, un témoignage qui dit l'événement impossible ? Or, la vérité et la validité du témoignage ne reposent-elles pas sur le nombre de témoins qui rapportent un même fait ?

À cet égard, pour Michel de Certeau¹²⁸, puisque le Christ est mort – il n'a pu témoigner –, l'événement initial, c'est-à-dire, la vérité du christianisme est impossible et ne repose que sur le nombre et la validité des témoins. Christine Angot transpose les mots du père, qui ne peut plus témoigner, dans son récit-témoignage qui dit la vérité de l'inceste (le père souffrait de la maladie d'Alzheimer lors de la parution de *L'inceste*). Angot transgresse l'événement interdit (l'inceste), elle transgresse la loi du silence et témoigne de l'impossible tout en utilisant les autres (leurs mots). La communion alors est totale : *L'inceste* est une œuvre faite chair. Elle est communion avec l'Autre qu'elle inclut : le lecteur, les auteurs qu'elle phagocyte – notamment Hervé Guibert –, Antigone, les mots du dictionnaire... et le Christ. Christine Angot, a vécu l'événement interdit et est vivante. Pour elle, témoigner c'est peut-être s'offrir à ses lecteurs en sacrifice, s'immoler sur la place publique, tel le Christ. CHRISTine offre son corps : *prenez et mangez-en tous*. Le verbe d'Angot se fait chair et son témoignage, c'est l'Autre témoignage : celui qui porte les aveux porno-graphiques, qui transportent en eux la marque, la scarification divine. La révision de l'offrande divine d'Angot apporte certainement un éclairage nouveau sur la question de notre rapport eucharistique puisqu'il est question d'un événement sacré au féminin.

Dans un texte intitulé « Luce Irigaray, le féminisme et le divin : oser l'inclusion », Sharon Hackett invite justement à lire le sacerdoce religieux dans la tradition catholique – qui exclut la femme du divin – à la lumière des théories d'Irigaray. Dans la revue *Religiologiques* publié au printemps 2000, sous la direction de Marie-Andrée Roy, la pensée de la féministe Luce Irigaray en lien avec le religieux est effectivement observée : l'intitulé « Luce Irigaray :

¹²⁶ *Ibid.*, p, 73.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ Michel de Certeau, « La rupture instauratrice », *op. cit.*

le féminin et la religion » en témoigne. Le but de ce numéro est, explique Marie-Andrée Roy, de « discuter, dans une perspective pluridisciplinaire et féministe, de la réception de la pensée de Luce Irigaray sur la relation du féminin au divin¹²⁹ ». C'est dans ce contexte que, à la suite d'Irigaray, Sharon Hackett pose la question : « comment considérer qu'une femme puisse posséder quelque chose quand sa propre image ne lui appartient même pas¹³⁰ ? ». L'image des femmes, et en particulier leur corps, ajoute Hackett, est davantage « galvaudé[e], mis[e] à contribution pour vendre tout, de la bière aux voitures en passant par les journaux [...] il y a longtemps que le corps féminin domine l'espace publicitaire alors que la perspective des femmes, leurs opinions, leurs luttes se trouvent occultées¹³¹ ». Est-ce que le corps féminin peut, par conséquent, être celui qui incarne la lutte et le pardon, la souffrance et la communion ? Dans les grands discours religieux, le corps de la femme est exclu ; il ne peut être le corps du Christ lors de l'eucharistie.

En effet, l'Église n'a autorisé qu'à une seule moitié de l'humanité la possibilité d'accéder aux fonctions les plus centrales et ce, même si, comme l'affirme Irigaray, la femme porte en elle, dans sa chair et dans son sang, le devenir humain :

contraintes quotidiennement à un comportement éthique vis-à-vis de l'autre comme autre, les femmes devraient être plus aptes à inventer, ou généraliser, une attitude religieuse indispensable à notre époque et qui y apporte un progrès dans le devenir humain. Il faut noter que *ce progrès s'enracine, une fois de plus, dans le respect de la différence, des différences*. La femme engendre l'autre en soi, l'accueille en soi dans l'amour sans le tuer. Elle donne, ou redonne, la vie naturelle à l'autre. Ce qu'elle doit arriver à pratiquer consciemment, c'est un respect de l'autre comme autre au niveau spirituel. Cela correspond, en fait, à lui donner ; ou redonner ; une vie spirituelle, non pas dictée par la sienne mais appropriée à lui.¹³²

¹²⁹ Marie-Andrée Roy, « Luce Irigaray : le féminin et la religion », *op. cit.*

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.*

¹³² Luce Irigaray, « Tâches spirituelles pour notre temps », *Religiologiques*, n° 21, printemps 2000. [<http://www.religiologiques.uqam.ca/21/21index.html>]. C'est l'auteure qui souligne.

Les femmes ont été exclues du sacerdoce, leur image s'est effacée derrière celle de l'homme, et ce, nonobstant le fait que Dieu a créé l'être humain à son image : « à l'image de Dieu il le créa, il les créa mâle et femelle¹³³ ». L'Église a interdit aux femmes l'accession ministérielle, la charge de représenter publiquement le culte. L'usage du sacré, pour les femmes, a été réduit à celui, intime, de la prière et du retrait de la vie publique. Une des conséquences de cette expulsion, croit Hackett, est que les femmes ont déserté le religieux :

Face à cet interdit, bon nombre de femmes préfèrent renoncer complètement au domaine de la religion et des choses divines plutôt que d'y figurer sur un plan secondaire, dévalorisant. C'est ainsi qu'une bonne partie des féministes du vingtième siècle ont rendu à Rome l'exclusion qu'elle pratique à leur égard, choisissant tout simplement d'écarter toute question philosophique sur le rapport à Dieu. Reléguée à des notes de bas de page quand elle n'est pas carrément absente, la question du divin a aussi peu de place dans l'édifice du savoir féministe que n'en a la femme dans l'Église. Cette exclusion réciproque n'est pas sans coûts. Comme le dit Luce Irigaray, la question du rapport à Dieu est « absolument cruciale » et « toutes les interrogations philosophiques qui négligent de la prendre en considération risquent de nous exiler encore un peu plus de notre histoire féminine. »¹³⁴

Pour Irigaray, si socialement nous réussissons à dépasser la représentativité unique (« *un* n'existe pas¹³⁵ »), il sera possible de créer un devenir spirituel des femmes où « le devenir-divine » sera envisageable. Mais plutôt que de « diviniser sa propre nature, chacun se soumet à des stéréotypes sociaux historiquement marqués¹³⁶ », soutient Irigaray, qui ajoute :

¹³³ Collectif, « Genèse (1, 27) », *Les Saintes écritures. Traduction du monde nouveau*, USA, Éditeurs Watchtower Bible and Tract Society of New York, Inc., New York, 1974, p. 10.

¹³⁴ Sharon Hackett, « Luce Irigaray, le féminisme et le divin : oser l'inclusion », *Religiologiques*, op. cit.

¹³⁵ Luce Irigaray, *J'aime à toi*, Paris, Grasset, 1992, Grasset, p. 65.

¹³⁶ *Ibid.*

Le progrès culturel consiste plutôt à élever la différence sexuelle du naturel au spirituel [...]. Il s'agit d'accéder à une *nouvelle forme de transcendantal* dans la relation horizontale à un individu de sexe différent. Faire de l'attrait sexuel non pas un instinct plus ou moins animal; qui répartit les tâches entre mâle et femme, et entraîne séduction, soumission, possession; ni un instinct procréatif, mais le lieu à partir duquel peut se cultiver une énergie spirituelle, non en vue du culte d'un même que soi mais vers *le respect de l'autre comme transcendant à moi* : celui, ou celle, que je ne connaîtrai jamais, ni corporellement ni mentalement, et dont je ne ferai jamais mon bien ; même pas sous forme d'hypothétique moitié d'humanité.¹³⁷

Si le devenir spirituel de la femme est impossible dans le religieux masculin, celle-ci doit chercher une voie spécifique, une parole de femme qui permettra l'accès au sacré. « Le devenir-femme est un travail de langage¹³⁸ », ajoute Hackett aux propos d'Irigaray, « et le devenir-divine s'y trouve étroitement lié. Celle qui est exclue [...] doit changer la nature des mots. Elle doit trouver ou inventer son propre langage, ses propres images qui prendront une valeur symbolique¹³⁹ ». L'apport d'Angot dans le devenir-divine est graphique ; il est *pornographique*.

Dans *Spéculum de l'autre sexe*, Irigaray a consacré un chapitre entier à la figure qui lui permettra d'introduire une place pour la femme dans un ordre symbolique qui, par ailleurs, la nie. Cette femme, c'est la « mystérique¹⁴⁰ », c'est-à-dire celle qui est étroitement liée au Fils de Dieu, puisqu'il est sorti de sa chair. Sharon Hackett, à propos de cette figure mystique, affirme qu'elle reflète sur le Christ la condition féminine :

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ Sharon Hackett, « Luce Irigaray, le féminisme et le divin : oser l'inclusion », *op. cit.*

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ Luce Irigaray, *Spéculum de l'autre sexe*, *op. cit.*

En reflétant ainsi, *par sa condition de femme*, le Christ, la *mystérique* réussit à courber le miroir, à refléter cet Autre masculin qu'est le Christ tout en projetant sur lui son image de femme, de chair, d'Incarnation par excellence. [Irigaray] voit dans le Christ une chair qui, comme la chair de la femme, souffre, saigne, *s'ouvre* [...]. Ce qui permet à la mystérique de sortir de l'effacement spéculaire, c'est la relation de réciprocité qu'elle établit avec le Christ, avec l'Incarnation. Le « tissu de relations avec d'autres », tellement important à la parole des femmes, sera également un vecteur important d'une spiritualité féministe.¹⁴¹

Dans *Spéculum de l'autre sexe*, Irigaray vise à dénoncer les grands discours de la civilisation occidentale qui ont promu le sujet masculin comme l'être universel qui a effacé le féminin afin de projeter sur la femme sa propre image, comme s'il s'agissait d'un miroir. Dans le cas d'Angot, courber le miroir afin d'y voir se projeter un devenir-femme est certainement essentiel. Elle projette ainsi sur le Christ son image de femme souffrante – elle, la fille du père incestueux – ce qui permet la mise en place d'un aveu sacrificiel fait de chair et de sang. « Offrir son corps en sacrifice c'est normal¹⁴² », écrit-elle dans *L'inceste*. Pour Angot, la prise de parole comme la relation avec les autres et la réciprocité établie avec le Christ font partie d'un devenir-femme mystique. Mystique, car celle qui a vécu une expérience impossible et interdite souffre, saigne et s'ouvre à l'autre : « Ma souffrance, regardez ma souffrance¹⁴³ ». Le témoignage doit être entendu alors dans son sens religieux. Angot, par son écriture de la vérité, met en scène un « devenir-divine », un « Je est un Autre » christique.

Par ailleurs, Christine Angot affirme refuser de livrer une « merde de témoignage » qui servira aux associations de femmes dont la vie a été « bousillée » par l'inceste :

¹⁴¹ Sharon Hackett, « Luce Irigaray, le féminisme et le divin : oser l'inclusion », *op. cit.*

¹⁴² Christine Angot, *L'inceste*, *op. cit.*, p. 22.

¹⁴³ *Idem.*, *L'usage de la vie*, p. 57.

Oui, cela bousille la vie d'une femme. Cela bousille une femme, même, on pourrait aller jusqu'à dire. C'est un sabotage. Oui on pourrait le dire comme ça. Ce livre va être pris comme un témoignage sur le sabotage de la vie des femmes. Les associations qui luttent contre l'inceste vont se l'arracher. Même mes livres sont sabotés. Prendre ce livre comme une merde de témoignage ce sera ce que vous ferez.¹⁴⁴

Angot parodie la *loi* qui veut que le témoin jure de dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité. Grâce à ses aveux dans lesquels elle implique l'autre, Angot déconstruit un discours séculaire, celui-là millénaire, sacré, et qui permet une communion avec l'autre : le témoignage religieux. D'ailleurs, affirme-t-elle, provocatrice : « mon psychanalyste m'a dit que ce n'était pas grave si je me prenais pour le Christ. Mes lecteurs sont mes sauveurs¹⁴⁵ ». *Ceci est mon corps pour vous, prenez et mangez-en tous.*

*

Étudier l'écriture de Christine Angot nous permet certainement de mettre en relief un phénomène littéraire qui s'impose avec une ampleur toujours croissante : l'émergence d'une écriture dite de la vérité, un type particulier d'écriture de soi qui est un alliage variable de fiction, de biographie, d'aveu et de témoignage. Cette façon de faire, cependant, est décriée par plusieurs lecteurs et critiques : « plus besoin de savoir faire une phrase¹⁴⁶ », s'écrie Nancy Huston, qui poursuit : « construire, agencer, composer : non, on jette sur la page tout ce qui vous passe par la tête, y compris et surtout les fantasmes pornographiques les plus violents, et le public crie au génie¹⁴⁷ ». Tous, en effet, ne s'entendent pas sur la validité de tels récits. Jugés trop narcissiques par certains, trop intimes par d'autres, ils remettent en question la notion même de littérature aux yeux de plusieurs, puisque le réel prend le pas sur l'imaginaire. C'est alors la notion même de littérature qui est remise en question, voire

¹⁴⁴ Christine Angot, *L'inceste*, *op. cit.*, p. 197.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 84.

¹⁴⁶ Nancy Huston, *Professeurs de désespoir*, Paris, Actes sud/Leméac, 2004, p. 323.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 320.

détruite puisque, pour certains, la littérature ne peut être le lieu de l'aveu, de l'impudeur, de la violence ou du règlement de compte.

Produire une écriture de la vérité nécessite l'emploi de diverses stratégies par lesquelles l'aveu s'infiltré dans l'œuvre : intertextualité, porosité des frontières, mise en abyme, autocitation ou, ce que Nancy Huston appelle dans *Professeurs de désespoir*, « autovoyeurisme ». Ces diverses stratégies visent à détourner l'attention des lecteurs. Voici comment Nancy Huston résume l'écriture-vérité d'Angot :

Cette transgression courageuse de tous les tabous, ce refus des limites et des frontières, quelle liberté d'expression, elle dit tout et sur tout le monde, elle raconte ses problèmes sphinctériens dus à la sodomisation paternelle, ses constipations, ses insomnies, ses problèmes conjugaux, ses interviews, ses chiffres de vente ; elle recopie dans ses livres les lettres de fans, de son éditeur, de son mari.¹⁴⁸

Nancy Huston est choquée par les propos qu'elle lit chez Angot (et qu'elle interprète). Pourtant, dans *Professeurs de désespoir*, elle précise que, lorsqu'elle parle de Christine Angot, c'est bien du personnage dont il est question et non de la personne réelle :

Pour parler de l'auteur suivant, il vaut mieux mettre une fois pour toutes des guillemets autour de son nom. La personne qui signe Christine Angot un nombre impressionnant de livres fait vivre dans ces ouvrages un personnage nommé « Christine Angot ». Si je veux en dire quelque chose, je ne peux parler que de « Christine Angot » le personnage, sans savoir à quel point il coïncide avec Christine Angot la personne. Les guillemets seront désormais invisibles ; je fais confiance aux lecteurs pour les reconstituer à chaque occurrence du nom.¹⁴⁹

Voilà un bel exemple des difficultés d'une écriture qui proclame dire toute la vérité et qui, en réalité, ne peut jamais être totalement dans la vérité. Angot transgresse plusieurs frontières, il est donc difficile de classer son écriture. Elle dit *je* sans gêne et est volontairement provocante. Elle raconte son histoire d'inceste sans détours : « Dès ma naissance, mon père m'a abandonnée, plus tard incestée, puis retiré l'argent qu'il a donné à ses autres enfants¹⁵⁰ ». Angot dit de façon crue la sexualité vécue avec le père et certifie que

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 313

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 15.

ce qu'elle dit est vrai en apportant des preuves liées à son témoignage et, en même temps, elle affirme que tout ce qu'elle dit est faux : « D'ailleurs, je n'ai pas hésité à vous mentir, tout du long¹⁵¹ ». Ce qui est dérangeant chez Angot, c'est justement cette double posture : le témoignage poignant de l'inceste, et le jeu avec le littéraire et ses conventions génériques.

Il n'est pas simple de classer les livres de Christine Angot, celle qui dit vouloir abolir le mur érigé entre la réalité et la fiction. Même si le mur est en réalité un miroir qui reflète le visage du traumatisme : « The wall between fiction and reality is then perhaps more of an artist's looking glass than a formal opaque division – a looking-glass witch may be necessary as a means of finding a voice in the face of trauma¹⁵² ». Or, la vérité de l'écrivain n'est intéressante que si elle se contredit sans cesse, que si elle revient toujours sur elle-même : « La vérité, fût-elle littéraire, est un engagement, à condition que plane, au-dessus de chaque affirmation, l'ombre d'un doute¹⁵³ », écrit Angot.

*

« Je suis épuisée » devait être la conclusion de *L'usage de la vie*. Après un blanc de quelques lignes, l'auteure poursuit : « Mais ce n'est pas fini. La force du document véracité¹⁵⁴ : » et cite une longue missive personnelle, signée par une spectatrice de la pièce de théâtre *L'usage de la vie*, qui vient tout juste d'être présentée à Paris. « Madame », dit la signataire, « Je viens par la présente vous préciser le fond de ma pensée, après avoir vu, à la Chartreuse, votre pièce *L'usage de la vie*¹⁵⁵ », pièce que la dame (réelle ou imaginée) n'a manifestement pas aimée. Angot, répond :

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 54.

¹⁵² Marion Sadoux, « Christine Angot's autofictions : literature and/or reality ? », *Women's Writing in Contemporary France: New Writers, New Literatures in the 1990s*, Gill Rye et Michael Worton (dir.), University of Manchester Press, 2002, p. 178.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 21.

¹⁵⁴ *Idem.*, *L'usage de la vie*, op. cit., p. 57.

¹⁵⁵ *Ibid.*

Je pensais terminer par « Je suis épuisée », mais peu après la première, j'ai reçu cette lettre. L'écriture, c'est ça, ça évolue. Une dame, qui habite Paris dans le douzième, me fait remarquer qu'on ne peut pas tout écrire. « Une écriture sans éthique n'a pas de valeur. Les mots ont un sens [...]. Que vous écriviez votre journal ou vous soulagiez devant votre psychanalyste, grand bien vous fasse. Un conseil, si vous avez des problèmes avec quelqu'un, dites-lui à cette personne, sans passer par des tiers, qu'il est un pauvre type, et crachez-lui à la figure. On ne peut pas donner n'importe quoi au public. » Mme G, dans le douzième, je crache sur elle, on a le droit dans l'écrit si on a envie. Oh! toi, toi, toi, tu as le droit de tout, me disait ma mère, et c'était vrai. On peut bien tout dire quand on n'a rien fait.¹⁵⁶

La vie ne se conçoit pas sans l'affirmation de l'indépendance absolue et inviolable de l'individu et de l'écrivain. Parlant d'Angot, on peut certainement affirmer qu'elle se maintient dans une forme d'autotextualité, d'autocentrisme ou de *narcissisme littéraire*, pour reprendre un terme employé par Linda Hutcheon¹⁵⁷, mais doit-on parler d'une écriture narcissique ? Avec *L'inceste*, Angot a décidé d'exprimer, d'exposer, ce qu'elle devait taire : le viol du père. En même temps, elle a transgressé un tabou puisqu'elle a enfreint l'interdit pour les femmes de dire, avec violence, la sexualité brutale de l'inceste.

En ce qui concerne les auteures analysées dans la prochaine partie, on peut aisément affirmer qu'elles revendiquent *volontairement* l'aspect esthétique et le caractère obscène de leurs témoignages. Le pornographique est même parfois érigé en philosophie de vie. Mais rendre l'obscène esthétique équivaut à transgresser une loi généralement admise sur ce qui est représentable ou non en matière de sexualité, et le problème est de savoir comment déterminer ce qui est obscène et ce qui ne l'est pas. Or, il est indéniable pour les auteures qui suivent que ce qui est habituellement obscène est dorénavant on/scène : exposé au-devant de la scène publique. Les récits de Catherine Millet, Nelly Arcan, Vanessa Duriès et Marie L., sont parfois qualifiés d'œuvres « non littéraires », ou sont accusés d'être trop narcissiques, voire carrément pornographiques, et comme pour Angot la critique littéraire française a souvent été virulente.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ Linda Hutcheon, « Modes et formes du narcissisme littéraire », *Poétique. Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, 1977, n°29, pp. 90-106.

TROISIÈME PARTIE

OB/SCÈNE

CHAPITRE III

ORIFICES

CATHERINE MILLET, NELLY ARCAN.

*L'homme n'ayant pas connu le visage de Dieu, ne connaîtra jamais,
a fortiori, le sien. Il sait seulement la douleur de la perte.
Il sait que ce qui passe pour être son visage n'est, au fond,
que la nostalgie d'une absence de figure.
Edmond Jabès, Qu'est-ce qu'un livre sacré ?*

Le privé et le public

Le 25 mai 1973, un des co-auteurs de *Mille plateaux*, Félix Guattari, était condamné pour outrage aux bonnes mœurs. La cause du procès : un numéro de la revue *Recherches*¹ intitulé « Grande Encyclopédie des homosexualités. Trois milliards de pervers » publié au mois de mars de la même année, dont Guattari était le directeur. Ce numéro était rédigé par des gens concernés par les questions d'homosexualité et non par des experts. C'était la raison pour laquelle il avait été saisi par la justice et jugé pornographique. Dans la revue *Combat*² publiée en avril 1974, Michel Foucault est intervenu pour défendre Guattari et pour exprimer son opinion sur le jugement qui a ordonné la saisie et la destruction de tous les exemplaires de la revue.

¹ Félix Guattari (dir.), « Grande Encyclopédie des homosexualités. Trois milliards de pervers », *Recherches*, n°12, mars 1973.

² Michel Foucault, « Sexualité et politique », *Combat*, n° 9274, 27-28 avril 1974, p. 16.

Pour Foucault, « il y a trois problèmes dans ce procès³ ». Le premier n'est pas celui de la liberté d'expression même s'il s'agit du plus apparent. Le problème majeur est celui de la pornographie. Voici, croit Foucault, un jugement contre la pornographie : « pornographie ou pas pornographie ? C'est à ce plan que la justice voudrait circonscrire le procès⁴ ». Le second problème découle directement du premier, mais il est encore plus urgent et plus grave : « est-ce que oui ou non, comme pratique sexuelle, l'homosexualité recevra les mêmes droits d'expression et d'exercice que la sexualité dite normale⁵ ? ». Enfin, le troisième problème « fondamental⁶ » est le rapport entre politique et sexualité : « est-ce que, en fait, la sexualité, la revendication des droits sexuels, la possibilité de pratiquer la sexualité que l'on veut constituent un droit politique⁷ ? ».

Qu'est-ce qui fait dire à Foucault que le politique et le sexuel constituent la clé de voûte de ce procès ? C'est l'importance grandissante du mouvement de libération des femmes en France en 1974 et les questions sur l'avortement pour lesquelles les femmes se prononcent de plus en plus. Selon Foucault, cette politique des corps pour laquelle elles se battent fait que la sexualité est devenue un réel problème politique. Le corps humain, soutient Foucault, a été :

à la fois utilisé, quadrillé, enserré, encorseté comme force de travail. Cette politique consistait à en extraire le maximum de forces utilisables pour le travail, et le maximum de temps utilisable pour la production. Actuellement, ce qui est mis en question, c'est ceci : va-t-on pouvoir ou non son propre corps, et aussi le corps des autres – avec tous les rapports que cela implique – pour autre chose que cette utilisation de la force de travail ? C'est cette lutte pour le corps qui fait que la sexualité est un problème politique.⁸

³ *Idem., Dits et écrits I, op. cit., p. 1404.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid., p. 1405.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

Aussi est-il compréhensible, ajoute Foucault, que ce qu'on appelle la sexualité normale soit reproductrice « avec tout ce que cela suppose de refus des autres sexualités et aussi d'assujettissement de la femme⁹ ».

Le pouvoir politique et la sexualité du corps, ce sont là des sujets importants pour Foucault. En 1975, dans un entretien accordé à la revue *Quel corps*¹⁰ ?, il semble poursuivre sa réflexion lorsqu'il répond à la question suivante : « Le XVII^e siècle est vu sous l'angle de la libération. Vous le décrivez comme la mise en place d'un quadrillage. L'un peut-il aller sans l'autre¹¹ ? ». Voici sa réponse :

La maîtrise, la conscience de son corps n'ont pu être acquises que par l'effet de l'investissement du corps par le pouvoir : la gymnastique, les exercices, le développement musculaire, la nudité, l'exaltation du beau corps... tout cela est dans la ligne qui conduit au désir de son propre corps par un travail insistant, obstiné, méticuleux que le pouvoir a exercé sur le corps des enfants, des soldats, sur le corps en bonne santé. Mais, dès lors que le pouvoir a produit cet effet, dans la ligne même de ses conquêtes, émerge inévitablement la revendication de son corps contre le pouvoir, la santé contre l'économie, le plaisir contre les normes morales de la sexualité, du mariage, de la pudeur. Et, du coup, ce par quoi le pouvoir était fort devient ce par quoi il est attaqué... Le pouvoir s'est avancé dans le corps, il se trouve exposé dans le corps même... Souvenez-vous de la panique des institutions du corps social (médecins, hommes politiques) à l'idée de l'union libre ou de l'avortement...¹²

Et, poursuit Foucault, la diffusion de plus en plus marquée de l'univers pornographique est tout simplement un « développement stratégique normal¹³ », puisque la sexualité est un objet de préoccupation constante des institutions (elle est analysée, surveillée, contrôlée), le corps sexuel se révolte et cette révolte est le « contre-effet¹⁴ » de la progression. Quelle est la réponse du pouvoir à cette avancée ? Le pouvoir répond par « une exploitation économique (et peut-être idéologique) de l'érotisation, depuis les produits de bronzage jusqu'aux films

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Michel Foucault, « Pouvoir et corps », *Quel corps ?*, n° 2, septembre-octobre 1975, pp.2-5.

¹¹ *Idem.*, *Dits et Écrits 1*, *op. cit.*, p.1622.

¹² *Ibid.*, p. 1623.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

pornos¹⁵... ». Il s'agit de deux adversaires qui dialoguent : au mouvement de l'un répond le mouvement de l'autre¹⁶. Évidemment, plusieurs formes de sexualités servent à répondre au pouvoir : homosexuelles, sadiques, masochistes, etc. Si Foucault s'est beaucoup intéressé aux différentes formes de réponses au pouvoir, il a aussi beaucoup réfléchi sur les types de regards portés sur les individus par les institutions médicales, psychiatriques ou correctionnelles.

Historiquement, remarque-t-il, avant d'être observé par le corps médical, les « criminels » étaient surveillés, contrôlés, torturés, voire décapités. Au début du XIX^e siècle, ces châtiments constituaient un spectacle qui attirait les foules. Depuis, il y a eu une transition : on est passé d'une politique du spectacle à la surveillance des corps. Comme le soulignait Foucault dans *Surveiller et punir*¹⁷, la peine de mort a remplacé la torture et s'est débarrassée de tout ce théâtre (bien que l'aspect théâtral demeure encore présent dans les différents moyens utilisés pour appliquer la peine de mort : de la guillotine à la pendaison, en passant par la chaise électrique et les injections). Grâce au concours d'intervenants spécialisés dans les comportements humains (surveillants, éducateurs, criminologues, conseillers spécialisés, psychologues et psychiatres), même si être enfermé concerne toujours le corps, l'emprisonnement est devenu une forme plus acceptable de punition, plus humaine la production de la vérité demeurant, dans tous les cas, le but ultime de la surveillance des corps :

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ L'analogie est de Foucault : « à tout mouvement d'un des deux adversaires répond le mouvement de l'autre. ». (*Ibid.*, p. 1623).

¹⁷ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

On lui demande [à l'accusé] – au besoin par la plus violente des contraintes – de jouer dans la procédure le rôle de partenaire volontaire ; où il s'agit en somme de faire produire la vérité par un mécanisme à deux éléments – celui de l'enquête secrètement menée par l'autorité judiciaire et celui de l'acte accompli rituellement par l'accusé. Le corps de l'accusé, corps parlant et, si besoin est, corps souffrant, assure l'engrenage de ces deux mécanismes ; c'est pourquoi, tant que le système punitif classique n'aura pas été reconsidéré de fond en comble, il n'y aura que très peu de critiques radicales de la torture.¹⁸

Autrefois, les coups, les fouilles à nu et les tortures étaient davantage utilisés. Au XX^e siècle, il est surtout question d'être privé de sa liberté. Bref, c'est toujours par le corps qu'on veut atteindre l'âme humaine, le repentir de l'individu. Pour expliquer la transformation qui a eu lieu vers le XIX^e siècle, Foucault parle d'une technologie politique des corps. Le but de ces transformations est que le prisonnier atteigne un degré satisfaisant (pour l'institution) de docilité, d'obéissance, de soumission et de confession de la faute. Le contrôle des corps vise surtout l'efficacité, la production, la dépense d'énergie utile. Dans *Surveiller et punir*, Foucault soutient que cet ensemble de procédures participe à la nécessité de contraindre les corps des délinquants afin de marquer la différence entre ceux qui sont, au regard de la société, conformes ou déviants, c'est-à-dire entre les bons et les méchants, entre nous et eux – la technique est similaire pour marquer les différences entre les fous et les normaux¹⁹. Mais comment cette société disciplinaire, cette politique des corps, se traduit-elle sur le corps féminin sexuel ?

Les femmes qui font partie de notre corpus semblent résister à cette politique du corps. Les stratégies de résistance qu'elles adoptent, leurs contestations et subversions, se déploient dans leurs pratiques d'écriture. Ce qu'écrit Béatrice Précado dans la revue *Multitudes Queer* au sujet des « détournements des technologies du corps » est pertinent :

¹⁸ *Ibid.*, p. 50

¹⁹ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*.

Les corps de la multitude *queer* sont aussi des réappropriations et des détournements des discours de la médecine anatomique et de la pornographie, entre autres, qui ont construit le corps straight et le corps déviant moderne. La multitude *queer* n'a que faire du « troisième sexe » ou d'un « au-delà des genres ». Elle se fait dans l'appropriation des disciplines de savoirs/pouvoirs sur les sexes, dans la réarticulation et le détournement des technologies sexopolitiques précises de productions des corps « normaux » et « déviants ».²⁰

Les auteures étudiées ici semblent aussi vouloir détourner, ou se réapproprier, des discours fondamentaux (philosophiques, psychanalytiques, féministes, médicaux, etc.) qui ont construit des normes (de sexe et de genre) afin d'avoir le choix de disposer d'elles-mêmes, de leur corps et de leur sexualité. D'où l'injonction de tout dire de sa vie sexuelle (qu'elle soit *déviante* ou *normale*), l'important étant de porter sur la sphère publique notre vie privée.

« Le personnel est politique » disaient les féministes des années 1970, soulignant ainsi le gouffre qui existait entre la vie privée des femmes et la sphère publique (le juridique, le politique). Les femmes qui faisaient partie de certains mouvements féministes de cette époque ont mis en évidence le fait que la politique excluait généralement les questions qui étaient au cœur des préoccupations des femmes, et ont réclamé des débats publics et politiques sur des questions concernant leur vie privée. Les problèmes qui étaient soulevés se rapportaient à la reproduction (avortement, adoption), la vie quotidienne (garderies, salaire pour la femme au foyer) et la vie sexuelle (reconnaître l'existence du viol conjugal, sexisme des publicités), etc. Ces féministes suggéraient que ce qui était personnel était aussi politique, et elles scandaient, tel un slogan, les mots de Carol Hanisch prononcés en 1969 : *The personal is political*. Les mouvements féministes américains de cette époque dénonçaient le fait que la vie des hommes était intégrée dans les prises de décisions et les politiques sociales, et celle des femmes était plutôt considérée comme faisant partie de la sphère privée, donc exclue des domaines publics et politiques.

²⁰ Béatrice Preciado, « Notes pour une politique des anormaux », *Multitudes Queer*, mars 2003 [http://www.lespantheresroses.org/textes/multitudes_queer.htm].

Ainsi, beaucoup de femmes (les *Good girls*) jugeaient que la pornographie (comme la publicité sexiste) était misogyne et n'hésitaient pas à en proclamer l'interdiction, même s'il s'agissait d'une pratique qui avait lieu dans la sphère privée (contrairement à la publicité). La raison principale de ce désir d'interdiction était que la vie privée des gens avait, selon elles, des répercussions dans la vie de toutes les femmes. À une époque où était surtout admise l'idée que les rapports de pouvoir conditionnaient tout dans la société, y compris les expériences personnelles, *The personal is political* soutenait l'idée que les choix individuels de chacun avaient une influence sur l'environnement. Le site Internet *Personal is political*²¹ propose plusieurs cas, ou conditions, où le personnel est politique, et les résume en terme de « droit » : le droit d'être protégées en vertu de la loi contre la violence familiale, le harcèlement sexuel et le viol. Le droit d'obtenir une promotion, le droit d'avoir un accès libre à l'avortement, le droit d'avoir une carrière, une famille, ou les deux. Le droit de se marier, malgré l'orientation sexuelle. Le droit d'avoir accès aux garderies. Le droit d'être représentées dans nos institutions politiques et religieuses. Le droit d'avoir des normes de beauté normales et non celles, impossibles, voire pornographiques, des publicités. Le droit d'avoir un emploi dans un contexte traditionnellement masculin. Mais à aucun endroit il n'est fait mention du droit pour les femmes de disposer de leur corps en pratiquant librement leur sexualité même si elle est jugée hors-normes. Les analyses qui suivent sont celles d'œuvres d'auteurs qui exposent une sexualité pornographique où les frontières entre le privé et le public, le *soft* et le *hard*, sont floues. Il s'agit, en premier lieu, de : *La vie sexuelle de Catherine M.* de Catherine Millet (qui écrit son expérience d'une sexualité de groupe) et *Putain* de Nelly Arcan (qui témoigne de la prostitution) ; *Le lien* de Vanessa Duriès et *Confessée* de Marie L., deux témoignages pornographiques sado-masochistes qui mettent en scène la beauté du corps meurtri, stigmatisé, suivront. Millet et Arcan rendent compte, dans leur récit, d'événements sexuels (donc privés) qui ont lieu sur une scène publique. Elles disent l'innombrable défilé d'hommes qui se succèdent à leurs côtés dans des lieux privés devenus publics pour l'occasion (soit l'appartement loué pour la prostituée, ou la maison privée devenue pour une soirée l'endroit où pratiquer le sexe de groupe). Les pratiques

²¹ *Personal is political* [<http://personalispolitical.tripod.com/>].

sexuelles *ob/scènes* (cachées de la vue, à l'extérieur de la vue) sont, dans ces témoignages, exposées, révélées, avouées. « Il faut tout dire », semblent proclamer de concert ces auteures.

3.1 Le fragmenté. Catherine Millet, *La vie sexuelle de Catherine M.*

La vie sexuelle de Catherine M. est une biographie sexuelle dans laquelle la sexualité pornographique d'une femme au statut social reconnu – Catherine Millet est l'éditrice d'*Art Press* – est vécue sous le signe du nombre et représentée dans une forme et un style très distant. Ce livre a provoqué beaucoup de réactions lors de sa parution. Dans l'exemple qui suit, le type d'écriture adopté par l'auteure, en dépit de l'absence de style qu'on lui a si souvent reprochée, rappelle celui des auteurs libertins du XVIII^e siècle, notamment Sade. Cet extrait semble tiré de *La Philosophie dans le boudoir* : « ceux qui obéissent à des principes moraux sont sans doute mieux armés pour affronter les manifestations de jalousie que ceux que leur philosophie libertine laisse désemparés face à des explosions passionnelles²² ». Millet, en livrant plusieurs détails de sa vie sexuelle, n'a pas pour but de provoquer ; il semble que l'important est simplement de dire la vérité sur ce qu'elle a vécu.

Pour ce faire, l'auteure utilise des documents d'un passé proche pour étayer le témoignage d'une vie sexuelle singulière : la sienne. Publié en 2001, ce livre présente froidement, avec très peu d'émotions, la vie sexuelle de Catherine Millet. Divisé en quatre chapitres (« Le nombre », « L'espace », « L'espace replié », « Détails »), ce récit outrepassé tous les tabous moralisateurs qui existent autour de l'échangisme et du sexe de groupe. Catherine Millet dit la vérité, toute la vérité, rien que la vérité sur sa vie sexuelle : « Une fois, j'ai pensé que si je devais 'dire la vérité de tout ça' le livre s'intitulerait *La vie sexuelle de Catherine M.* Ça m'a fait rire toute seule²³ ». Et afin de prouver ses dires, elle utilise vidéos, journaux intimes, photographies et discours rapportés d'anciens amis échangistes.

Voici une femme qui s'inscrit dans un réseau sexuel qui n'est pas celui de la prostitution, où le corps devient la marchandise de l'échange, mais où l'échange est mutuel, où il a pour but des plaisirs sexuels et gratuits. Les hommes, les femmes, les transsexuels, jouissent de

²² Catherine Millet, *La vie sexuelle de Catherine M.*, *op. cit.*, p. 228.

²³ *Ibid.*, p. 93.

Catherine M. tout comme elle jouit d'eux. La rédactrice en chef du magazine *Art Press* expose au grand public, d'une manière très peu conventionnelle, les détails de sa vie sexuelle. Pourquoi ? D'où vient ce besoin de témoignage ? Que dit-il du corps féminin pornographique ? Que dit-il de la pratique scripturale des femmes ? Il nous apparaît que Catherine Millet met en scène, dans *La vie sexuelle de Catherine M.*, un corps qui se conçoit comme un espace physique (semblable à une carte géographique avec ses marquages, ses quadrillages, ses divisions), un lieu du désir à l'état brut sans cesse en interrelations, en union, avec d'autres désirs, d'autres espaces. Cette façon de concevoir le corps comme fragmenté et joint à d'autres corps se répercute certainement dans une écriture qui annule l'espace privé pour projeter l'intime dans le public ; qui se situe entre les mots de soi et les mots des autres. Écrire permet-il à Millet d'annuler les différences, de faire disparaître les cloisons, d'élargir l'espace ? Le témoignage de Millet nous permet en effet d'avancer que le corps dans *La vie sexuelle de Catherine M.* se conçoit comme un espace physique à mi-chemin entre le pornographique (sectionné, fragmenté, dénombré), et un lieu du désir à l'état brut, sans cesse en interrelations, en fusion, avec d'autres corps, d'autres désirs. À l'espace physique corporel se substitue l'espace scriptural. Écrire permet certainement à Catherine Millet d'élargir la notion d'espace, d'annuler les différences, de faire disparaître les barrières, les marques, les divisions, les fragmentations.

L'espace : une chambre pour soi

La vie sexuelle de Catherine M. s'ouvre sur l'espace : l'auteure raconte comment elle a dû assez tôt apprendre à se masturber en chien de fusil, sans bouger, sans faire de bruit, puisque sa mère, qui avait quitté le lit conjugal pour se réfugier dans celui de sa fille, dormait avec elle. Faire la découverte de son corps et de sa sexualité dans ce contexte exigü a certainement été « tributaire de la nécessité d'élargir l'espace où le corps se déplace²⁴ ». Il lui a donc fallu « parcourir des distances géométriques²⁵ » pour accéder à des parties d'elle-même, contrairement à « ceux qui ont été élevés dans des familles plus aisées²⁶ » où chacun

²⁴ *Ibid.*, p. 130.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

dispose d'une chambre à soi et n'ont pas eu à conquérir l'espace en même temps que leur corps.

Dans *Une chambre à soi*, Virginia Woolf exposait les conditions de vie des femmes et dressait la liste des obstacles qui limitaient l'accession de celles-ci à l'écriture. Selon elle, l'interdiction d'occuper l'espace était intrinsèquement liée à l'absence de pratique scripturale au féminin : voyager seule, s'inscrire à la bibliothèque universitaire ou s'installer à la terrasse d'un restaurant et prendre le temps de réfléchir était impossible pour les Anglaises en 1929. Avoir du temps pour développer une idée était inenvisageable dans le contexte de la vie privée de ces femmes entièrement axée sur le mariage, les enfants et les tâches ménagères. « La liberté intellectuelle dépend des choses matérielles²⁷ », déclarait Woolf qui dégagait deux éléments essentiels pouvant permettre aux femmes d'accéder à l'écriture. D'abord, elles devaient avoir accès à une chambre privée, c'est-à-dire une pièce dont elles pouvaient fermer la porte sans être dérangées. Ensuite, elles devaient pouvoir gagner et disposer d'assez d'argent à elles pour vivre sans souci – le peu de femmes qui travaillaient à l'époque de Woolf ne pouvaient posséder l'argent qu'elles gagnaient.

Cinq décennies plus tard, dans *L'écriture-femme*, Béatrice Didier aussi s'est intéressée à la façon qu'ont les femmes d'occuper (ou non) l'espace, en lien avec leur pratique scripturale. Didier croyait que les femmes qui venaient à l'écriture voulaient prendre leur place dans l'espace public afin de prouver qu'elles ne produisaient pas une littérature différente de celle des hommes, qualifiée d'inférieure : « Pendant longtemps les femmes ont cru se libérer en essayant de gommer cette différence, comme une infériorité²⁸ ». Woolf soutenait également que même si les femmes parvenaient à l'écriture, elles devraient affronter une critique entièrement masculine qui juge l'écriture des femmes comme mineure. De Millet, on peut certainement dire que, grâce à l'écriture, elle propulse sa vie sexuelle pornographique dans la sphère publique et que cette façon de faire est habituellement décrétee comme davantage masculine. Pourtant, bien qu'elle ne revendique pas une spécificité féminine dans son écriture, et qu'elle ne traite pas de thèmes habituellement désignés comme tels dans les récits

²⁷ Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, Paris, Denoël-Gonthier, [1929] 1951, p.146.

²⁸ Béatrice Didier, *L'écriture femme, op. cit.*, p. 5.

de femmes (la grossesse et ses fluides, le sang des menstruations, etc.), Catherine Millet inscrit dans le littéraire la mécanique du corps (féminin) durant l'acte sexuel, elle raconte sa vie sexuelle singulière, et témoigne en même temps du corps *des* femmes.

L'écriture de Catherine Millet, d'une extrême précision quant aux gestes sexuels, est à peu près dépourvue de sentiments et n'est pas reliée à la fécondité, ce qui en fait une écriture (et une sexualité) qui pourrait davantage être qualifiée de masculine. C'est du moins ce que conclut Nancy Huston dans la nouvelle partie de la réédition de *Mosaïque de la pornographie*:

la sexualité s'y coule dans le moule préfabriqué de la sexualité masculine la plus traditionnelle. *La Vie sexuelle* [...] semble fait sur mesure pour rassurer les hommes quant au désir des femmes : n'ayez crainte ! il ressemble en tous points aux vôtres ! Il n'exige aucun échange, aucune parole, aucune humanité, aucune tendresse, aucune suite, aucune inscription dans le temps, il vise le paroxysme instantané et puis : au suivant !²⁹

Huston rappelle dans le même texte qu'être femme « a toujours signifié, avant tout, être mère³⁰ », mais que depuis une centaine d'années les femmes ont réussi à démontrer qu'elles étaient aussi « des êtres humains, des créatures dotées d'âme et de dignité, éventuellement des penseurs, des créateurs, des artistes³¹ ». Pourtant, il semble que pour Huston, à l'époque contemporaine, les écrivaines (artistes, créatrices) tiennent davantage à affirmer que les femmes sont *tout sauf* mères, sans appuyer la généralité de cette affirmation (il est intéressant de voir que pour certaines auteures – je pense ici à Marie L. – avouer son désir de procréer est effectivement un tabou plus grand que celui d'avouer les détails d'une vie sexuelle violente et mortifère). Ce que souligne Nancy Huston, dans ce passage, ce sont les différences entre les deux sexes : alors que l'un (masculin) serait centré sur l'instantanéité et la génitalité, l'autre (féminin) serait davantage tendresses et échanges.

²⁹ Nancy Huston, *Mosaïque de la pornographie*, op. cit., p. 19.

³⁰ *Ibid.*, p. 17.

³¹ *Ibid.*

Mais pour Béatrice Didier, il existerait une voie vers laquelle convergerait l'égalité entre les hommes et les femmes en matière d'écriture, qui serait la capacité d'accéder à la bisexualité du créateur : « La bisexualité latente de l'artiste (sans parler de l'homosexualité), amène à trouver sans cesse des thèmes qui pouvaient sembler proprement féminins dans une œuvre masculine, et inversement³² ». (Déjà en 1929, Virginia Woolf déclarait : « l'art de création demande pour s'accomplir qu'ait lieu dans l'esprit une certaine collaboration entre la femme et l'homme³³ »). Est-ce une *écriture féminine* que déploie Catherine Millet ? Il est difficile de fixer les limites définissant ce qu'est l'écriture féminine (de même que l'écriture masculine). Béatrice Didier précise que ce qui est habituellement au centre de la littérature féminine (en 1981), c'est le corps féminin et en particulier le corps reproducteur. Elle note cependant que l'écriture féminine est un phénomène dynamique, qui traite de thèmes ou d'aspects qui sont *généralement*, et non pas *exclusivement*, présents dans l'écriture féminine.

Écriture féminine et corps féminin sont donc indissociables, en particulier dans l'écriture autobiographique des femmes. Si l'on en croit Eliane Lecarme-Tabone, la grossesse et l'accouchement sont des incontournables dans l'autobiographie au féminin ; ce sont les « sujets obligés³⁴ ». Dans la biographie sexuelle de Millet, ces thèmes sont rapidement balayés : elle n'a pas enfanté, et lorsqu'elle se retrouve enceinte, elle se fait avorter. La scène qui traite de cet avortement, d'ailleurs, est très brève. Millet raconte ainsi l'événement : « un même symptôme était apparu une fois que je m'étais fait avorter, et le gynécologue m'avait expliqué que je manquais de calcium³⁵ ». Puis, une courte partie de son récit est consacrée aux menstruations non pour en faire l'apologie, mais plutôt pour mettre l'accent sur son manque d'éducation sexuelle. (Elle raconte, entre autres, sa première expérience sexuelle sans pénétration, où le garçon avait éjaculé sur son ventre et qu'elle s'était ensuite crue enceinte³⁶). La thématique des enfants est aussi vite effleurée dans le récit et uniquement pour

³² Béatrice Didier, *L'écriture femme*, op. cit., p. 6.

³³ Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, op. cit., p. 141.

³⁴ Jacque Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, [1997], 1999, p. 57.

³⁵ Catherine Millet, *La Vie sexuelle de Catherine M.*, op. cit., p. 207.

³⁶ *Ibid.*, p. 126.

dire qu'elle est toujours un peu mal à l'aise devant leurs réactions et qu'elle craint leur jugement.

L'auteure de *La vie sexuelle de Catherine M.* raconte aussi comment, jeune adolescente, elle a fait l'apprentissage de son corps à une époque où le corps, surtout celui des femmes, était entouré d'interdits et de mépris. Le médecin qui est appelé sur place pour constater qu'elle a ses menstruations lui dit que, dorénavant, elle devra se laver plus profondément, à cause de l'odeur ; jeune, cette adolescente va régulièrement au confessionnal et parle au prêtre de ses découvertes : « au confessionnal, la réaction du prêtre avait été si décevante – il n'avait fait aucun commentaire et m'avait collé comme d'habitude quelques Ave et quelques Pater à réciter – que je n'avais plus considéré ce prêtre qu'avec mépris³⁷ ». Élevée dans une éducation religieuse, elle dit avoir cessé de croire en Dieu au moment où elle s'est mise à avoir une vie sexuelle active. Même que, devenue adulte, elle compare sa vie libre avec celle des religieuses : « Ma liberté n'était pas de celles qu'on rejoue au hasard des circonstances de la vie, elle était de celles qui ne s'exprime qu'une fois pour toutes, dans l'acceptation d'un destin auquel on s'en remet, sans réserve – comme une religieuse qui prononce ses vœux³⁸ ». Vivre sa vie sexuelle librement a été pour elle comme entrer en religion : il ne s'agissait, ni plus ni moins, que de son destin, son appel.

Outre ces thématiques qu'on peut relier à la femme, le récit est de ton neutre et met l'accent sur la sexualité de Catherine M. comme complètement libre d'inhibitions. Le niveau de langue est souvent de type médical, et lorsqu'elle a recours à un langage populaire pour désigner le sexe, il est souvent délimité par l'utilisation des guillemets puisqu'il s'agit, en général, de paroles rapportées. Dans le passage qui suit, l'accent est mis sur les différentes parties du corps qui sont sexuellement exploitées et ce qui frappe, c'est la façon qu'a l'auteure de décrire, sans émotions, une rencontre sexuelle :

³⁷ *Ibid.*, p. 195.

³⁸ *Ibid.*, p. 64.

Couchée, je pouvais recevoir les caresses de plusieurs hommes pendant que l'un d'eux dressé pour dégager l'espace, pour voir, s'activait dans mon sexe. J'étais tiraillée par petits bouts ; une main frottant d'un mouvement circulaire et appliqué à la partie accessible du pubis, une autre effleurant largement tout le torse ou préférant agacer les mamelons...³⁹

Catherine Millet décrit les fonctions de ses organes génitaux et évoque froidement les actes sexuels qu'elle vit. Les termes sont souvent cliniques et l'écriture ne laisse transparaître que très peu d'émotions ou de sentimentalisme – faisant penser à ce qu'écrivait Béatrice Didier dans *L'écriture-femme* au sujet du corps des femmes dans la littérature masculine comme étant le plus souvent morcelé : « Le corps féminin – beaucoup plus que le corps masculin – était, dans la littérature, un corps morcelé⁴⁰ ».

Après la parution de *La vie sexuelle de Catherine M.*, sur la rue, dans les endroits publics, les femmes lui disaient : « Bravo ». Pourquoi bravo? « Parce qu'elles voient en moi une femme qui se raconte, comme elles aimeraient sans doute le faire. Elles ont été sensibles au côté témoignage, discours de vérité du livre⁴¹ », explique Millet à Philippe Dagen. Pas de stéréotypes féminins, pas d'interdits pour la femme de jouir où elle le veut et comme elle le désire ; Millet examine et soupèse sa vie sexuelle et livre cette « rétrospective ». Elle décrit des scènes sexuelles dans une totale absence de sentimentalité, faisant dire à Thomas Clerc que « ce texte propose un vrai point de vue de femmes [...], [qu'il] s'y dessine un féminisme inédit qui au lieu de taire l'éros se le réapproprie de façon stylistiquement impeccable et moralement libératrice⁴² ». Mais pour certains lecteurs dont fait partie Claude Habib, l'écriture de Catherine Millet n'a pas de style (« Il n'y a pas de "style" chez Catherine Millet⁴³ »), les « situations pornographiques » occupent trop de place et le récit expose une obscénité qui provient du fait que se voyant laide, l'auteure veut sans cesse vérifier si elle peut néanmoins susciter de l'intérêt :

³⁹ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁰ Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, *op. cit.*, p. 36-37.

⁴¹ Philippe Dagen, « Catherine Millet, confidente publique », *Le Monde*, 21 février 2002, p. 32.

⁴² Thomas Clerc, « Le voyeurisme désolant de "Loft story" est l'exacte opposé de celui de Catherine Millet – La grandeur de "la Vie sexuelle" », *Libération*, Le jeudi 17 mai 2001. [<http://pwp.netcabo>].

⁴³ Claude Habib, « Catherine et les garçons », *Esprit*, n°276, Juillet, 2001, p. 205.

[...] l'obscénité étant le partage de celles qui, s'estimant sans beauté, ont besoin de vérifier qu'elles peuvent néanmoins inspirer de l'intérêt. Si Catherine Millet avait eu les appâts qu'il lui manquent, elle n'aurait sans doute pas cultivé les talents dont elle s'enorgueillit.⁴⁴

Mais pour Martine Delvaux, qui a étudié l'aspect archivistique du texte de Millet :

les innombrables tableaux qui défilent sur les pages et où sont représentés la protagoniste et ses partenaires engagés dans divers actes sexuels explicitement décrits n'ont pas pour but de mettre en scène l'obscène mais bien de dire la vérité sur cette partie de sa vie, la sexualité, la vérité singulière d'une vie singulière [...].⁴⁵

Catherine Millet ne se met pas à nu dans ce récit, elle ne livre qu'une partie de sa vie, c'est-à-dire celle de son corps de femme dans sa vie sexuelle publique qu'elle livre tel un témoignage sexuel. Comme dans l'imagerie pornographique où plus le corps est détaillé, plus il se détache d'une unité, dans *La vie sexuelle de Catherine M.*, Catherine Millet prend une distance par rapport à Catherine M. qu'elle détache d'elle-même et détaille.

Ainsi, dans la quatrième partie de son récit, Millet met en relief la mise en pièces du corps. Elle souligne qu'écrire un récit au « je » revient à « relégu[er] [celui-ci] au rang de troisième personne⁴⁶ ». Dans son dernier opus intitulé *Jour de souffrance*⁴⁷, elle certifie :

Je ne saurais pas dater de façon très exacte le moment à partir duquel, pour le dire de façon concise, mon corps s'est dissocié de mon être. La prise de conscience la plus claire en a été à l'occasion de l'écriture et de la publication de *La vie sexuelle de Catherine M.* Le succès rencontré par le livre accentua encore le phénomène. Tout travail d'écriture relève de l'objectivation et, dans ce cas, il s'était agi de mettre à jour le maximum de situations et de sensations érotiques éprouvées par mon corps. Ainsi décrit et interprété, le corps de Catherine M. cessa définitivement de m'appartenir en propre.⁴⁸

⁴⁴ *Ibid.*, p. 206.

⁴⁵ Martine Delvaux, « Catherine Millet : l'archive du sexe », *L'Esprit créateur*, automne 2000, vol. XLIV, n° 3, p.53.

⁴⁶ Catherine Millet, *La vie sexuelle de Catherine M.*, *op. cit.*, p. 186.

⁴⁷ *Idem.*, *Jour de souffrance*, Paris, Flammarion, 2008.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 57.

Or, c'est justement ce qui semble avoir dérangé les lecteurs : l'absence d'émotions, le ton chirurgical, faisant dire à plusieurs que Catherine Millet est absente de son récit⁴⁹. Pour Philippe Di Meo, pourtant, « Catherine M. ne s'est pas absentée de son récit, elle s'est fait représenter par ses organes⁵⁰ ».

Une masse indifférenciée de chair

Dans le livre de Catherine Millet, on apprend beaucoup de « recettes de fellation ou de masturbation⁵¹ », observe pour sa part Daniel Bougnoux, mais même s'il y a une succession de pénis, une enfilade d'hommes, Millet ne « bascule jamais pour autant dans la pornographie trash⁵² » :

il n'y a pas d'exhibition vulgaire, ce n'est pas bêtement anatomique. Attentive et intéressée à la mécanique des corps, elle en cerne très bien les précisions et les décrit comme si elle les célébraient plutôt. Dans une écriture transparente, précise, lucide et neutre comme un film pornographique, c'est-à-dire qui donne toute la vérité crue aux scènes sexuelles.⁵³

Comme dans l'esthétique pornographique, les nombreux détails des scènes sexuelles créent une véritable mise à distance de soi que Thomas Clerc appelle une « apologie de la description⁵⁴ » :

Aucune image n'est plus forte qu'une image pornographique : de toute éternité une bite dans une chatte sera le terminus *ad quem* de la représentation, sa fin et son mystère. De ce point de vue, les films pornos sont indépassables et Catherine Millet le sait bien, qui a transféré dans son écriture la transparence propre au genre.⁵⁵

⁴⁹ C'est entre autres ce qu'écrit Michela Marzano dans *La pornographie ou l'épuisement du désir* (op. cit.).

⁵⁰ Philippe Di Meo, « La légende d'un corps », *Magazine littéraire*, n° 398, mai 2001, p. 73.

⁵¹ Daniel Bougnoux, « La putain de l'art contemporain », *loc. cit.*, p. 17.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Thomas Clerc, *La grandeur de « la Vie sexuelle »*, *loc. cit.*, p. 5.

⁵⁵ *Ibid.*

Cependant, contrairement à l'univers pornographique basé sur la performance sexuelle, poursuit Clerc, il n'y a chez Millet aucune arrogance ni *performance*, pas de vulgarité non plus. S'il y a un chapitre intitulé « Maladie, saleté », dans lequel elle révèle quelques passages scatologiques, elle prévient rapidement les lecteurs de sa nécessité. Chez Millet, la sexualité est valorisée, voire célébrée puisqu'elle est un lieu de liberté.

Catherine Millet exhibe crûment une sexualité pourtant qualifiée de mécanique : « je me branle avec la ponctualité d'un fonctionnaire⁵⁶ ». Celle qui dit s'identifier à l'héroïne d'*Histoire d'O* (« J'avais raison de m'identifier à l'héroïne [d'*Histoire d'O*] : j'étais toujours prête⁵⁷ ») raconte comment les films pornographiques sont utiles pour stimuler les fantasmes : « J'ébauche mon histoire. Admettons que je sois une actrice de films pornos⁵⁸ [...] ». De fait, les scènes à caractère pornographique sont, tout au long de *La vie sexuelle de Catherine M.*, affichées, commentées, démontrées et comptabilisées. L'auteure décrit les situations sexuelles qu'elle voit ou celles auxquelles elle participe avec un regard froid et distant. Elle est à la fois participante et observatrice, et lorsqu'elle décrit objectivement la scène qui se présente devant elle et détaille la physionomie des hommes qu'elle y rencontre, c'est toujours avec un grand respect :

Claude avait une belle bite, droite, bien proportionnée. [...] Quand André s'était débraguetté à hauteur de mon visage, j'avais été étonnée de découvrir un objet plus petit, [...]. La bite de Ringo était plutôt de la famille de Claude, celle du garçon timide plutôt de celle d'André, celle de l'étudiant appartenait à une catégorie que je reconnaitrai plus tard, [...]. J'apprenais que chaque sexe appelait de ma part des gestes, voire des comportements différents.⁵⁹

La pornographie est aussi, aux yeux de Catherine M., objet de fantasme qu'il faut condamner puisqu'elle emprisonne certains gestes sexuels dans une mécanique inadéquate. Ainsi, faisant régulièrement usage de films pornographiques, elle se surprend parfois à reproduire dans sa vie des scènes vues dans ces films et se demande, par conséquent, si « les

⁵⁶ Catherine Millet. *La vie sexuelle de Catherine M.*, op. cit., p. 200.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 55

⁵⁸ *Ibid.*, p. 223

⁵⁹ *Ibid.*, p. 16.

hommes et les femmes usaient de la même rhétorique, et [s'ils] apprêtaient leur gestuelle érotique selon les mêmes schémas avant l'invention du cinéma [pornographique]⁶⁰ ? ».

Observant ses propres pratiques sexuelles, elle remarque : « voyant, sur une vidéo, que j'étaie par d'amples massages sur ma poitrine le foutre qui vient d'y gicler, je me demande si je ne répète pas là un geste vu des dizaines de fois sur écran⁶¹ ». Elle note tout de même que dans la réalité, il y a des différences. Le jet du sperme, pour ne citer que cet exemple, est moins impressionnant dans la réalité qu'à l'écran. Cependant, si l'auteure de *La vie sexuelle de Catherine M.* fait usage de pornographie pour stimuler ses fantasmes en reproduisant les formes (volontairement ou non) dans sa vie sexuelle, elle reproche au pornographique de ne pas montrer la réalité de l'orgasme féminin, de ne donner qu'une version stéréotypée de la sexualité : « donner une représentation stéréotypée de l'orgasme est un défaut des films pornographiques, dit-elle ; on y jouit presque systématiquement à l'issue de saccades redoublées, les yeux fermés, la bouche ouverte, en poussant des cris⁶² ».

Pour raconter sa vie sexuelle, Catherine M. a plutôt choisi une forme « mécanisée », c'est-à-dire descriptive et froide, comme dans l'énumération suivante : « le sexe selon toutes les modalités : dans les mains, dans la bouche, par le con et par le cul⁶³ ». De plus, le nombre élevé de partenaires sexuels fait qu'ils ne deviennent qu'une masse *indifférenciée de chair*. Si Catherine M. exprime un très grand respect de l'autre, le corps demeure simple instrument d'échange, et même si certains hommes marquent sa mémoire, ils finissent tout de même par devenir une « nappe indifférenciée de chair⁶⁴ » :

⁶⁰ *Ibid.*, p. 202.

⁶¹ *Ibid.*, p. 201-202.

⁶² *Ibid.*, p. 201.

⁶³ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 97.

des mains parcouraient mon corps, moi-même j'attrapais des queues, tournais la tête à droite et à gauche pour sucer, tandis que d'autres queues se poussaient dans mon ventre. Une vingtaine pouvaient ainsi se relayer pendant la soirée. Cette position, la femme sur le dos, son pubis à hauteur de celui de l'homme bien campé sur ses jambes, est une des plus confortables et des meilleures que je connaisse. La vulve est bien ouverte, l'homme est à son aise pour planter bien horizontalement et frapper sans discontinuer le fond de la paroi.⁶⁵

Cette façon de rendre le corps anonyme fait dire à Christian Authier que le récit de Millet « s'approprie les codes [d'un] nouveau libéralisme⁶⁶ » sexuel basé sur les « "activités de comptage", notion de "remplissage", de compétence, de performance⁶⁷ ». La liberté et l'absence de censure de Catherine Millet sont certainement ce qui se rapproche le plus de ce libéralisme sexuel. Mais la façon dont l'auteure parle de la mécanique des corps fait davantage penser au « corps sans organes » de Gilles Deleuze et Félix Guattari.

Pour définir le corps sans organes, Deleuze et Guattari se sont inspirés des écrits d'Antonin Artaud qui dénonçait toutes formes d'incarnations religieuses et parlait d'un corps sans organes libéré de la pensée chrétienne (puisque le corps a été la substance charnelle du Christ). Celle-ci aurait créé un corps parfaitement organisé, hiérarchisé, tandis que, comme le croient Deleuze et Guattari, la psychanalyse aurait réduit le corps à l'état de fantasme :

Là où la psychanalyse dit : Arrêtez, retrouvez votre moi, il faudrait dire : Allons encore plus loin, nous n'avons pas encore trouvé notre CsO, pas assez défait notre moi. Remplacez l'anamnèse par l'oubli, l'interprétation par l'expérimentation.⁶⁸

Comme Artaud, Deleuze et Guattari veulent abolir les jugements judéo-chrétiens liés aux fonctions corporelles.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 29.

⁶⁶ Christian Authier, *Le Nouvel ordre sexuel*, *op. cit.*, p. 215.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Gilles Deleuze, « L'appel du "dehors" », *Psychologies.com*, [en ligne] : [<http://www.psychologies.com/Culture/Philosophie-et-spiritualite/Maitres-de-vie/Gilles-Deleuze>]. [Site consulté en mai 2010]

Si le corps sans organes désigne davantage pour Artaud un lieu, une production, un usage, et passe nécessairement par l'expérience de la mort de Dieu, pour les auteurs de *Mille plateaux*, le corps sans organes, c'est le désir brut réparti sur tout le corps. Les auteurs de *Mille plateaux* tentent de définir le concept de corps sans organes (CsO) :

Un CsO est fait de telle manière qu'il ne peut être occupé, peuplé que par des intensités. Seules les intensités passent et circulent. [...] Rien à voir avec un fantôme, rien à interpréter. Le CsO fait passer des intensités, [...]. Le CsO, c'est le champ d'immanence du désir, le plan de consistance propre au désir (là où le désir se définit comme processus de production, sans référence à aucune instance extérieure, manque qui viendrait le creuser, plaisir qui viendrait le combler).⁶⁹

En somme, le CsO ne s'oppose pas aux organes mais à son organisation, qui elle-même est indissociable du jugement judéo-chrétien. Ne pas tenir compte de l'organisation corporelle pré-établie et utiliser la bouche, les yeux, les mains, etc., dans d'autres fonctions que celles pour lesquelles ces organes ont été créés, c'est s'exposer à un jugement : « tu seras organisé, tu seras un organisme, tu articuleras ton corps – sinon tu ne seras qu'un dépravé. Tu seras signifiant et signifié, interprète et interprété – sinon tu ne seras qu'un déviant⁷⁰ ». Le CsO, c'est un espace énergétique passeur d'intensité, une machine désirante qui broie le corps, le démembré, le fragmente et le connecte à un autre corps.

Dans son témoignage, Millet détaille précisément des corps sans hiérarchies : « mon corps [était] comme un tout qui ne connaissait pas de hiérarchie, ni dans l'ordre de la morale ni dans celui du plaisir, et [...] chaque partie pouvait autant que faire se peut, se substituer à une autre⁷¹ ». Millet offre, de la même façon, différents tableaux des corps vus, aimés, et moins aimés, sans distinctions :

⁶⁹ *Ibid.* p. 189-191.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 197.

⁷¹ Catherine Millet, *La vie sexuelle de Catherine M.*, *op. cit.*, p. 59.

Même s'il y avait, dans les partouzes, des gens que je connaissais ou reconnaissais, l'enchaînement et la confusion des étreintes et des coïts étaient tels que si je distinguais les corps, ou plutôt leurs attributs, je ne distinguais pas toujours les personnes et même lorsque j'évoque les attributs, je dois avouer que je n'avais pas toujours accès à tous [...].⁷²

Les lieux où les activités sexuelles possibles sont aussi sans frontières et non hiérarchisés : ils sont une jonction entre l'espace intime et l'espace public. D'ailleurs, Millet n'hésite pas à établir un « territoire sexuel à l'intérieur des lieux professionnels⁷³ ».

Millet n'est pas la première écrivaine à établir une fusion entre la sphère publique et la sphère privée. Elle est cependant l'une des premières à parler de sa vie sexuelle comme s'il s'agissait d'un ensemble de réseaux, d'une famille, d'une communauté sexuelle, d'une masse indifférenciée d'organes. Voici, pour le dire comme Deleuze et Guattari, un inconscient qui est une machine produisant du désir, connecté à d'autres machines désirantes, à d'autres inconscients. Les premiers amants de Catherine M. ont été les premiers à l'intégrer à un tel réseau : « Les tout premiers hommes que j'ai connus ont immédiatement fait de moi l'émissaire d'un réseau dont on ne peut connaître tous les membres, l'inconscient maillon d'une famille qui se décline sur le mode biblique⁷⁴ ». De plus, comme chaque homme possède son propre réseau, il y a une véritable multiplication de réseaux sexuels. Catherine Millet, qui se dit dépourvue d'initiative, s'en remet donc complètement à ces hommes pour lui faire découvrir de nouvelles expériences. Ceux-ci s'occupent d'elle, ils sont ses guides. Elle s'en remet « aux relations des uns et des autres plutôt que d'avoir à [s]'interroger sur [ses] désirs et les moyens de les assouvir⁷⁵ ». Elle est, selon son propre aveu, beaucoup plus à son aise nue, en train de s'accoupler avec un inconnu, que de faire la conversation autour d'une table ou jouer le jeu de la séduction. Millet fait rapidement tomber les barrières des codes sociaux préétablis : « Mon habit véritable, c'était ma nudité, qui me protégeait⁷⁶ ». Aussi, c'est tout naturellement qu'elle se tourne vers ses guides lorsqu'elle décide d'écrire sa

⁷² *Ibid.*, p. 19.

⁷³ *Ibid.*, p. 153.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 120.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 21.

vie sexuelle. (Cependant, Millet ne cesse pas d'être une femme capable d'autonomie sexuelle pour autant, et son livre se termine justement sur cette image de l'auteure qui se procure une jouissance physique solitaire, qui est « la coïncidence de [s]on corps vrai et de ses multiples images volatiles⁷⁷ ».)

Herbier sexuel

Dans le récit de Millet, il n'est pas question d'inconscient ou de fantasmes. Avec une honnêteté incomparable, l'éditrice d'*Art Press* expose de véritables tableaux de ses expériences sexuelles. Pour les auteurs de *Mille Plateaux*, il faut justement vivre sa vie comme si elle était une œuvre d'art. Il faut se mettre à l'épreuve, suivre sa folie, obéir à ses fantasmes, trouver en soi sa propre production de désir. Ce qui ne signifie pas disséquer et analyser ses fantasmes, comme le suggère la psychanalyse qui « traduit tout en fantasme⁷⁸ », précisent Deleuze et Guattari. Car le corps sans organes, c'est tout le contraire : « ce n'est pas un fantasme, c'est un programme⁷⁹ ». D'ailleurs, même les scénarios sexuels qu'élabore l'auteure lorsqu'elle se masturbe semblent être programmés tant ils sont bien organisés et ont toujours la même configuration.

Les caractéristiques essentielles de ces fantasmes sont semblables à sa vie : les partenaires sont toujours nombreux et les actes sexuels se déroulent, le plus souvent, dans des lieux publics. Or, si l'ensemble des activités sexuelles vécues par Catherine M. à cette époque apparaît déterminé par des scénarios sexuels préalablement fantasmés, l'auteure affirme n'avoir jamais eu pour but de rejouer ces scénarios dans la vie :

⁷⁷ *Ibid.*, p. 233.

⁷⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 188.

⁷⁹ *Ibid.*

Des similitudes structurelles sont grandes entre les situations vécues et celles qui sont imaginées bien que je n'aie jamais cherché volontairement à reproduire ces dernières dans la vie, et que le détail de ce que j'ai vécu n'ait que très peu nourri mes rêveries. Peut-être dois-je seulement considérer que les fantasmes forgés dès la petite enfance m'ont rendue disponible pour une grande diversité d'expériences. N'ayant jamais eu honte de ces fantasmes, ne les ayant pas refoulés, mais au contraire toujours renouvelés et enrichis, ils n'ont pas constitué une opposition au réel mais plutôt une sorte de grille à travers laquelle des circonstances de la vie que d'autres auraient trouvées extravagantes me sont apparues comme allant de soi.⁸⁰

Pour organiser la construction de ce témoignage où fantasmes et réalité sont un véritable programme, l'auteure utilise toutes les *preuves* liées aux événements pornographiques qu'elle a vécus : fantasmes, mais aussi vidéos, journaux intimes d'anciens compagnons, souvenirs, commentaires et photographies (en particulier celles de Jacques Henric).

« Il est très difficile de regarder en face "la vie sexuelle" sans une idéalisation ou une dévalorisation également excessives⁸¹ » constate Daniel Bournoux dans *Le Monde*. Pourtant, en accumulant des preuves de la réalité de cette époque, c'est bien ce que fait l'auteure : regarder en face sa vie sexuelle, sans excès d'idéalisation, ni dévalorisation. Comme elle ne tient aucun journal intime, elle doit se référer aux journaux des autres. Elle a toujours eu une fascination pour ceux qui écrivent leur journal intime, ceux qui gardent des souvenirs matériels de leur passé. Ainsi en est-il d'un fait divers entendu dans son enfance. Elle a encore en mémoire l'intérêt qu'elle avait pour cette femme qui avait tué son amant et qui avait gardé chez elle les traces de cette liaison :

on avait retrouvé chez elle des cahiers sur les pages desquels elle consignait des souvenirs et collait toutes sortes de menues reliques, photographies, lettres, mèches de cheveux, se rapportant à ses amants dont on découvrit qu'ils avaient été extraordinairement nombreux. Moi qui avais le goût des cahiers herbiers des devoirs de vacances et des albums bien ordonnés, où je conservais des photographies d'Anthony Perkins ou de Brigitte Bardot, j'ai admiré qu'elle ait pu rassembler le trésor de ces traces d'hommes [...].⁸²

⁸⁰ Catherine Millet, *La vie sexuelle de Catherine M., op. cit.*, p. 37.

⁸¹ Daniel Bournoux, « La putain de l'art contemporain », *loc. cit.*, p. 17.

⁸² *Ibid.*, p. 36-37.

La vie sexuelle de Catherine M. pourrait donc se lire, à la lumière de cette réflexion, comme un hommage aux hommes qu'elle a connus, un herbier sexuel bien ordonné sous le signe du nombre, qui met en scène des corps sans organes dans un espace quadrillé, pré-organisé.

Dans *Légendes de Catherine M.*⁸³, un livre-hommage en l'honneur de son épouse Catherine Millet, Jacques Henric remarque que la plupart des journaux « dits intimes⁸⁴ » livrent tout de la vie de leur auteur sauf ce que Henric considère le plus intéressant – et peut-être aussi le plus important – la vraie intimité : la sexualité.

ils notent tout de leur vie (les lectures, les insomnies, les digestions laborieuses, les rencontres dans les dîners parisiens) mais rien des femmes, rien des femmes qu'ils croisent, draguent, séduisent ou non, retrouvent sous un porche ou dans un lit, rien de ces points de néant où l'on plonge lorsqu'on aime, lorsqu'on jouit, rien de ce qu'on touche comme une force neuve qui vous démolit et vous use aussitôt, rien de ces aventures qui vous rapprochent de toutes les femmes [...] rien du sexe, en somme... Étrange idée !⁸⁵

Mais que dire de l'auteur du témoignage qui cite les journaux intimes des autres ? Il n'offre certainement pas la même intimité que s'il citait son propre journal personnel. L'effet produit est celui d'un document-réalité.

Ce que fait Millet dans son herbier sexuel, c'est justement de reproduire le style du reportage. « Tu ne disais jamais non, ne refusais jamais rien. Tu ne faisais pas de manières⁸⁶ » constate l'un de ses anciens amants. Un autre suggère plutôt : « Tu étais loin d'être inerte, mais tu n'étais pas démonstrative non plus⁸⁷ ». Tandis qu'un troisième se rappelle : « Tu

⁸³ Jacques Henric. *Légendes de Catherine M.*, Paris, Denoël, 2001.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 20-21. Dans *Jour de souffrance* (*op. cit.*), Millet aborde le thème de la jalousie – thème qui a soulevé, dit-elle, beaucoup d'interrogations de la part des lecteurs de *La vie sexuelle de Catherine M.* Cet autre témoignage sexuel (jugé par Millet plus intime puisqu'il y est question de sa vie amoureuse), s'ouvre justement sur le journal intime de Jacques Henric. Dans ce carnet, Henric inscrit tout des femmes qu'il croise, drague, séduit et retrouve dans un lit, et c'est lorsque Millet va lire un de ces passages incriminants que la jalousie s'installera dans le couple.

⁸⁶ Catherine Millet, *La vie sexuelle de Catherine M.*, *op. cit.*, p. 46.

⁸⁷ *Ibid.*

faisais les choses avec naturel, ni réticente ni vicelarde, juste de temps en temps un tout petit peu maso⁸⁸... ». Catherine Millet ne raconte pas sa vie amoureuse, elle ne parle pas de l'effet psychologique de sa sexualité. Nous savons cependant que « dans les partouzes, [elle] étai[t] toujours la première partante, toujours à la proue⁸⁹ », qu'on lui « envoyait un taxi comme s'il y avait urgence, et [elle] y allai[t]⁹⁰ ». À l'époque, ajoute un autre témoin ; « on te regardait comme un phénomène ; même avec énormément de types, tu restais égale jusqu'à la fin, à leur merci. Tu ne jouais ni à la femme qui veut faire plaisir à son mec ni à la grande salope. Tu étais comme un "copain-fille"⁹¹ ». Finalement, certains ont noté des commentaires en forme d'hommages : « Catherine, dont la tranquillité et la maniabilité en toutes circonstances sont dignes des plus grands éloges⁹² ». Si elle dit tout de sa vie sexuelle, Millet laisse intact tout ce qui a trait à son intimité amoureuse ; il s'agit d'un lieu empreint de pudeur (ce que nous devinons alors est évident à la lecture de *Jour de souffrance* : l'intimité de la vie amoureuse de Catherine M. fait partie de la sphère privée, contrairement à sa vie sexuelle de groupe).

« Ayant accumulé beaucoup d'expériences sexuelles⁹³ », écrit l'auteure de *La vie sexuelle de Catherine M.*, « j'ai voulu témoigner⁹⁴ ». Cette phrase permet certainement d'affirmer que le projet d'écriture de Millet est un véritable témoignage : celui, singulier, de la vie sexuelle d'une femme. « Ce ton sans complexe ni vraie complaisance, neutre au même titre qu'un procès-verbal, ou une œuvre d'art minimaliste⁹⁵ », soutient Philippe Di Meo, « n'est pas sans rappeler une autre confession scandaleuse, celle de l'anonyme de *My Secret life*⁹⁶ ». Mais, ajoute-t-il, « nous étions au XIX^e siècle et Catherine M. n'est pas un

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Philippe Di Meo, *La légende d'un corps*, *loc. cit.*, p. 73.

⁹⁶ *Ibid.*

homme⁹⁷ ». Pour Nancy Huston, *Les Mémoires* de Casanova, un autre auteur du XIX^e siècle, étaient cependant « moins monomanes⁹⁸ » que celles de Millet, qui a choisi l'univers échangiste et ses réseaux pour vivre un plaisir sans honte. L'auteure de *La vie sexuelle de Catherine M.* a, semble-t-il, refusé très rapidement de correspondre à une certaine idée de la féminité, elle en a du moins refusé ses signifiants (maquillage, collants, robes, etc.), d'une sexualité souvent vécue de façon honteuse pour les femmes, ainsi que la maternité et la désignation classique d'un type d'écriture au féminin. Si les féministes, explique Catherine Millet, ont imposé un discours normatif sur la sexualité, elle-même a refusé cette norme.

Suite à la parution de *La vie sexuelle de Catherine M.*, l'auteure a accordé plusieurs entrevues et conférences, a participé à de nombreuses tables rondes. Chaque fois, elle s'est dite surprise de ne pas provoquer plus de réactions négatives de la part des gens venus l'entendre et par les intervieweurs, puisque les lecteurs se montraient, le plus souvent, scandalisés ou choqués par les propos et la forme pornographique de son livre. Ce qui a choqué les lecteurs, davantage que le degré d'obscénité présent dans le texte, c'est plutôt la forme choisie par l'auteure pour raconter sa vie sexuelle et qui s'inspire des codes de l'univers pornographiques (gros plans, multiplication des partenaires interchangeables, excès de scènes génitales, etc.). Pour preuve, l'abondant courrier de lecteurs qu'elle recevait dans lequel elle était carrément insultée. Pourtant, l'écriture de ce témoignage n'a pas été motivée par un besoin de provoquer ni de transgresser l'interdit – la transgression est dans la réception. Elle certifie, dans *Jour de souffrance* : « L'interdit que j'étais supposée avoir transgressé restait à mes yeux difficilement repérable⁹⁹ [...] ». Vivre sa sexualité et la raconter est, pour l'auteure, aussi naturel que de respirer. C'est donc sans complexe qu'elle livre tous les détails de sa vie sexuelle de groupe, une sexualité qui est, à ses yeux,

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Nancy Huston, *Mosaïque de la pornographie*, *op. cit.*, p. 18.

⁹⁹ Catherine Millet, *Jour de souffrance.*, *op. cit.*, p. 30.

inséparable « des questions de nombre¹⁰⁰ » et d'espace (contrairement à Nelly Arcan pour qui « les mots n'ont que l'espace de [s]a tête pour défiler et ils sont peu nombreux¹⁰¹ [...] »).

Dans *Promenade femmilière*, Irma Garcia remarquait la difficulté qu'avaient les femmes à prendre leur place dans le monde de l'écriture ; leur pratique scripturale, écrivait-elle en 1981, était un « espace vide, troué, qui s'ouvr[ait] à l'envers d'un espace trop plein où la femme ne trouv[ait] pas sa place¹⁰² ». Les femmes, croyait Garcia, parviendraient à résoudre ce problème grâce à la mise en place d'une écriture intime et corporelle : « À partir de cet espace vide et blanc va surgir des errances internes, des vagabondages qui s'élargiront en vastes voyages dans l'univers, débouchant pour finir sur la reconnaissance d'un espace corporel¹⁰³ ». Est-ce que Garcia aurait pu imaginer qu'une écrivaine trouverait cette place en exposant dans la sphère publique des errances intimes et corporelles, pornographiques ? Que l'espace à remplir serait *orificiel* ?

*

Peu de temps après *La vie sexuelle de Catherine M.* est paru le livre de Nelly Arcan intitulé *Putain*. Arcan raconte, elle aussi, sa vie sexuelle, mais cette fois-ci dans un autre réseau : celui de la prostitution. Les deux auteures proposent un discours de vérité sur leur vie sexuelle, témoignent d'une vie particulière. Si l'une met en scène dans sa biographie sexuelle un corps sans organes, une machine désirante où chaque organe agit en interrelation, sans distinctions et sans hiérarchie (hors normes), la seconde expose, dans un récit qu'on pourrait qualifier de thanato(porno)graphique, l'horreur visagéifiée de la pornographie. Si, chez Millet, le corps entier est désir sans hiérarchisation des organes, chez Arcan, le corps entier est « visage ».

¹⁰⁰ *Idem.*, *La vie sexuelle de Catherine M.*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰¹ Nelly Arcan, *Putain*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁰² Irma Garcia, *Promenade femmilière*, *op. cit.*, p. 295.

¹⁰³ *Ibid.*

« La main, le sein, le ventre, le pénis et le vagin, la cuisse, la jambe et le pied seront visagéifiés¹⁰⁴ », écrivent Deleuze et Guattari qui consacrent une partie de leur travail dans *Mille plateaux* à l'étude de la visagéité. Les auteurs parlent de production de visages : la surface trouée par de nombreuses cavités, voilà la « machine abstraite qui va produire du visage¹⁰⁵ ». Mais l'opération ne s'arrête pas là :

la tête et ses éléments ne seront pas visagéifiés sans que le corps tout entier ne puisse l'être, ne soit amené à l'être, dans un processus inévitable. La bouche et le nez, et d'abord les yeux, ne deviennent pas une surface trouée sans appeler tous les autres volumes et toutes les autres cavités du corps.¹⁰⁶

Puisque c'est en interprétant les visages de nos vis-à-vis que nous pouvons obtenir des informations sur leurs pensées, désirs, malaises, etc., ce qui se produit lorsque le corps entier est visagéifié, c'est que le visage ne tient plus le rôle qui lui est habituellement assigné de signifiant modèle : « CsO. Oui, le visage a un grand avenir, à condition d'être détruit, défait. En route vers l'asignifiant, vers l'asubjectif¹⁰⁷ ». Cette opération qui « fait passer tout le corps par la surface trouée¹⁰⁸ » du visage est « sexuel[le]¹⁰⁹ ». Ce nouveau langage du corps permet à l'être humain de se soustraire à l'organisation préétablie du visage, à se soustraire aux normes. Voilà un « devenir-animal¹¹⁰ » qui est, pour Deleuze et Guattari, un « devenir clandestin¹¹¹ », un désir d'échapper à son destin. N'est-ce pas ce que veut la prostituée dans *Putain ?*

¹⁰⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 214.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 208.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 209.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 210.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 209.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*

3.2 Nelly Arcan. Le démultiplié.

*Putain*¹¹², le premier récit de Nelly Arcan, est un « mélange habile d'autofiction, d'autobiographie et de fiction¹¹³ ». Il met en scène une jeune escorte qui utilise l'écriture afin de divulguer ses pensées les plus intimes sur les hommes (ses clients et son psychanalyste), sa famille (sa mère toujours malade et son père religieux à l'extrême), les femmes (cette « armée de femmes¹¹⁴ » que les hommes cherchent en elle), et sa « putasserie¹¹⁵ ». Doit-il pour autant être qualifié de récit pornographique ? Car si la pornographie, comme l'affirme l'essayiste Linda Williams, cherche toujours à en montrer plus, en réalité elle ne donne rien, et ce, bien que les organes génitaux occupent entièrement l'espace du cadre, que les éclairages et les poses offrent une visibilité maximum, que les plans sont toujours très rapprochés. Certes, dans *Putain*, les diverses représentations de la sexualité sont crûment exposées, les corps sont décrits d'une façon explicite et sans fard, sans *esthétisation*, mais ce qui se cache derrière l'excès de détails pornographiques est peut-être davantage un silence, un vide.

Pour Christian Saint-Germain, la pornographie est une déportation de soi, une dérive : « L'univers pornographique plonge vers la discontinuité, la part non éclairée d'un état dramatique : celui de la crise, de la convulsion, du blasphème¹¹⁶ ». Elle provoque fascination, horreur et abjection. Quelque chose dans la pornographie « tient à un goût pour la méconnaissance d'une horreur constitutive en soi, du soi. Une fascination pour l'émotion intime chaque fois éprouvée à la vue d'une image malséante du corps d'autrui », une « fascination commune pour l'abject¹¹⁷ [...] ». Dans *Putain*, se côtoient excès d'intimité sexuelle, abjection et déportation de soi qui réduisent la narratrice à un état de femme-larve, tout entier sexe. La narratrice tente de sortir de cet état larvaire dans lequel elle est

¹¹² Nelly Arcan, *Putain*, *op. cit.*, p. 95.

¹¹³ Francine Bordeleau, « Mise en scène de l'autofiction », Montréal, *Spirale*, vol. 182, 2002, p. 22.

¹¹⁴ Nelly Arcan, *Putain*, *op. cit.*, p. 21.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ Christian Saint-Germain, *L'œil sans paupière. Écrire l'émotion pornographique*, *op. cit.*, p. 46

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 78

emprisonnée, et l'usage des mots (écrire, parler, témoigner) est peut-être la seule solution qui s'offre à elle. La question de la mort dans le récit d'Arcan est centrale : c'est elle qui permet de dissocier l'acte scriptural du visage de la pornographie. Le texte d'Arcan met en lumière le côté morbide, mortifère de la pornographie (sans être moralisateur), comme si cette mort faisait partie de la jouissance sexuelle féminine.

Obsédantes recherches spéléologiques

Livrer un témoignage sur sa vie de prostituée n'est pas rare. Le récit autobiographique intitulé *Vie d'une prostituée*, paru à quatre reprises entre 1947 et 1964, est un exemple parmi tant d'autres. Ce témoignage a été condamné six fois, et dans les années quatre-vingt, Nancy Huston s'est penchée sur ce cas dans *Mosaïque de la pornographie* afin d'élucider la question de la censure. À la même époque, Huston remarquait que, parallèlement au mouvement d'émancipation des femmes, alors que ces dernières prenaient enfin la parole publiquement, la pornographie était de plus en plus populaire. C'est dans cette optique que Nancy Huston a décidé de rendre compte de la vie de Marie-Thérèse, l'auteure de *Vie d'une prostituée*. Ce témoignage ne correspondait pas, remarque Huston, aux stéréotypes habituels de la vie d'une prostituée : l'auteure n'était pas une victime malheureuse, et ne se définissait pas non plus comme une femme libre et épanouie. Par conséquent, Huston fait la démonstration que les prostituées peuvent avoir des motivations beaucoup plus complexes qu'on ne l'imagine ; des motivations pour exercer leur métier qui ne conviennent ni aux détracteurs, ni aux partisans de la pornographie. À l'instar de la narratrice de *Putain*, publié en 2001, l'auteure de *Vie d'une prostituée* exprimait, en 1947, son désir pour certains hommes et son dégoût envers d'autres. Elle parlait simplement de ses désirs et de ses plaisirs, de ses souffrances et de son dégoût, et c'est précisément ce qui aurait été mal reçu.

La raison principale de cette censure, poursuit l'auteure de *Mosaïque de la pornographie*, c'est la logique pornographique qui consiste en une mise en scène contrôlée du corps féminin. Celui-ci doit être découpé, sectionné, déconstruit pour le regard masculin qui entretient la dichotomie entre la mère et la putain : une femme doit être soit maternelle, soit sexuelle. Huston ajoute qu'avoir recours à la pornographie, ou faire appel aux prostituées (elle met à cet égard sur un même pied d'égalité la pornographie et la prostitution : les deux sont le fait d'hommes et les deux sectionnent le corps féminin), est une façon pour un homme

de régler ses comptes avec une mère dévorante en la fragmentant, en la payant, en l'utilisant, en la dominant. Les femmes qui clament leur droit au plaisir par l'usage de la pornographie, et les actrices de pornographie qui disent vivre une sexualité libre et épanouie, sont tout aussi dangereuses, croit Huston. Car la pornographie n'est pas innocente ; elle a besoin de tout montrer du corps des femmes en le divisant, en le découpant, en le démultipliant, en le *fouillant*.

L'imagerie pornographique véhicule-t-elle une conception tronquée des rapports sexuels ? Elle est certainement marquée par des séquences précises connues du spectateur et par des stéréotypes tranchés. Ainsi, dans l'univers pornographique, les femmes sont effectivement sexuelles (donc non maternelles) et nécessairement consentantes. Elles n'ont pas à le dire ; quelques soupirs suffisent pour faire connaître leurs intentions puisque de toute façon, comme leurs partenaires masculins, elles sont insatiables. Ce n'est que par des gestes, des postures, des mimiques, quelques petits cris et quelques gémissements qu'elles vont exprimer leur désir – pour la narratrice de *Putain*, ce sont des « plaintes de chiennes lâchées là en tas¹¹⁸ » qui expriment le *désir*. Par conséquent, les longs discours sont superflus. L'actrice ou la prostituée est, en effet, affirme Michela Marzano, « muette et béante, avide et ardente, elle prend des initiatives et se prête avec enthousiasme aux assauts de ses partenaires, ses gémissements, feulements et autres appels évoquent davantage un curieux animal qu'une personne humaine¹¹⁹ ».

Michela Marzano a écrit plusieurs ouvrages sur la pornographie d'un point de vue philosophique. Elle est l'auteure, notamment, nous l'avons vu, de *La Pornographie ou l'épuisement du désir* (Buchet/Chastel, 2003), mais aussi de *Penser le corps* (PUF, 2002), et *Alice au pays du porno* (Ramsay, 2005). Depuis 2004, elle dirige la collection « Le corps plus que jamais » aux Éditions Autrement. Dans un article intitulé « Les actrices de cinéma pornographique sont-elles libres et consentantes ? », publié le 20 octobre 2005, elle

¹¹⁸ Nelly Arcan, *Putain*, *op. cit.*, p. 96.

¹¹⁹ Michela Marzano, « Les actrices de cinéma pornographique sont-elles libres et consentantes ? », *Mauvaise herbe*, 20 octobre 2005, p. 17. [en ligne] : [<http://mauvaiseherbe.wordpress.com/tag/michela-marzano/>][Site consulté en mars 2008].

s'intéresse au consentement des actrices de pornographie du point de vue éthique. Marzano croit à l'intimité et au regard comme aboutissement du désir sexuel ; le désir sexuel naît du regard qui se pose sur l'objet de la convoitise. Contrairement au regard pornographique qui sectionne et morcelle le corps, le regard du désir, davantage lié à L'érotisme selon Marzano, bien qu'il sectionne le corps et le voit scindé au départ, il le considère rapidement ensuite dans son ensemble. Ce regard morcelle le corps, le fragmente, mais (et contrairement au pornographique) il s'agit alors d'un lent dévoilement où le corps est révélé morceau par morceau. Pour appuyer ses dires sur l'importance de la vue dans le processus de dévoilement du corps en lien avec l'excitation sexuelle, Marzano cite Freud :

L'impression optique reste la voie par laquelle l'excitation libidinale est le plus fréquemment éveillée [...]. La dissimulation progressive du corps qui va de pair avec la civilisation tient en éveil la curiosité sexuelle, laquelle aspire à compléter pour soi l'objet sexuel en dévoilant ses parties cachées, mais peut aussi être détournée (sublimée) en direction de l'art, lorsqu'il devient possible de détacher des parties génitales l'intérêt qu'elles suscitent pour le diriger vers la forme du corps dans son ensemble.¹²⁰

Ce qui naît sous le regard, c'est l'impatience de dévoiler l'objet du désir dans son entier puisque le corps sectionné est ensuite pris dans son ensemble. Le morcellement érotique ne vise pas, pour Marzano, comme dans la pornographie, la destruction de l'objet. Or, dans l'imagerie pornographique, le corps est entièrement réduit à l'état de « détail organique » et le regard se focalise sur les parties génitales. Le regard pornographique, contrairement au regard du désir, ajoute Marzano, fait effraction.

La pornographie expose des parties corporelles ; le corps vu en entier n'existe pas. Le corps dans la pornographie, ce sont les organes, les orifices, les visages qui sont montrés en gros plans, dans toute leur béance. Ainsi, l'éclairage est fait de telle sorte qu'on cherche à voir l'intérieur du corps des femmes comme s'il s'agissait d'une obsédante recherche spéléologique. Par conséquent, selon Marzano, les actrices de films pornographiques et les

¹²⁰ Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1905 [1987], pp. 66-67. Cité dans : Michela Marzano, « Les actrices de cinéma pornographiques sont-elles libres et consentantes ? », *Mauvaise herbe*, 20 octobre 2005, p. 17. [<http://mauvaiseherbe.wordpress.com/tag/michela-marzano/>]

prostituées sont réduites à n'être que de simples objets de plaisir pour des hommes qui peuvent jouir en toute impunité de ces objets qu'ils paient pour attacher, mutiler, fragmenter, ne serait-ce que dans leur imaginaire.

L'impératif de ces films est de montrer des corps en train de s'accoupler, des gros plans sexuels et spéleologiques pour montrer l'intérieur du corps de la femme et l'acte dans sa trivialité. C'est ainsi que même l'éclairage ne se fait plus « par prise de vue », mais « par séquence » : on utilise des lampes d'appoint qu'on ajoute pour les gros plans afin d'éclairer l'intérieur même du corps. C'est la recherche d'une exploration des espaces du dedans à travers des cadrages « obsédants » qui visent l'exacerbation paroxystique de la réalité, jusqu'à fouiller l'intérieur du vagin et de l'anus. Ce qui signifie que les actrices sont souvent réduites à des simples « objets » qui jouissent de la douleur ou de la mutilation, des objets qui peuvent être attachés, mutilés, ou blessés selon l'envie et le goût de l'instant.¹²¹

Cette fouille spéleologique réduit le corps à son aspect inhumain, il devient espace à explorer et, contrairement à l'espace chez Millet, espace à posséder. Dans cette description du corps-territoire fouillé et occupé se dégage une morbidité corporelle (beaucoup plus qu'une jouissance sexuelle), puisqu'il n'y a aucun échange, aucune humanité dans les gestes : les positions sexuelles doivent seulement donner aux spectateurs une visibilité maximale.

Mais peut-être y a-t-il derrière le choix de devenir une actrice pornographique ou une prostituée, se demande Marzano, un choix logique qui découle d'un désir de liberté ?

Peut-être existe-t-il, comme le disent aussi les défenseurs de la prostitution, un droit de disposer de son corps comme on le veut. Cela n'empêche pas que se cacher derrière les concepts de consentement et de liberté signifie souvent ne pas vouloir savoir ce qu'ils dissimulent, et se contenter d'imaginer que la vie est « simple ». Comme l'écrit dans son récit autobiographique Nelly Arcan à propos du « choix » qui l'a amenée à se prostituer.¹²²

Pour appuyer son propos, Marzano cite un passage de *Putain* où la narratrice explique qu'elle doit, pendant l'exercice de ses fonctions, dissimuler la haine qu'elle ressent vis-à-vis ses clients (dans ce passage, son immobilisme et sa solitude entre deux rendez-vous sont tels qu'elle semble beaucoup plus proche de la mort que de la vie) :

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Ibid.*

Et ces trois mille hommes qui disparaissent derrière une porte ignorent tout de ce que j'ai dû construire pour exorciser leur présence, pour ne garder d'eux que leur argent, ils ne savent rien de ma haine parce qu'ils ne la soupçonnent pas, parce qu'ils ont des appétits et que c'est tout ce qui importe, parce qu'il n'y a que ça à comprendre car la vie est si simple au fond, si désespérément facile, d'ailleurs ils doivent filer, retourner à leurs fonctions de présider leurs réunions, à leurs allures de père, et parfois, lorsque je suis seule ici et que rien ne se passe, je reste immobile dans le lit en écoutant le bruit de la vie qui s'anime dans l'immeuble...¹²³

Il semble que la narratrice de *Putain* ne dise rien dans cet extrait des raisons qui l'ont poussée à faire le choix de la prostitution. Qui plus est, de son propre aveu, avant le métier de putain, elle n'avait aucune singularité, ni unicité ; elle était à l'image de ce petit « village de campagne¹²⁴ » perdu à la « lisière du Maine¹²⁵ », d'où elle a voulu sortir.

Par conséquent, l'origine de son métier de prostituée, s'il faut en trouver une, est peut-être davantage dans son absence d'identité et d'unicité que dans la haine. C'est sur une faille identitaire, à partir d'un manque fondamental, que s'est construite son identité de *putain* : « Il a été facile de me prostituer car j'ai toujours su que j'appartenais à d'autres, à une communauté qui se chargerait de me trouver un nom, [...] de me donner un maître qui me dirait ce que je devais faire et comment [...] j'ai toujours su être la plus petite, la plus bandante¹²⁶ [...] ». Dans le texte de présentation de *Putain*, qui est une sorte de prologue dans lequel la narratrice parle de son éducation religieuse chez les sœurs (qui n'avaient aucune identité propre), elle dit à quel point elle était conforme à ce qu'on voulait d'elle. Elle décrit comment les femmes de ce village – les religieuses, sa mère – étaient des « femmes sèches¹²⁷ », des femmes-larves. Voilà ce qui est davantage à l'origine de ce métier qui nécessite peut-être de posséder à l'avance une identité fragmentée et un corps morcelé : ce métier lui permet d'être à la fois conforme à ce qu'on voulait d'elle – soumise, sans identité propre, la plus petite et la plus bandante – et à se définir contre les autres femmes, les femmes sèches et les femmes larves.

¹²³ Nelly Arcan, *Putain*, *op. cit.*, p. 26.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 7.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 7.

Être scrutée, montrer l'intérieur de son corps et ouvrir les « jambes jusqu'au Japon¹²⁸ », lui permet peut-être d'échapper à « cet étalage de femmes [dans lequel elle se perd]¹²⁹ ». Mais cela ne semble pas suffisant puisqu'elle ressent aussi le besoin d'aller voir un psychanalyste pour dire son « dégoût d'être une larve engendrée par une larve¹³⁰ ». Aussi, dès l'incipit, la narratrice, qui se fait appeler Cynthia par ses clients, confesse au lecteur son besoin d'être écoutée et de dire ce qui l'habite : « Je n'ai pas l'habitude de m'adresser aux autres lorsque je parle, voilà pourquoi il n'y a rien qui puisse m'arrêter¹³¹ ». Le lecteur va-t-il croire en la véracité de ce que dit la narratrice ? Mais surtout, va-t-il être assez solide pour recevoir son discours ? Rien n'est sûr : « que puis-je vous dire sans vous affoler¹³² ? » demande-t-elle dans ces premières pages qui font office de prologue. (Notons que ces questions se trouvent aussi chez Angot, mais à la différence d'Angot, Arcan attend d'être sauvée, protégée, défendue par l'autre, le prochain client, le prochain lecteur). Va-t-elle pouvoir parler librement du village où elle a grandi, de son éducation chez les religieuses, de son désir de devenir écrivain, de ses études universitaires et du métier de prostituée qu'elle a choisi « pour renier tout ce qui jusque-là [l']avait définie¹³³ » ? Et puis, ne demande-t-elle pas aux lecteurs de devenir les témoins de l'histoire pornographique d'une femme qui porte le nom d'une morte ?

Thanato(porno)graphie

Cynthia est le nom de la sœur jamais connue, morte avant sa naissance. Cynthia est celle dont on ne parle jamais parce que la narratrice n'a rien à dire (« mais je lui ai pris son nom comme nom de putain et ce n'est pas pour rien, chaque fois qu'un client me nomme, c'est elle qu'il rappelle d'entre les mortes¹³⁴ »). Cette histoire de sœur morte, de mères supérieures trop nombreuses, et d'une mère biologique absente qui n'appelait jamais sa fille « car elle

¹²⁸ *Ibid.*, p. 45.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 36.

¹³¹ *Ibid.*, p. 7.

¹³² *Ibid.*, p. 7.

¹³³ *Ibid.*, p. 8.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 9.

avait trop à dormir¹³⁵ » ; cette histoire qui met en scène un « débris de mère¹³⁶ » et un père qui ne fait que « croire en Dieu, prier Dieu, parler de Dieu, prévoir le pire pour tout et se préparer pour le Jugement dernier¹³⁷ », elle est racontée au lecteur parce que la narratrice devait « dire enfin ce qui se cachait derrière l'exigence de séduire qui ne voulait pas [la] lâcher et qui [l']a jetée dans l'excès de la prostitution¹³⁸ ». Voici donc l'histoire d'une jeune femme qui, tout en travaillant comme prostituée, étudie à l'université et rêve de devenir écrivaine, une histoire qui, du propre aveu de l'auteure, ressemble à la sienne.

Nelly Arcan refusait, cependant, de dire qu'il s'agissait de sa vérité ; elle s'acharnait à dire qu'il fallait lire ceci comme un récit et rejetait l'appellation de témoignage. Si le récit a l'apparence de témoignage, réduire *Putain* à l'histoire d'une prostituée qui se raconte serait inexact. Comme le déclarait l'auteure en entrevue : « tout le monde sait ce que c'est, qu'on ne vienne pas faire semblant de vouloir encore apprendre quelque chose¹³⁹ ! ». *Putain* est le récit d'une mise à nu, comme le fait la prostituée devant son client ou la patiente devant son psychanalyste. D'ailleurs, ce livre, écrivait l'auteure, a été « construit par associations, d'où le ressassement et l'absence de progression, d'où la dimension scandaleusement intime¹⁴⁰ ». Ce récit n'est pas celui d'un scandale (la vie d'une prostituée), mais d'une intimité *scandaleusement* dévoilée.

Dans *Putain*, le corps qui est vendu est celui de toutes les femmes puisque, comme en témoigne Cynthia, « c'est toute une armée de femmes qu'ils baisent lorsqu'ils me baisent¹⁴¹ ». Ce corps qui est un lieu de résonance est aussi un lieu impossible, inaccessible. Ainsi, lecteurs de *Putain*, nous faisons partie d'une communauté de gens – des clients – qui achètent le livre d'une prostituée qui se raconte, qui se dévoile, qui se met à nu. Mais y a-t-il véritable dévoilement dans ce récit ? N'y est-il pas question d'une souffrance qui prend

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ *Ibid.*, p. 9.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 10.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 17.

¹³⁹ François Couture, « Nelly Arcan 3D », Montréal, *Le Papier pressé*, vo.1, n° 18, 2002, p. 26.

¹⁴⁰ Nelly Arcan, *Putain*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 21.

corps ? Le récit-témoignage d'Arcan ne vise-t-il pas surtout à déconstruire la pornographie, cette industrie qui propose une vision du monde qui elle-même déconstruit la sexualité ?

Dans *Putain*, le discours de la protagoniste est qualifié de pornographique : le registre est parfois vulgaire et les images qui sont mises en œuvre correspondent souvent aux codes de l'imagerie pornographique : uniformité des scènes et des positions sexuelles, pauvreté des scénarios, utilisation de stéréotypes, similitude des lieux des rencontres sexuelles, codification des gestes, instantanéité, absence d'obstacles, certitude, toute-puissance. De fait, ici, l'imagerie pornographique efface le « visage et la subjectivité de l'individu¹⁴² ». Cependant, le discours de la prostituée n'est pas fait pour stimuler la libido du lecteur :

il vaut mieux retourner à l'essentiel, au trafic de ma bouche avec d'innombrables queues impatientes de décharger et de recommencer à s'impatienter, et vous ne pouvez pas savoir à moins que vous ne soyez vous-mêmes putain ou client, ce qui est fort probable après tout, vous ne pouvez imaginer ce que c'est que faire face à un désir qui cherche le vôtre alors que vous n'en n'avez pas, enfin, que vous n'en n'avez plus car il est épuisé, le clitoris comme une écharde sous l'insistance des caresses, la tyrannie du plaisir qu'on veut donner et qui refuse de penser que trop c'est trop, qu'il ne sert à rien d'en rajouter.¹⁴³

Putain met en scène cette tyrannie du plaisir. D'ailleurs, nous pourrions certainement dire qu'il y a mise en place d'un corps sexué autour duquel tout s'articule : il n'y a ni aération, ni espace vide, ni blanc qui puissent favoriser l'imaginaire. La protagoniste parle et il n'y a aucun vide dans ce discours marqué par l'excès – un excès de parole qui fait écho à l'excès de pornographie.

La prostituée se raconte, elle dit son monde, les gestes mécaniques et les mêmes hommes qui défilent. Elle parle de sa vie qui n'est qu'un obsessif ressassement. Elle halète son histoire : « la façon que j'ai de haleter mon histoire comme si j'étais en plein

¹⁴² Bernard Arcand, *Le jaguar et le tamanoir : vers le degré zéro de la pornographie*, op. cit., p. 42

¹⁴³ Nelly Arcan, *Putain*, op. cit., p. 47-48.

accouplement¹⁴⁴ ». Elle dit et redit les mêmes souvenirs lancinants, rumine constamment ses obsessions : la mère qui larve, le père qui prie, les hommes qui défilent, le psychanalyste qui ne dit rien. Tous les hommes, d'ailleurs, sont à l'image du père : des clients potentiels, et toutes les femmes sont comme la mère : des larves, des ennemies. Et tous sont enfermés dans le silence. De fait, pour Laurent Sebillothe, l'écriture de Nelly Arcan dérange davantage pour la violence sous-jacente dans le discours de la protagoniste que pour l'univers pornographique qui y est déployé :

[l'écriture de Nelly Arcan] déroule une sourde violence qui dérange bien davantage par ce qu'elle dit du piège qui enserre le personnage que par ce qu'elle démontre des formes malades de sexualité qui font s'accoupler obsessionnellement corps masculins et corps féminins, ou ce qu'elle restitue du sordide des situations de prostitution.¹⁴⁵

Effectivement, elle parle beaucoup de l'odieux de la prostitution : « Oui, la vie m'a traversée, je n'ai pas rêvé, ces hommes¹⁴⁶ ». Mais avec qui parle cette femme, à qui dit-elle *oui* ? Qui est ce « vous » qui revient tout au long du récit : son psychanalyste, les lecteurs, ses clients ? Le lecteur de *Putain*, s'il est client (« que faites-vous ici dans cette chambre à me jeter du sperme au visage¹⁴⁷ », dit-elle en s'adressant à lui directement), est aussi prisonnier d'une véritable toile d'araignée d'où il n'y a aucune sortie possible ; il doit écouter le discours de la prostituée jusqu'à la fin.

Dans ce récit, l'auteure ne tente pas de plaire au lecteur, comme la prostituée ne sollicite pas les clients. De fait, elle existe uniquement si nous allons vers elle. Même la haine que ressent la narratrice ne lui appartient pas puisqu'elle remonte à la nuit des temps : c'est celle de toutes les femmes. Haine contre un corps qui semble n'être qu'une coquille vide et où chaque homme et chaque femme peuvent projeter leur regard et la transformer à leur goût, à leur image. Le récit de Nelly Arcan est une longue plainte : les phrases sont interminables et les virgules sont nombreuses, ce qui crée ce rythme haletant souvent

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 54.

¹⁴⁵ Laurent Sebillothe, « Née putain de père et mère », *Lunes*, n° 17, p. 91.

¹⁴⁶ Nelly Arcan, *Putain*, *op. cit.*, p. 19.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 108.

comparé au rythme de l'accouplement. La conjonction « et » qui ponctue le récit (elle débute la plupart des phrases) et les « oui » lancinants laissent aussi supposer qu'il y a une conversation qui se déroule devant nous et dont on fait partie, mais qui commence avant nous et dont l'un des interlocuteurs est manquant.

Ce récit obsessionnel se retourne constamment sur lui-même, reprend toujours les mêmes détails, les mêmes images, les mêmes souffrances. *Putain* est un cri, le cri d'une femme qui a trop à dire, trop de silences et trop de souffrance. Ainsi, *Putain* parle d'aliénation des femmes, de servitude à la beauté, de corps parfaits, jeunes et lisses, mais le récit ne dit rien de la représentation de la jouissance sexuelle au féminin. Pourtant, selon Linda Williams, la question de la représentation visuelle du plaisir sexuel occupe une place importante dans l'univers pornographique, il en est même le point culminant, et dans l'imagerie pornographique, le plaisir sexuel des femmes est, le plus souvent, représenté par le visage.

Visagification du corps

Le récit *Putain* s'ouvre d'ailleurs sur un visage, c'est-à-dire sur des trous (deux yeux, une bouche) qu'il faut remplir : « Oui, la vie m'a traversée, je n'ai pas rêvé, ces hommes, ces milliers, dans mon lit, dans ma bouche, je n'ai rien inventé de leur sperme sur moi, sur ma figure, dans mes yeux¹⁴⁸ [...] ». C'est avec le visage de la prostituée que le récit commence. Elle en possède, écrit l'auteure, les traits distinctifs : les lèvres pulpeuses, les cheveux blonds (« cette blondeur qui donne un sexe à mes regards¹⁴⁹ »), les yeux bleus toujours tournés vers le bas, le tout bien maquillé puisque le maquillage a « été inventé pour ça, se reposer de la vérité¹⁵⁰ ». Mais un visage, écrivaient Deleuze et Guattari dans « Année zéro – Visagité », n'est pas qu'une forme avec des traits significatifs qui disent, voici « un enfant, une femme, une mère de famille, un homme, un père, un chef, un instituteur, un policier¹⁵¹ », une prostituée. Le visage n'est pas le reflet d'un individu ; il délimite plutôt des « zones de

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 19.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 51.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 128.

¹⁵¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 206.

fréquences¹⁵² », des « connexions¹⁵³ », des « probabilités¹⁵⁴ ». Il est une idée, celle qui est conforme à un instituteur, un policier, une prostituée. En réalité, le visage est un « système *mur blanc-trou noir*¹⁵⁵ » où plusieurs combinaisons sont possibles : soit les trous noirs absorbent tout le visage, soit les trous rappellent un visage concret, soit ils font référence à « un conte de terreur¹⁵⁶ ». D'ailleurs, parfois, la prostituée ne reconnaît même pas son propre visage qui est alors objet de stupeur : « je suis pétrifiée, absorbée par mon visage que je ne reconnais pas¹⁵⁷ ».

« Visage, quelle horreur ! », écrivaient Deleuze et Guattari. L'être humain, croient les auteurs de « Année zéro – Visagété », tenteraient d'échapper à l'organisation du visage : à ses traits caractéristiques (cheveux, forme, taches, couleurs, etc.) qui sont toujours trop soulignés. Le visage, affirment Deleuze et Guattari, doit être « détruit, défait¹⁵⁸ » et devenir un système *mur blanc-trou noir*. Contrairement à Emmanuel Lévinas qui voit le visage comme un lieu de transcendance¹⁵⁹, Deleuze et Guattari y voient une production de significances. Le visage fait partie d'un système surface-trous qui affiche une *politique*, c'est-à-dire que chacun afficherait un visage qui dit sa langue, son origine, sa classe sociale. Le visage n'est donc pas innocent ; il est le résultat de toutes les intensités du corps. Selon Christian Saint-Germain qui a étudié le concept de visagété chez Lévinas et qu'il compare avec celui de Deleuze et Guattari, pour ces derniers, le visage est « dans les sociétés développées le support d'une identité fonctionnelle¹⁶⁰ ». Tout passe par le visage, ajoute-t-il, « alors qu'ailleurs c'est la personnalité globale, à travers scarifications et tatouages qui

¹⁵² *Ibid.*, p. 206.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 205.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 206.

¹⁵⁷ Nelly Arcan, *Putain, op. cit.*, p. 128.

¹⁵⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux, op. cit.*, p. 210.

¹⁵⁹ « Autrui n'est pas l'incarnation de Dieu, mais précisément par son visage, où il est désincarné, la manifestation de la hauteur où Dieu se révèle ». Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1965, p. 51

¹⁶⁰ Christian Saint-Germain, « Pouvoir de la singularité : le pathos du visage dans le texte d'Emmanuel Lévinas », *Laval théologique et philosophique*, vol. 49, no1, 1993, p. 27-35.

redistribue l'expressivité sur tout le corps¹⁶¹ ». « Le visage est une politique¹⁶² », écrivaient effectivement les auteurs de *Mille Plateaux*, c'est-à-dire qu'il est le signifiant majeur du corps, celui qui possède des traits distinctifs (couleur, nationalité, sexe, genre) qui produisent un savoir social (asiatique, juif, Noir, féminin, masculin) dont a besoin le pouvoir pour constituer des normes. Visagéfier le corps permettrait, par conséquent, une délocalisation du sexe vers le visage.

Voici comment Deleuze et Guattari expliquent ce processus par lequel le corps entier devient visage :

Le visage ne se produit que lorsque la tête cesse de faire partie du corps, lorsqu'elle cesse d'être codée par le corps, lorsqu'elle cesse elle-même d'avoir un code corporel polyvoque multidimensionnel – lorsque le corps, tête comprise, se trouve décodé et doit être *surcodé* par quelque chose qu'on appellera Visage. Autant dire que la tête, tous les éléments volume-cavité de la tête, doivent être visagéfifiés. Ils le seront par l'écran troué, par le mur blanc-trou noir, la machine abstraite qui va produire du visage.¹⁶³

Il y a production de Visage quand le visage n'est plus considéré comme signifiant majeur du corps :

la tête et ses éléments ne seront pas visagéfifiés sans que le corps tout entier ne puisse l'être ne soit amené à l'être, dans un processus inévitable. La bouche et le nez, et d'abord les yeux, ne deviennent pas une surface trouée sans appeler tous les autres volumes et toutes les autres cavités du corps. Opération digne du Dr Moreau : horrible et splendide. La main, le sein, le ventre, le pénis, et le vagin, la cuisse, la jambe et le pied seront visagéfifiés.¹⁶⁴

Lorsque le corps est décodé, interprété, le visage est immédiatement sur-interprété, ou pour le dire autrement : « La déterritorialisation du corps implique la reterritorialisation sur le visage¹⁶⁵ ». Ce mouvement de visagéfication du corps se fait en deux temps : le corps est d'abord déterritorialisé, puis reterritorialisé. Ainsi, puisque le corps est un CsO toujours en

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 222.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 208-209.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.*

mouvement, lorsqu'il est visagéifié, tout reste sexuel, dont le visage qui est simplement lu selon « de nouvelles coordonnées¹⁶⁶ », précisent Deleuze et Guattari.

La narratrice de *Putain* parle justement de son corps comme s'il était « déterritorialisé » et « reterritorisé » par ses clients. Son corps de prostituée est uniquement et entièrement sexe : « ils font courir leur langue sur moi comme si j'étais tout entière fente, comme si c'était normal de faire ça à une femme qu'on voit pour la première fois¹⁶⁷ ». Le corps-sexe dont il est question dans cet exemple est celui de la prostituée, certes, mais ce pourrait être le corps d'une autre femme. Ce pourrait être le corps de sa mère, mais il s'agirait alors d'un corps-sexe mort, c'est-à-dire d'une « fente de sorcière qui ne peut tenir lieu de bouche, non ce n'est pas un trait qui donne au visage un caractère mortuaire [...] il faut dire que ma mère ne se ronge pas les ongles avec la bouche, tout occupée à n'être qu'une fente¹⁶⁸ ». Ce pourrait être aussi le corps-sexe des toutes jeunes femmes hyper-sexuées dont le « trémoussement des fentes se colle au moindre regard¹⁶⁹ ». Tous ces corps-sexe (celui de la prostituée, de la mère, des jeunes femmes) sont constamment en mouvement, en interrelations puisque ce sont les corps fantasmés des clients. Entre ces corps-sexe, il y a d'incessants va-et-vient puisque les hommes paient la prostituée pour qu'elle soit toutes ces femmes, tous ces corps, tous ces sexes à la fois.

En plus de ces résonances entre tous les corps de femmes, font écho les morceaux du corps sectionné de la putain et ceux du client. Ainsi, une main ou une bouche appellent un sexe : « dès qu'il y a une main ou une bouche se trouve aussi une queue¹⁷⁰ ». Les jambes ont des yeux : « la panique des jambes qui ont perdu leurs yeux¹⁷¹ ». La bouche est un point de fuite : « les lèvres trop petites, qui se retireront du visage pour fuir je ne sais quelle menace

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 209.

¹⁶⁷ Nelly Arcan, *Putain*, *op. cit.*, p. 49.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 33.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 101.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 73.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 127.

au-dehors¹⁷² ». Les corps sont morcelés, fragmentés, et les clients « s'affolent dans les draps faisant apparaître ça et là un visage grimaçant, des mamelons durcis, une fente trempée et agitée de spasmes¹⁷³ » ; ces « bout[s] de femmes¹⁷⁴ », les clients pensent qu'ils « sont les seuls à savoir les faire parler¹⁷⁵ ». Mais la seule personne qui parle dans ce récit, c'est la narratrice pour qui « le visage est un véritable porte-voix¹⁷⁶ ».

Ainsi, son corps est un lieu où l'écho de sa propre voix et celle des autres femmes, vient se frapper sans cesse : « Mon corps est un lieu de résonances¹⁷⁷ », écrit-elle. Pour Deleuze et Guattari, rien de plus normal puisque le visage *est* redondance : « il fait redondance avec les redondances de signifiante [...]. Le visage construit le mur dont le signifiant a besoin pour rebondir¹⁷⁸ ». On peut parler de plusieurs types de corps, dans *Putain* : il y a le corps réel de la prostituée et celui de toutes les femmes qu'elle représente, certes, mais il y a aussi le corps textuel. Dans *Putain*, est-ce vraiment le pornographique qui est irréprésentable, est-ce ce visage exposé en gros plans bien visibles, à l'instar du sexe vu de près ou est-ce corps du texte qui déborde d'un trop plein de mots ? Le corps est au fondement même de la représentation pornographique de *Putain* puisqu'il occupe entièrement l'espace ; il est sans cesse décrit, dévoilé et c'est parce qu'elle renvoie à la dimension sexualisée du corps, à ce qui ne doit pas être vu, que la pornographie est jugée obscène. Le corps de la prostituée, dans *Putain*, s'il est décrit et dévoilé, s'il est offert et s'offre à la vue de tous, il est aussi découpé, ses parties sont exposées, comme dans la pornographie où tout est montré dans le détail : les plans serrés sur les sexes alternent avec les plans serrés sur les visages. Les excès de détails sur le sexe féminin et sur le visage en tant que surface trouée renvoient, dans les deux cas, à une béance.

¹⁷² *Ibid.*, p. 41.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 19.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 220.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 20.

¹⁷⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 206.

Chez Arcan, le corps est déchirure : *Putain* est une réflexion sur le féminin, sur une certaine représentation du sexuel féminin, sur la tyrannie du corps jeune et ferme. Ce qui a trait au corps est problématique : s'opposent le corps sexuel souple et performant de la prostituée, et le corps éternellement jeune, mais presque mort, de toutes les femmes. Dans le passage qui suit, ce qui frappe d'ailleurs c'est la suite de verbes qui exprime les actions posées sur le corps du sujet féminin : le manque de vie, d'animation qui l'habite.

et puis la jeunesse demande tellement de temps, toute une vie à s'hydrater la peau et à se maquiller, à se faire grossir les seins et les lèvres et encore les seins parce qu'ils n'étaient pas encore assez gros, à surveiller son tour de taille et à teindre ses cheveux blancs en blond, à se faire brûler le visage pour effacer les rides, se brûler les jambes pour que disparaissent les varices, enfin se brûler tout entière pour que ne se voient plus les marques de la vie, pour que vivre hors du temps et du monde, vivre morte comme une vraie poupée de magazine en maillot de bain, comme Michael Jackson dans la solitude de sa peau blanche, enfin mourir de n'être jamais tout à fait blanc, tout à fait blonde.¹⁷⁹

Car si le corps de la prostituée s'anime, se met en mouvement, c'est uniquement parce que quelqu'un « l'a ordonné¹⁸⁰ ». C'est ce que prétend la narratrice qui explique : « un autre a exigé de moi de prendre le pli, agenouillé en petit chien ou béant sur le dos¹⁸¹ ». Est-ce l'obligation, pour les femmes, d'avoir un corps parfait que *Putain* dénonce ? Est-ce le nombre de clients et leurs demandes parfois extravagantes ? Est-ce la solitude inhérente au féminin ? Ou est-ce l'aspect mortifère de la sexualité que représente la pornographie ?

Ce qu'il y a à dénoncer est en partie lié au pornographique : ce sont les demandes des clients qui ont regardé trop de films « pornos¹⁸² », qui l'oblige à crier et à gémir « pendant le parcours de leur langue sur [s]a fente¹⁸³ ». Si elle ne le fait pas, « rien ne va plus, le va-et-vient s'arrête parce qu'on ne jouit pas, mais qu'est-ce que tu as, pourquoi ne cris-tu pas, pourquoi ne jouis-tu pas¹⁸⁴ ? », demandent ses clients aussitôt, et elle voudrait répondre : « je

¹⁷⁹ Nelly Arcan, *Putain*, op. cit., p. 102.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 20.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² *Ibid.*, p. 182.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*

n'en sais rien et puis d'ailleurs qu'est-ce que vous savez de ma jouissance, vous n'en savez rien, vous ne savez pas que je peux jouir en silence ou crier sans jouir¹⁸⁵ ». Ce qu'elle dénonce, ainsi, ce sont aussi les femmes qui « mentent¹⁸⁶ », « la putasserie des femmes¹⁸⁷ », toutes celles qui veulent être « la seule qui sache faire de sa voix de la poudre aux yeux¹⁸⁸ ». La foule des hommes est doublée de la foule des femmes. Contrairement à Millet pour qui la répétition des gestes, le nombre de partenaires (féminin ou masculin) et l'espace à parcourir (celui du corps et celui des lieux) ne sont jamais vus négativement mais plutôt comme un jeu, chez Arcan, tout cela est difficile à vivre et cette écrasante lourdeur se répercute dans une langue chargée : les phrases sont longues, la syntaxe est alambiquée, l'événement pornographique semble difficilement représentable.

Car l'irreprésentable, dans *Putain*, ce n'est pas tant la pornographie que le dégoût que suscite chez Cynthia les femmes qui mentent et qui sont aussi des prostituées. Dans le livre d'Arcan, le pornographique est parfois proche du sentiment d'abjection et est intimement lié au corporel et au générationnel : « ne faut-il pas être une larve pour putasser ainsi¹⁸⁹ », se dit la narratrice allongée sur son lit entre deux clients, comme l'était sa mère-larve malade toujours étendue sur le lit. La narratrice de *Putain* dénonce certains aspects de sa profession : le fait d'être un objet, de ne plus avoir d'identité propre autre que celle de son corps lui-même morcelé, d'être réduite à des parties béantes de son corps. Elle est soumise, *chienne* et *larve*, n'arrive plus à penser « parce qu'il y a trop à penser¹⁹⁰ », qu'il y a trop de clients et qu'entre deux rendez-vous d'affaires ce n'est pas elle qu'ils viennent voir, mais une idée de la femme : « ce n'est pas moi qu'on prend ni même ma fente, mais l'idée qu'on se fait de l'attitude d'un sexe de femme¹⁹¹ ». Les scènes crues, qui révèlent un pan de la prostitution et qu'elle dénonce, sont décrites sans complaisance, sans victimisation et sans accusation.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 52.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 183.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 62.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 45.

¹⁹¹ *Ibid.*

L'omniprésence de la pornographie dans *Putain* est là pour rappeler aux femmes qu'elles doivent impérativement accéder à une image idéale sans âge, au corps sculpté. En cela, pour Francine Bordeleau, *Putain* propose un nouveau discours sur le féminin qui mérite qu'on s'y attarde :

« On ne naît pas femme, on le devient », pourrait dire, à la suite de Beauvoir, la narratrice de *Putain*. Plus encore qu'un discours sur la « putasserie », le récit propose, au premier chef, une réflexion sur le féminin à l'ère du triomphe de l'image. Pour « Cynthia », on devient une femme par le regard de l'autre, [...] tant la féminité est définie et circonscrite par l'imaginaire social.¹⁹²

Nelly Arcan dit sensiblement la même chose lorsqu'elle affirme : « certaines personnes pourraient dire que je ne parle pas de choses très importantes, mais je ne suis pas d'accord. On est au cœur de la féminité, en plein dans ce qui fait que, dans certaines régions du monde, les femmes portent la burka¹⁹³ ».

Putain et *La vie sexuelle de Catherine M.* sont loin de l'anecdote, loin du récit nombriliste fait pour des lecteurs voyeurs en mal de sexualité explicite. Au contraire, le récit d'Arcan se donne comme un témoignage sur la violence du vide intérieur et c'est lorsque la narratrice raconte les scènes avec ses clients qu'on ressent encore plus la dureté du constat de vide : « il vaut mieux [que de parler du mal de vivre] retourner à l'essentiel, au trafic de ma bouche avec d'innombrables queues impatientes de décharger et de recommencer¹⁹⁴ » ; « sucer encore et encore, sucer à mort, ils ne veulent pas entendre qu'il faut du temps pour que naisse le désir¹⁹⁵ ». La prostituée, dans *Putain*, est un corps qui se vide de sa substance, un objet qu'on achète et consomme. Le corps de la prostituée est sans frontières. Il est pulsion, répulsion et violence. À la fin de *Putain*, la narratrice a un fantasme : elle imagine le dernier homme qui viendra la voir, celui qui ne paiera pas, celui qui se blottira dans ses bras :

¹⁹² Francine Bordeleau, « Misc en scène de l'autofiction », Montréal, *Spirale*, vol. 182, 2002, p. 22.

¹⁹³ Entrevue accordée à François Couture, « Les Éditions de l'Effet pourpre » [<http://www3.sympatico.ca/effetpourpre/entr-arcan.htm>.] (14 mars 2008).

¹⁹⁴ Nelly Arcan, *Putain*, op. cit., p. 47.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 48.

« mais ça n'arrivera pas [...], ça ne peut pas arriver car ces choses-là ne se produisent jamais lorsqu'on est moi, lorsqu'on interpelle la vie du côté de la mort¹⁹⁶ ».

3.3 Prise de parole singulière et collective. *La vie sexuelle de Catherine M.* de Catherine Millet et *Putain* de Nelly Arcan

La vie sexuelle de Catherine M. et *Putain* sont deux récits qui ont pour cadre les milieux fermés des pratiques sexuelles de groupe et de la prostitution. Ces deux auteures, qu'on pourrait qualifier de « bad girls », sont accusées de produire une littérature pornographique sans fantasmes ni imaginaire, ou, pour reprendre l'expression de Pierre Jourde : « une littérature sans estomac¹⁹⁷ ». Si l'écriture de Catherine Millet et de Nelly Arcan présente une sorte de radiographie d'actes sexuels, doit-on pour autant dire qu'elle n'est qu'accumulation de signes pornographiques ? Certes, les organes sexuels sont minutieusement décrits et exhibés sur la place publique ; pourtant, Catherine Millet et Nelly Arcan semblent parfois absentes de ce corps qu'elles exposent. Leur écriture consiste à porter le privé (corporel et sexuel) sur la place publique, de façon à ce que les deux registres soient impossibles à distinguer. Dans ce cas, peut-être vaut-il mieux qualifier l'univers sexuel qu'elles mettent en scène d'étude sociologique ? Leur travail peut-il être comparable à celui d'un anthropologue plutôt que simplement pornographique ?

Le récit de Catherine Millet appartient au genre biographique : l'auteure y revendique la notion de témoignage – et donc, de vérité. Nelly Arcan, pour sa part, a peine à inscrire son récit comme un témoignage. Pourtant, dans les apparitions publiques, tout dans ce qu'elle certifie avoir vécu – la prostitution, notamment – contribue à faire de *Putain* un témoignage particulier. Millet présente une vie sexuelle sous le signe du nombre et Arcan propose des scènes crues et un rythme qui rappelle l'essoufflement. Néanmoins, les deux auteures font également usage de pornographie puisqu'elles décrivent les scènes sexuelles de façon similaire à ce que fait l'industrie du X : les corps sont instrumentalisés, l'intimité est

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.186.

¹⁹⁷ Pierre Jourde, *Une littérature sans estomac*, Paris, Pocket, 2003, « Pocket Agora ».

inexistante, la sexualité est souvent réduite à une gymnastique et les relations entre les partenaires sont principalement axées sur leurs organes génitaux ou leurs orifices. Foucault affirmait, au sujet de la pornographie, qu'il fallait se sortir de L'érotisme mécanique à la Sade : « il faut inventer avec le corps, avec ses éléments, ses surfaces, ses volumes, ses épaisseurs, un érotisme non disciplinaire : celui des corps à l'état volatil et diffus, avec ses rencontres de hasard et ses plaisirs sans calcul¹⁹⁸ ». Dans la biographie sexuelle de Catherine Millet, les nombreuses descriptions sur le fonctionnement des corps laissent peu de place pour l'imaginaire du lecteur, et les nombreuses scènes sexuelles dans *Putain* de Nelly Arcan sont certainement caractéristiques d'un univers pornographique où la moindre tendresse serait insupportable. Est-ce que la mécanique du sexe chez Millet et Arcan, qui expose la vérité, toute la vérité, ne fait pas davantage étalage de son contraire : le faux (l'absence, le vide) ? Peut-on dire que les auteures, à trop afficher d'intimité, finissent par exposer un autre lieu qui n'est ni celui du vrai ni celui du faux, plutôt un *hors* lieu, un espace situé à l'extérieur de la norme ? Mais « le *hors* », écrit Giorgio Agamben dans *La communauté qui vient* « n'est autre que l'espace situé au-delà d'un espace déterminé » ; il est, poursuit Agamben, « le passage, l'extériorité qui lui donne accès – en un mot : son visage, son *eidōs*¹⁹⁹ ».

Il nous apparaît que chez Millet et Arcan il y a effectivement le passage vers une extériorité, une ouverture, une possibilité de se sortir de la mécanique du sexe : la première fait montre d'un grand respect envers ses partenaires et témoigne de son plaisir ; la seconde se pose davantage comme l'observatrice d'une société en déroute que comme la simple autobiographe d'une vie de prostituée, comme une observatrice impatiente d'en finir avec les mêmes défaites : « qu'on en finisse avec cette bouche qui ne peut recevoir aucun baiser, avec cet assemblage d'yeux et de rides, de rouge et de peau²⁰⁰ [...] ». Ces deux auteures offrent par moment, et à leur façon, un mélange de tendresse et de crudité pornographique. Elles sont aussi opposées puisque pour Millet, la mécanique est jouissive, et pour Arcan, elle est aliénante. Arcan, dans sa description d'une société libertaire et sexiste, est certainement

¹⁹⁸ Michel Foucault, « Sade, sergent du sexe », in *Dits et Écrits I.*, *op. cit.*, p. 1689.

¹⁹⁹ Giorgio Agamben, « La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque », *Multitudes Web*, mai 1990, [multitudes.samizdat.net], p. 9.

²⁰⁰ Nelly Arcan, *Putain*, *op. cit.*, p. 34.

d'avantage paradoxale dans son discours : est-il question d'une apologie de la sexualité libre, d'une critique amère des rapports humains ou d'une condamnation en bloc d'une société basée sur le sexe dans son récit-témoignage ?

Parviennent-elles, ces auteures, à sortir de L'érotisme disciplinaire à la Sade ? « Le régime d'une telle société se caractérise par une coercition très précise et systématique du temps, de l'espace, des attitudes, des gestes et des corps²⁰¹ », affirme Foucault. Ce régime disciplinaire fonde son autorité sur une loi dite naturelle. De cette façon, le pouvoir s'infiltré dans la norme : il s'y niche et ce qui nous semble normal est, en réalité, une soumission à un pouvoir. Est-ce que les mécaniques de Millet et d'Arcan peuvent être intégrées dans cette définition que propose Foucault du régime disciplinaire sadien (qui, pour Foucault, rappelle le système nazi) ? Dans cette conjoncture, le pouvoir ne serait pas une instance d'interdiction mais de production : production de savoirs, production de subjectivité, et production de différentes formes de sexualité.

Pour Giorgio Agamben, nous ne nous sommes pas encore affranchis de l'imagerie fasciste, il y a encore une forte production de signes nazis : « d'un point de vue strictement politique, le fascisme et le nazisme n'ont pas été surmontés et nous vivons encore sous leur signe²⁰² », écrit-il en 1990 dans *La communauté qui vient*. La singularité quelconque signifie, pour Agamben, non pas une « propriété commune (à un concept, par exemple : l'être rouge, français, musulman), mais seulement *telle qu'elle est* dans son être²⁰³ ». Si l'être n'est pas déterminé par un *concept*, par ailleurs il n'est pas non plus indéterminé. En effet, Agamben, dans sa théorie de la singularité quelconque, ne conçoit pas l'être comme n'ayant pas d'identité, ni non plus comme possédant une identité indéterminée ; l'être quelconque « appartient à un tout, mais sans que cette appartenance puisse être représentée par une condition réelle d'appartenance, l'être-tel, est ici uniquement une relation à une totalité vide

²⁰¹ Michel Foucault, « Sade, sergent du sexe », *op. cit.*, p. 1689.

²⁰² Giorgio Agamben, « La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque », *Multitudes Web*, *op. cit.*, p.8.

²⁰³ *Ibid.* p. 1. C'est l'auteur qui souligne.

et indéterminée²⁰⁴ ». Dans le cas qui nous occupe, nous pouvons, à la lumière de la théorie d'Agamben, prétendre que Millet et Arcan ne cherchent pas une identité propre – individuelle, unique –, elles font de leur être une singularité commune et « absolument exposée²⁰⁵ », voire quelconque. Si Millet et Arcan exposent une singularité parmi d'autres, c'est par le langage qu'elles le font, non par leurs gestes sexuels. Leur nudité, elles l'exposent par le biais du langage, de l'écriture. Or, justement, affirme à nouveau Agamben :

l'antinomie de l'individuel et de l'universel tire son origine du langage. Le mot arbre désigne en effet indifféremment tous les arbres, en tant qu'il suppose sa propre signification universelle au lieu des arbres singuliers [...]. Il transforme, autrement dit, les singularités en membre d'une classe, dont le sens définit la propriété commune (la condition d'appartenance).²⁰⁶

Dans cette citation, nous pouvons percevoir l'idée d'un langage qui détermine ce qui est individuel ou universel. Millet et Arcan sont deux femmes qui témoignent de leur vie sexuelle singulière. Or, ce qui transforme leur condition individuelle et unique, c'est le fait qu'elles témoignent de cette vie sexuelle ; l'utilisation qu'elles font du langage leur permet d'avoir « une singularité parmi d'autres, pouvant cependant se substituer à chacun d'elles, [et qui] vaut pour toutes²⁰⁷ ». Pour le dire autrement, Millet et Arcan – comme Marie L. et Vanessa Duriès ou Annie Ernaux et Christine Angot – font partie de la communauté des femmes, elles valent d'autres femmes quelconques, elles sont *incluses* dans les autres femmes, et en même temps, elles sont uniques, elles sont cette femme-*là*, celle qui signe ce témoignage singulier avec ce nom propre. Et si l'on en croit Agamben, « la singularité quelconque, qui veut s'approprier de l'appartenance même, de son propre être dans le langage », rejette, par conséquent, « toute identité et toute condition d'appartenance », et est, dès lors, « le principal ennemi de l'État²⁰⁸ ». Foucault a bien montré comment le pouvoir a besoin des normes ; la singularité ne doit pas trop s'afficher, car « partout où ces singularités manifesteront pacifiquement leur être commun, il y aura une Tienanmen, et tôt ou tard, les

²⁰⁴ *Ibid.* p. 8.

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Ibid.* p. 2.

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *Ibid.* p. 9.

chars d'assaut apparaîtront²⁰⁹ ». Les auteures contemporaines qui exposent leur singularité sexuelle dans le littéraire font-elles apparaître les chars d'assaut de la critique ?

*

Depuis les années cinquante, différents rapports ont vu le jour, justement, afin de tenter de définir une norme « objective » des comportements sexuels jugés normaux et anormaux et, invariablement, la représentation du sexuel s'est faite selon des critères d'acceptabilité (le *soft-core*, L'érotisme) et d'inacceptabilité (le *hard-core* ou le pornographique). Pour Peter Michelson, l'une de ces représentations unit l'esthétisme à la pornographie et permet d'utiliser l'obscène dans une dialectique du beau. Dans son ouvrage *Speaking the Unspeakable. A Poetics of Obscenity*, Peter Michelson distingue plusieurs types de textes pornographiques au féminin. Il y a ceux qui sont écrits pour les hommes, c'est-à-dire qu'ils adoptent simplement les conventions de la pornographie classique pour hommes (l'auteur donne l'exemple d'Anaïs Nin). Michelson compare ces derniers à ceux écrits par des féministes et dont le but est d'explorer la libido féminine tout en appuyant sur sa différence avec la libido masculine (Michelson cite Erica Jong). Voici ce que dit Michelson au sujet des trois formes de représentation du sexuel que sont le *soft*, le *hard* et ce qu'il nomme « artistic pornography²¹⁰ » :

Hard-core pornography represents explicit sex, usually depicting genitalia in action and usually to the end of eroticizing its readership or audience, though it may also employ other subordinate motifs. Soft-core pornography may represent explicit sex but will usually depict sex within what is perceived to be an acceptable standard of taste and will usually subordinate sex to other motifs, particularly sentimental or parodic ones. While hard-core's principal function is to evoke sexual obscenity, soft-core tends rather to allude to it and is consequently more restrained or decorous. In addition to these standard, though not necessarily standardized, concepts I propose a third, which can be called artistic pornography.²¹¹

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ Peter Michelson, *Speaking the Unspeakable. A Poetics of Obscenity*, Albany, University of New York Press, 1993, XII, p. 41.

²¹¹ *Ibid.*

Il expose un peu plus loin sa définition du *hard-core* basée sur la « célébration » du sexe animalisé et/ou sado-masochiste :

simple hard-core pornography does articulate the sexual aspect of what might be called « the myth of animality ». The characteristic concerns of hard-core pornography, from its celebration of « normal » sexuality to its confusions of pleasure and pain in sado-masochism, document human intrigue with sexual animality.²¹²

La sexualité du masochiste ou du sadique est certes peu banale. Classé dans la catégorie *hard* de la pornographie, le sadomasochisme est effectivement rarement revendiqué publiquement par les auteurs.

L'érotisme hard ne suscite pas pour seuls commentaires ceux de la science, de l'avant-gardisme esthétique, du journalisme à sensation ou encore des acteurs les plus soucieux de visibilité médiatique. La sexualité sadomasochiste est également analysée par des auteurs *doublement autorisés* – par leur proximité autobiographique avec cette forme d'érotisme et par leur visibilité dans le champ éditorial classique – dont la démarche s'inscrit dans la perspective ouverte [...] d'une approche théorique dédramatisée de la perversion sexuelle.²¹³

Dédramatiser L'érotisme du masochiste, esthétiser le corps meurtri du sadomasochiste, c'est ce qu'ont fait Vanessa Duriès et Marie L. en écrivant le témoignage de leur vie sexuelle. Dans ces témoignages, l'absence de limite corporelle et les jeux sexuels sadomasochistes semblent démontrer que l'obscène n'est pas toujours dans l'imagerie pornographique, mais parfois aussi dans la faille identitaire. Bien que les auteures ne sont pas des victimes passives et qu'elles ne jugent pas l'aspect morbide du pornographique, leurs pratiques sexuelles se répercutent dans une écriture parfois purement descriptive, mortifère. Le manque ontologique est à l'intérieur d'elles, et c'est précisément à partir de cette lacune fondamentale qu'elles laissent un témoignage pornographique : Vanessa Duriès le fait à partir d'une parodie du stéréotype du masochisme féminin qu'elle déconstruit, tandis que Marie L., s'emploie à considérer la sexualité comme strictement animale – l'enfantement étant l'animalité extrême de l'être humain.

²¹² *Ibid.*

²¹³ Philippe Rigaut, *Fétichisme : perversion ou culture ?*, Paris, Belin, 2004, p. 60.

CHAPITRE IV

FRONTIÈRES

VANESSA DURIÈS, MARIE L.

Le corps est la surface gravée des événements.
Michel Foucault, *Nietzsche, la généalogie, l'histoire*

« Corps sans limites¹ »

Dans *Trouble dans le genre*, Judith Butler parle d'inscription corporelle et de performance de la subversion. Citant Foucault, elle affirme que le corps est une « pratique signifiante² », la représentation d'une surface, « la scène d'une inscription culturelle³ ». L'histoire s'imprime sur le corps des individus ; il est un lieu où se joue le drame du monde. Pour Butler, il suffit de lire l'analyse que propose Foucault du journal d'Herculine Barbin, un hermaphrodite, pour s'en convaincre : le philosophe met à jour une « multiplicité prédiscursive de forces corporelles qui percent la surface du corps pour perturber les pratiques qui en régulent la cohérence culturelle, imposée par un régime de pouvoir sur un corps compris comme une vicissitude de l'"histoire"⁴ ». Prenant l'exemple du sida, une maladie qui se propage par les fluides échangés avec l'autre corps (qui risque d'être souillé),

¹ Formule empruntée à Véronique Poutrain : *Un corps sans limites : sadomasochisme et auto-appartenance*, Cités, 2005/1, n°21, p. 31-45.

² Judith Butler, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 251.

³ *Ibid.*, p. 249.

⁴ *Ibid.*, p. 251.

Butler poursuit sa réflexion sur le langage du corps : « que la maladie [du sida] se transmette par l'intermédiaire des fluides corporels fait penser [...], [aux] dangers que les frontières corporelles perméables représentent pour l'ordre social en tant que tel⁵ ». Par conséquent, « si le corps est une synecdoque⁶ » du système social, tous les signes qui le fondent sont essentiels et doivent être explicites : l'identité sexuée doit être fixe, le genre bien défini, les limites corporelles stables.

Envisagé le plus souvent comme un ensemble prédiscursif fixe, le corps est, croit Butler, vu de façon dualiste : féminin ou masculin, hétérosexuel ou homosexuel, etc. C'est à partir de ces dualismes que se forment les grandes théories, ajoute l'auteure de *Trouble dans le genre*. Ainsi en est-il du féminisme : lorsqu'il est question de la catégorie femme, de quoi parle-t-on au juste ? Est-ce qu'une femme qui possède des organes génitaux mâles entre dans cette catégorie ? Le corps est considéré comme étant un médium (donc passif) qui acquiert « une signification par l'inscription d'une source culturelle supposée "extérieure" au corps⁷ ». Dans *Surveiller et punir*, Foucault affirme que c'est lorsque les individus commencent à croire que l'inscription culturelle et sociale provient de l'intérieur d'eux, lorsqu'ils cessent de la considérer comme résultant d'un fait extérieur, qu'ils prouvent qu'ils ont incorporé les normes sociétales. Ils sont dès lors marqués de l'intérieur :

Dans l'*Histoire de la sexualité*, Foucault rejette l'idée d'une vérité « intérieure » du sexe [...]. Dans le cas des prisonniers, écrit Foucault, la stratégie n'a pas été de réprimer leurs désirs, mais d'inscrire la loi prohibitive dans leur corps, comme si elle constituait leur essence même, leur donnait leur style et leur nécessité. Cette loi n'est pas littéralement intériorisée, mais incorporée [...].⁸

Puisqu'il est convenu de dire que l'âme fait partie du corps (elle se situe à l'intérieur), l'espace intérieur, ajoute Butler, « est un effet produit par un processus de signification dans lequel le corps devient une enceinte vitale et sacrée⁹ » – l'âme est la prison du corps, disait

⁵ *Ibid.*, p. 253.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 248.

⁸ *Ibid.*, p. 257.

⁹ *Ibid.*

Foucault¹⁰. Le corps dont l'âme a été touchée est bel et bien marqué. Mais comment reconnaître que l'individu a été marqué, comment vérifier s'il a incorporé la loi ?

Avouer, c'est produire la vérité (« l'aveu l'emporte sur n'importe quelle autre preuve¹¹ », proclamait Foucault), et si les aveux se font dans la souffrance, ceux-ci sont ressentis comme encore plus vrais. C'est l'aveu, donc, qui est recherché, et il doit être spontané, c'est-à-dire qu'il doit provenir de l'intérieur de soi-même, il doit être un produit de sa propre volonté. Bien entendu, les aveux ne se font pas toujours aisément ; le corps souffre parfois lorsqu'il passe aux aveux : « le corps de l'accusé, corps parlant et, si besoin est, souffrant, assure l'engrenage¹² ». C'est pourquoi, ajoute Foucault, la torture a été si longtemps admise dans nos sociétés.

La confession découle de la souffrance, elles sont inséparables : « souffrance, affrontement et vérité sont dans la pratique de la torture liés les uns aux autres [...] ils travaillent en commun le corps du patient¹³ ». L'aveu, même s'il est provoqué, est la preuve que l'individu a incorporé la norme sociale. Toujours dans *Surveiller et punir*, Foucault donne l'exemple de l'aveu obtenu par la torture qui n'est qu'un « rituel qui produit la vérité¹⁴ » et qui signe le corps du supplicié : « un supplice bien réussi justifie la justice, dans la mesure où il publie la vérité du crime dans le corps même du supplicié¹⁵ ». Le supplice ne rétablit pas la justice : il ranime le pouvoir. Avouer, livrer un témoignage, c'est montrer son repentir : « le criminel qui avoue vient jouer le rôle de vérité vivante¹⁶ » et cette vérité est complémentaire à l'autre, celle qui découle de l'enquête. Dans les deux cas, c'est la mise en écriture – dotée de signatures – qui constitue l'ultime preuve du témoignage.

¹⁰ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, *op. cit.*, p. 34.

¹¹ *Ibid.*, p. 48.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 53.

¹⁵ *Ibid.*, p. 55.

¹⁶ *Ibid.*, p. 48.

La production de la vérité est, écrit Foucault, « un mécanisme à deux éléments¹⁷ » : il y a d'abord l'enquête menée par les autorités judiciaires et les aveux de l'accusé. Foucault s'intéresse davantage au corps supplicié et marqué des criminels afin qu'ils avouent et signent leur témoignage qui deviendra une preuve écrite à archiver. Mais pour la sociologue Véronique Poutrain, qui étudie les modifications corporelles dans les pratiques sadomasochistes, le corps supplicié porte les marques de véritables rituels qui « participent de la mise en scène et de l'érotisation du corps, mais elles révèlent également un processus de construction identitaire¹⁸ ». Pour Poutrain, les marques sont une construction identitaire qui « théâtralise la domination et la soumission¹⁹ » de l'ordre social. En recréant des scènes tirées de ce qui fait l'ordinaire du monde normalisé, le maître et l'esclave instaurent une grille de conduite qui leur est personnelle et qui s'oppose à celle généralement admise en société.

De fait, leurs jeux érotiques sont peut-être, ajoute Poutrain, une réponse directe aux pratiques habituellement admises en société, aux lois qui régissent les individus selon leur sexe et leur genre, telles que définies et admises, intériorisées par chacun :

Les hommes chercheraient-ils dans la domination érotique à se rassurer sur leur virilité ? Ou l'inverse. Par le biais de la domination érotique, les femmes aspireraient-elles à découvrir le plaisir de la domination considérée comme la marque d'une sexualité « virile » ? De l'autre côté, les hommes par le biais de la soumission érotique, ne chercheraient-ils pas à explorer ce qui – socialement – semble constituer leur part de féminité ? Les hommes et les femmes ne cherchent-ils pas à dépasser une dualité dans laquelle ils ne se reconnaissent plus ? Et quel est le rôle des modifications corporelles dans ce jeu où les uns aspirent à devenir les autres sans n'être plus ni les uns ni les autres ?²⁰

À ces questions, Judith Butler pourrait peut-être répondre que « de tels actes, gestes et accomplissements [...] sont performatifs, par quoi il faut comprendre que l'essence ou l'identité qu'ils sont censées refléter sont des fabrications, élaborées et soutenues par des

¹⁷ *Ibid.*, p. 50.

¹⁸ Véronique Poutrain, « Modifications corporelles et sadomasochisme », *Quasimodo*, n° 7, printemps 2003, Montpellier, p. 347 – 348. [<http://www.revue-quasimodo.org>]

¹⁹ *Ibid.*, p. 348.

²⁰ *Ibid.*, p. 349

signes corporels et d'autres moyens discursifs²¹ ». Dans cet extrait, Butler ne désigne pas les pratiques sadomasochistes ; elle parle d'actes, de gestes et de désirs que nous considérons comme naturels, et qui ne sont en réalité que des productions. Les jeux sadomasochistes théâtralissent certainement des rôles préfabriqués considérés comme normaux par la société ; car, si l'on en croit Butler, cette normalité est elle-même une parodie.

Effectivement, parlant de performance des genres, Judith Butler affirme que « en imitant le genre, le drag révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même²² ». Or, ajoute l'auteure :

perdre le sens de ce qui est « normal » peut devenir l'occasion rêvée de rire, surtout lorsque le « normal », l'« original », se révèle être une copie, nécessairement ratée, un idéal que personne ne peut incarner. C'est pourquoi on éclate de rire en réalisant que l'original était de tout temps une imitation.²³

Ce que fait voir Butler, c'est que les genres sont des performances sans cesse répétées – performées – de croyances, de concepts et d'idées de ce qu'est le genre. Il n'y a pas, ajoute Butler, un modèle original sur lequel l'imitation est basée ; « au fond, la parodie porte sur l'idée même de l'original²⁴ ». Par conséquent, il n'y a pas d'essence qui exprime le genre, pas d'identité genrée fixe :

Le fondement de l'identité de genre est la répétition stylisée d'actes et non une identité qui fonctionne apparemment sans interruption [...] la permanence d'un soi genré est structurée par des actes répétés visant à s'approcher de l'idéal du fondement substantiel pour l'identité, mais qui, à l'occasion de discontinuités, révèlent l'absence, temporelle et contingente, d'un tel fonctionnement.²⁵

L'univers sadomasochiste est un théâtre (les adeptes parlent d'ailleurs de « scène » SM), il est un lieu où l'on performe, où l'on joue et rejoue à parodier les rôles de sexe et de genre selon le goût du moment, selon les termes de la convention du moment avec le partenaire.

²¹ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 259.

²² *Ibid.*, p. 261.

²³ *Ibid.*, p. 262.

²⁴ *Ibid.*, p. 261.

²⁵ *Ibid.*, p. 265.

Voici une scène de théâtre : « avec ses décors, ses costumes, ses rôles, ses accessoires, ses corps transgressifs. Un théâtre où rien ne va de soi, où rien n'est habituel où aucun rôle n'est déterminé à l'avance²⁶ ». À chacun de choisir son rôle, et tous savent qu'ils réécrivent « une partition ludique dans laquelle ils s'engagent néanmoins avec leur corps, inventant ainsi un nouveau monde²⁷ », déplaçant les « normes et les conventions communément admises²⁸ ».

Par conséquent, « l'action sur le corps²⁹ » est primordiale et elle commence avec le choix des vêtements. Ce choix a pour but de produire une rupture avec le quotidien ; les vêtements soulignent grossièrement les traits caractéristiques de ce qui va se jouer dans la scène SM. Ici, Le lien avec le travestissement des *drag queens* ou des *drag kings* est incontestable. Pour Véronique Poutrain :

le costume engage le corps et l'individu dans son unité et sa globalité. Il ne s'agit pas de jouer à être ce que l'individu n'est pas, mais au contraire d'être et de révéler ce que l'individu a de plus intime et de plus précieux. Le contexte SM ouvre l'accès à tous les possibles. Ici, ce que l'individu a rêvé, fantasmé peut se réaliser, au-delà du corps. Homme-soubrette, homme-femme, femme bardée de cuir, être androgyne venu d'ailleurs. Le sexe, et ce qu'il implique, ne dépend plus du corps et de sa détermination anatomique, mais du costume.³⁰

Ainsi, le costume s'inspire des stéréotypes connus. Peut-on dire que les signes corporels laissés sur le corps des individus sont un vêtement qui sied l'esthétisme sadomasochiste ? Que ces signes corporels ne sont qu'un mode discursif comme un autre, le langage érotisé d'un univers théâtralisé ?

« Répéter pour mieux jouer, se fixer les derniers interdits puis laisser spontanément nos corps s'exprimer³¹ » : c'est ainsi que Marie L., l'auteure et narratrice de *Confessée*, présente la séance sadomasochiste qu'elle vient d'initier. L'aspect théâtral et la notion de jeu sont

²⁶ Véronique Poutrain, « Modifications corporelles et sadomasochisme », *op. cit.*, p. 349.

²⁷ *Idem.*, Sexe et pouvoir. Enquête sur le sadomasochisme, Paris, Belin, 2003, p. 321.

²⁸ *Idem.*, « Modifications corporelles et sadomasochisme », *op. cit.*, p. 350.

²⁹ *Ibid.*, p. 351.

³⁰ *Ibid.*, p. 352.

³¹ Marie L., *Confessée*, *op. cit.*, p. 45.

clairement énoncés dans cette phrase, de même que les limites corporelles que chacun doit respecter. L'interdit est chaque fois rétabli par les amants, et même s'il s'agit d'une répétition – d'une performance –, l'aspect spontané est réel. Ce qui ressort de cette citation, c'est aussi une question : que vont exprimer les corps lors de la séance sadomasochiste ? Voici ce que dit l'auteure de ce qu'elle a ressenti après la séance : « Je ne ressentis quasiment rien. J'étais battue, et je ne ressentais rien. Mais j'étais fière [de] mon cul sauvagement zébré de rouge [...]. Je ressemblais à un objet, je devenais une pièce de collection³² ». Pour celle qui tend « vers l'objet, jusqu'à atteindre l'absolue dépersonnalisation³³ », celle qui, de son propre aveu, « s'exècre », se « déteste³⁴ » et proclame : « la mort est en moi³⁵ », le plaisir de voir son corps marqué n'est pas banal ; ces marques sont la preuve de son existence. « Porter les stigmates durables de cet instant fragile, si insaisissable au point que seule la matérialisation physique de ces blessures me convainc de l'avoir réellement vécu, me procure une jubilation étonnamment morbide³⁶ ». Sans ces traces sur son corps, sans cet habillage qui sert à lui prouver ce qu'elle vient de vivre, elle serait incapable de retrouver à l'intérieur d'elle-même des traces de ce plaisir insaisissable qu'elle a pourtant vécu.

Or, il y a un manque, et justement, pour Gaëtan Brulotte, la marque dans les pratiques sexuelles dites perverses est « la face visible indissociable du manque, elle est son endroit. [...] elle est la marque du manque de marque. Dans cette perspective, la matérialité du signifiant trahit, dans son inscription même, le manque de signifiant et en même temps comble le vide³⁷ ». Dans *Le lien*, Vanessa Duriès aussi parle de marques et de vides, mais l'extrême dépersonnalisation par la marque est surtout le fait de Marie L. Pour Véronique Poutrain, les modifications corporelles sont davantage qu'un manque identitaire, elles rappellent à l'individu « qu'il est passé de l'autre côté, du côté de ceux qui ont franchi un cap, qui ont osé être eux-mêmes [...] c'est-à-dire aussi et surtout dépasser une dualité étouffante

³² *Ibid.*, p. 47.

³³ *Ibid.*, p. 14.

³⁴ *Ibid.*, p. 16.

³⁵ *Ibid.*, p. 116.

³⁶ *Ibid.*, p. 17.

³⁷ Gaëtan Brulotte, *Œuvres de chair, op. cit.*, p. 227.

imposée par la société³⁸ ». Car si les pratiques sadomasochistes mettent en scène la domination et la soumission, poursuit Poutrain, elles questionnent surtout « les processus de construction de l' "identité féminine" et de l' "identité masculine"³⁹ ». Cette remise en question des normes, cette capacité de constamment négocier le pouvoir et de parodier le statut de l'esclave permet à l'individu d'accéder à une véritable naissance identitaire symbolique : « ce que remettent en cause les adeptes du SM, c'est la construction même des catégories de genre. Les modifications corporelles, dans ce contexte, durables ou non, viennent inscrire dans la chair ces déplacements de norme⁴⁰ ». Marie L. et Vanessa Duriès contemplent leur corps marqué par les traces qu'a laissées la violence de leurs jeux sadomasochistes ; ce qu'elles observent, c'est la beauté de ces stigmates qui leur rappelle un plaisir sexuel particulier.

4.1 Les stigmates, ou la beauté du corps meurtri. Vanessa Duriès, *Le lien* et *Confessée*, Marie L.

Dans *Le lien*, la jeune esclave Laïka aime avoir un corps marqué, stigmatisé, brutalisé. Elle décrit le matériel et les accessoires sadomasochistes qui vont servir à la séance de soumission à laquelle elle sera bientôt conviée : « quelques instruments rituels étaient placés à proximité de la cheminée : il s'agissait de véritables fers de marquage, de tailles diverses, comme on en utilise pour marquer les animaux⁴¹ ». Être marquée comme un animal est, dans cette conjoncture, synonyme de liberté : « je me sentis libérée, paradoxe amusant quand on considère que je venais d'être marquée comme un animal⁴² ». En fait, ces pratiques, pour Laïka, constituent tout simplement un nouveau langage du corps qui ne se soucie pas des usages établis, qui ne se préoccupe pas des bonnes mœurs, qui est totalement libre et féminin : « Je refusais déjà de toute ma volonté la prédisposition de ma condition féminine, qui faisait de moi la victime d'un homme⁴³ ». L'objet du désir, pour l'adepte sadomasochiste

³⁸ Véronique Poutrain, « Modifications corporelles et sadomasochisme », *op. cit.*, p. 356.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 357.

⁴¹ Vanessa Duriès, *Le lien*, *op. cit.*, p. 60.

⁴² *Ibid.*, p. 116.

⁴³ *Ibid.*, p. 7.

selon Gaëtan Brulotte, « c'est l'objet érotique gluant où la virulence de la vie s'accorde à la décomposition de la mort⁴⁴ ». Dans ce contexte, on comprend que le sang de la blessure, la marque du stigmaté, le corps non-conforme et la référence à l'animalité puissent être érotisés.

Pourtant, le sens étymologique du mot « stigmaté » désigne les proscrits : « les marques gravées au couteau ou au fer sur le corps des esclaves, des criminels, des traîtres, [qui] servaient ainsi à désigner l'infamie dans sa dimension morale. Le stigmaté est l'impur, que l'on doit éviter dans les lieux publics⁴⁵ ». Nous sommes sans cesse sous le regard d'autrui comme prisonniers d'une image idéale à laquelle nous devons impérativement accéder et nous sommes automatiquement stigmatisés, marqués, bannis, si notre corps se distingue trop de la norme sociétale : « [sont] stigmatisés, ceux dont le corps rappelle avec trop d'évidence aux regards des autres : [...] [les] fous, handicapés, vieillards, obèses, etc.⁴⁶ ». La stigmatisation du corps peut cependant être érotisée, esthétisée. Dans *Confessée* et dans *Le lien*, les jeunes femmes observent leur corps marqué, stigmaté par les traces qu'à laissée la violence de leurs jeux sexuels. Ce qu'elles observent, c'est la beauté de ces stigmates qui leur rappelle un plaisir sexuel d'une violence animale : « Une glace me renvoya le reflet de mes reins quadrillés, écarlates, si beaux ainsi habillés. Esthétisme animal⁴⁷ », écrit Marie L. Il est banal de dire que la beauté qu'elles observent est intimement liée au sexuel : elle permet la naissance du désir. Elle est esthétique et pornographique.

Pour Michel Foucault, il ne saurait être question de manque ou de lacune en ce qui concerne les pratiques sadomasochistes. Elles sont, tout simplement, une forme de plaisir comme une autre. Il s'agit, pour Foucault, de la création de nouvelles possibilités érotiques : « je pense que le S/M c'est la création réelle de nouvelles possibilités de plaisir que l'on n'avait pas imaginées auparavant⁴⁸ ». Ces pratiques tendent, pour Foucault, vers le désir de se

⁴⁴ Gaëtan Brulotte, *Œuvres de chair, op. cit.*, p79.

⁴⁵ Rey-Debove, Josette et Alain Rey, « Stigmaté », Paris, *Dictionnaire Le Nouveau Petit Robert*. 1993, p. 2146.

⁴⁶ Christine Detrez, *La Construction sociale du corps*, Paris, Seuil, « Points essai », n°490, 2002, p. 216.

⁴⁷ Marie L., *Confessée, op. cit.*, p. 23.

⁴⁸ Michel Foucault, *Dits et écrits I, op. cit.*, p. 1689.

réapproprié son corps en entier en le rendant entièrement érogène. Dans un article intitulé « Michel Foucault, une interview : sexe, pouvoir et la politique de l'identité », le philosophe appuie sur le fait que les pratiques sadomasochistes s'occupent de parties *bizarres* du corps. En se libérant d'une sexualité exclusivement centrée sur les organes génitaux, elles permettent que l'on érotise tout le corps :

Nous savons très bien que ce que ces gens font n'est pas agressif ; qu'ils inventent de nouvelles possibilités de plaisir en utilisant certaines parties bizarres de leur corps [...]. Ce que les pratiques S/M nous montrent, c'est que nous pouvons produire du plaisir à partir d'objets très étranges, en utilisant certaines parties bizarres de notre corps, dans des situations très inhabituelles.⁴⁹

Voici, pour Foucault, une forme de pratique sexuelle fondamentalement non reproductrice, non exclusivement hétérosexuelle, et qui ne privilégie aucun organe sexuel. Puisque L'érotisme du sadomasochiste met en scène un corps où chacune de ses parties possède une importance érogène capitale, il ne peut plus être question de hiérarchie de certains organes et de leurs fonctions habituelles. Peut-on néanmoins dire que cette façon de concevoir le corps entièrement soumis au désir de Foucault fait référence au corps sans organes de Deleuze et Guattari ?

Foucault, selon Marie-Hélène Bourcier, parlerait plutôt d'une « resexualisation contrasexuelle⁵⁰ », c'est-à-dire qu'il s'agirait pour l'auteur de l'*Histoire de la sexualité* de réaffirmer, dans les pratiques sadomasochistes, « l'indissociable relation entre sexe et lien social, sexe et apprentissage, sexe et politique, sexe et géographie⁵¹ » ; cette « resexualisation » serait synonyme de « contre-productions de pratiques et de savoirs différents⁵² », elle se poserait donc contre les discours hétérocentrés, irait à l'encontre des habitudes sexuelles normalement limitées à la sphère du privé et à quelques rôles préfabriqués. C'est de cette contre-production d'un savoir sexuel à forte domination

⁴⁹ Michel Foucault, « Une interview : sexe, pouvoir et la politique de l'identité », *Dits et écrits II*, op. cit., p. 1554.

⁵⁰ Marie-Hélène Bourcier, *Queer Zone*, op. cit., p. 86.

⁵¹ *Ibid.*, p. 84.

⁵² *Ibid.*, p. 85.

masculine que le sadomasochisme voudrait se défaire. Pour Foucault, les fantasmes et les pratiques sadomasochistes ont effectivement la particularité de ne pas être « pris en charge par un discours disciplinaire sur le fantasme⁵³ » et peut signifier le passage d'un état imposé par la société à celui souhaité par l'individu.

Pour la sociologue Véronique Pourtrain, les soirées sadomasochistes, les lieux de rencontre, les associations, servent de catalyseurs à des fantasmes qui permettent de dédramatiser certains désirs. Fessées, cravaches, chènes, marquages, sont les signes d'un langage, celui d'un fantasme interdit, domestiqué. La confiance entre les partenaires est la véritable base de la relation SM. Marie-Hélène Bourcier, dans *Queer zones*, préfère d'ailleurs utiliser le terme de confiance à celui d'amour lorsqu'il est question de relations sadomasochistes⁵⁴. Or, Vanessa Duriès, dans *Le lien*, dit l'amour qu'elle ressent pour son maître – il n'est pas uniquement question de sexualité, de génitalité, d'animalité ou de soumission. Bien sûr, elle note l'importance de la confiance, mais celle-ci est, selon elle, intrinsèque à l'amour. Duriès raconte même le « mariage » qu'elle a célébré avec son maître, un « mariage » d'amour et initiatique, qui prend la forme d'une infibulation. Cette mutilation consiste à percer les lèvres pour y insérer des bijoux, sortes d'anneaux : « je sentis alors ma chair tirillée, déchirée, incisée, perceptions abominables, terreur aveugle, désespoir...⁵⁵ ». Les œuvres de Vanessa Duriès et de Marie L., sont des confessions des exigences, des douleurs, des plaintes et des plaisirs que leur procurent leurs pratiques sadomasochistes.

Pour Laïka, ces pratiques correspondent exactement à son désir masochiste qu'elle qualifie de naturel. Comme Marie L., qui cessera de se poser des questions sur ces pratiques douloureuses qu'elle aime, les acceptant telles quelles sans chercher à analyser ni justifier : « je prenais conscience douloureusement qu'ils (ces besoins « d'érotisme pervers ») étaient depuis longtemps ancrés en moi⁵⁶ ». De son maître, Laïka acceptera les avilissements les plus dégradants ; elle sera toujours fière de s'offrir à lui et à ceux qu'il choisira pour elle ; elle

⁵³ Michel Foucault, *Dit et écrits II*, op. cit., p. 87.

⁵⁴ Marie-Hélène Bourcier, *Sexpolitiques, Queer Zones II*, op. cit.

⁵⁵ Vanessa Duriès, *Le lien*, op. cit., p. 115-116.

⁵⁶ Marie L., *Confessée*, op. cit., p. 39.

acceptera tous les supplices, même ceux qu'elle refuse à priori, c'est-à-dire qui touchent à sa sphère sociale : l'école, les études, les camarades de classe, la famille doivent être tenus éloignés de son secret (« je n'étais un objet que pour nos jeux intenses, mais jamais dans le quotidien⁵⁷ »). Elle acceptera, néanmoins, ce qu'exige son maître au risque de tout dévoiler et de s'attirer la haine des autres – c'est ce qui d'ailleurs se produira à la fin du récit alors que la mère regardera des photographies oubliées par Duriès, qui témoignent de sa vie sexuelle masochiste. À la suite de ce dévoilement, la mère va abandonner la fille qui sera « définitivement répudiée⁵⁸ ». C'est un véritable sentiment de perte qu'elle ressentira alors.

Chaque coup reçu, chaque humiliation, chaque orgasme leur permet de jouir comme des « démente[s]⁵⁹ », et constitue une nouvelle assurance de la réalité du désir ; chaque coup reçu est la preuve de leur existence. De plus, dans les deux cas, les auteures avouent le lien intime qui existe entre leur sexualité et l'écriture ; elles livrent un témoignage difficile, la confession est brutale, mais les aveux couchés sur le papier sont l'ultime preuve que leur « corps en a été l'acteur et les yeux les témoins⁶⁰ ». Ils sont complémentaires. Pour Marie L., pratique d'écriture et pratique sadomasochiste sont directement reliées :

Lors d'un week-end passé chez mes parents, je redécouvris des textes que j'avais écrits. Expression d'obsessions dans lesquelles, à nouveau je me vautrais. L'impudeur du phrasé, du verbe sécateur, du rythme de chaque phrase, introspection douloureuse, agressive d'être trop intime, jetée sans prévenir au travers de la gueule du passant. Je m'étais exhibée à la vue de tous, et comme si ce n'était pas suffisant, je m'étais fracassée dans un discours explicatif, décortiquant les éclats de ce qui devait être tu, me livrant sans masque dans l'arène.⁶¹

Pour Duriès, écrire et faire publier *Le lien* est aussi une épreuve : « une nouvelle épreuve [qu'elle, l'esclave] doi[t] surmonter pour mériter le titre et le rang [qu'elle] occupe auprès de [son Maître]⁶² », c'est-à-dire celui d'esclave révéree – ainsi c'est lui qui l'encouragera à

⁵⁷ Vanessa Duriès, *Le lien*, *op. cit.*, p. 87.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 122.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 73.

⁶⁰ Marie L., *Confessée*, *op. cit.*, p.43.

⁶¹ *Ibid.*, p. 40.

⁶² Vanessa Duriès, *Le lien*, *op. cit.*, p. 11.

écrire ce livre délicat, « cette confession⁶³ », comme il lui a déjà ordonné d'aller « recevoir le sexe⁶⁴ » des hommes qui désirent être « honorés par la bouche de l'esclave dissimulée derrière le panneau du confessionnal⁶⁵ ». Ce type de récit à teneur autobiographique qui fait l'apologie des pratiques sadomasochistes est pourtant rarement revendiqué publiquement. Il est même habituellement écrit sous le couvert de l'anonymat.

Or, bien que Vanessa Duriès soit le nom d'écrivain de Katia Ould-Lamara (Laïka est son nom de masochiste), l'auteure refuse l'anonymat puisqu'elle s'est déjà présentée à la télévision à visage découvert. Depuis sa publication en 1993 chez Spengler, *Le lien* est devenu un ouvrage de référence pour toute une génération en ce qui concerne les pratiques sadomasochistes. Figure imposée dans le milieu, à sa sortie, il a eu une campagne médiatique importante et le décès tragique de l'auteure dans un accident de voiture l'année suivant la publication a certainement aidé à créer une sorte de mystère autour du livre et de son auteure. Sorte de catalogue des variantes sadomasochistes possibles et imaginables, manuel philosophique de la pensée sadomasochiste, *Le lien* est devenu un véritable livre culte. Tout au long de ce récit-témoignage, Vanessa Duriès récite des préceptes sadomasochistes et dresse une véritable liste des rapports que devraient entretenir le maître et son esclave lorsqu'ils s'adonnent à l'art « subtil et délicat⁶⁶ » qu'est le sadomasochisme.

4. 2 La blessure. *Le lien* de Vanessa Duriès.

Le lien est le récit d'une jeune étudiante qui s'initie au sadomasochisme. Laïka revendique entièrement sa condition de masochiste. Elle n'y est pas forcée : au contraire, elle assume pleinement ses limites et vit simplement, voire sainement, une sexualité jugée brutale. La narratrice décrit les plaisirs et les règlements qui sous-tendent les relations sadomasochistes : « Le jeu des relations entre le maître et son esclave est subtil et délicat⁶⁷ », précise-t-elle. Mais la relative simplicité de ses relations cruelles découlent tout de même

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 68.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 5.

d'un père violent qui la traitait de « salope⁶⁸ » et de « dévergondée⁶⁹ » tout en l'utilisant comme « objet de sévices⁷⁰ ». Chaque coup reçu peut alors s'interpréter comme une marque d'intérêt, voire d'amour. Car sinon, se demande la jeune Laïka, « pourquoi le père ou le maître punirait-il, fouetterait-il son enfant, son esclave⁷¹ ? ».

Ainsi, dans la section intitulée « La règle du jeu », elle dresse une sorte de bon usage des pratiques sadomasochistes dont voici quelques règles : « Savoir obéir est un art qui implique une parfaite connaissance des désirs du maître⁷² » ; « Le rôle de l'esclave est de toujours se donner à fond, quelque soit la personne préposée au dressage et quelles que soient ses pratiques⁷³ » ; « si le rôle du maître exige une créativité hors du commun afin de varier les exigences, l'esclave doit faire preuve d'une grande résistance physique⁷⁴ » ; « Le maître n'existe et ne trouve sa place ou sa justification que par rapport à l'esclave⁷⁵ » ; enfin : « Le rôle du maître est exténuant car, si l'esclave ne fait que subir, le maître lui doit décider, organiser, préparer, agir tout en surveillant l'état physique et psychique de l'esclave qu'il a décidé d'honorer par ses épreuves et ses humiliations⁷⁶ ». Toutes ces connaissances, elle les a apprises en suivant maître Pierre à travers diverses régions de la France chez des dominateurs célèbres dans le milieu, et chez lesquels elle connaît des plaisirs extrêmes, plaisirs qu'elle raconte avec détails. Les conditions sont parfois dégradantes, mais vraisemblablement elle s'en réjouit et en tire une véritable philosophie de vie.

À la suite de ce chapitre sur les règles du jeu sadomasochiste, les parties subséquentes sont une véritable succession de scènes de douleurs de plus en plus cruelles infligées par maître Pierre et ses amis à l'esclave Laïka. Du chapitre trois qui, comme l'indique l'intitulé,

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 7.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*, p. 10.

⁷² *Ibid.*, p. 18.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 37.

⁷⁶ *Ibid.*

est *Un soir de première*, jusqu'à l'avant-dernier chapitre (*Les anneaux d'or*) qui raconte l'infibulation, en passant par *L'envoûtante cave*, *La ceinture de chasteté*, *Prostitution*, etc., c'est le parcours d'une esclave sexuelle qui défile sous nos yeux. Ce récit fait penser par moment à *Histoire d'O*, volume fétiche des milieux sadomasochistes et qu'a supplanté, aux yeux de plusieurs, celui de Vanessa Duriès. *Le lien*, cependant, n'est pas considéré de façon égale par les adeptes. Certains croient que Duriès aurait véhiculé des images fausses en ce qui concerne ce milieu, diffusant de vieux stéréotypes – pourtant, le projet de Duriès est justement celui d'abolir les stéréotypes réducteurs sur ce genre de pratique et élever le sadomasochisme au rang de philosophie, voire d'une forme d'art, d'un acte rempli de délicatesse. D'ailleurs, nous pouvons certainement affirmer que dans ce témoignage sexuel l'auteure, en subvertissant différents discours clichés du féminin : la femme victime (le masochisme féminin), la femme sans sexe (la mystique), redéfinit aussi les stéréotypes féminins. S'il y a reprise et abolition de certains clichés (sur le sadomasochisme et sur le sexuel féminin) dans *Le lien*, c'est par la parodie qu'ils sont traités ; Vanessa Duriès théâtralise certaines images de la soumission sexuelle des femmes lorsqu'elle les insère, par le biais du sadomasochisme, dans les codes pornographiques.

Masochisme : le don de soi

Dans les milieux S/M, Vanessa Duriès est très connue. Dans l'exemple qui suit, tiré d'un site web, l'impact du *lien* est clairement démontré :

« Le lien » a donc véhiculé l'image détestable de la soumise corvéable, prêteable, interchangeable (et quelque part jetable, selon moi, si l'histoire avait duré), humiliée et heureuse de l'être. Devenue une icône pour toutes et tous, Vanessa et son « Lien » sont surtout devenus un modèle à suivre à la lettre : allez critiquer « Le lien » de par chez nous et on vous regardera comme une brebis galeuse et donc comme une non-soumise (je n'utilise pas le mot « insoumise », bien trop beau et chargé de sens pour voisiner avec ces lamentables fadaïses). Le plus amusant est que dans ce récit, « Le » maître a exactement l'attitude que voudraient avoir tous les pseudos-maîtres que je connais. Et que c'est une attitude nulle et non-avenue. Que penser d'un quadra aux prises avec une fille de vingt ans qui n'a rien de plus pressé que de l'éprouver en la « confiant » à d'autres ? Bel exemple de médiocrité. Je vous laisse juges.⁷⁷

Il n'y a qu'à parcourir quelques sites sadomasochistes sur l'Internet pour s'apercevoir que, pour plusieurs pratiquants, établir un registre des plaisirs sadomasochistes est illusoire puisqu'il s'agit à chaque fois d'une vérité singulière. Il serait vain d'établir une typologie des règles puisque ce qui caractérise le sadomasochisme c'est la diversité des fantasmes créés pour l'occasion par des partenaires qui les conçoivent. Ce qui semble faire l'unanimité dans les milieux S/M, c'est la réflexion qu'engage la narratrice du *Lien* dans ce manuel des pratiques sadomasochistes. Ces mœurs jugées inhabituelles sont, ici, qualifiées de naturelles, raffinées, fabuleuses et merveilleuses.

Par conséquent, il semble évident que la jeune narratrice assume ses limites et vit simplement, voire sainement, une sexualité jugée brutale. Dans la partie intitulée « La règle du jeu⁷⁸ », nous l'avons vu précédemment, elle décrit les plaisirs et les règlements qui sous-tendent les relations sadomasochistes, relations souvent très violentes et qui côtoient la mort. La sexualité sadomasochiste est, d'après Georges Bataille, une attirance ontologique de l'être humain pour la mort. C'est aussi l'appropriation volontaire d'une violente souffrance vécue ailleurs. Pour Duriès, il est justement difficile de faire la différence entre la souffrance et le plaisir dans les premiers coups reçus, ceux du père :

⁷⁷ Aurora, Sweet Submission, « L comme Littérature, *Le lien* de Vanessa Duriès », [<http://auroraweblog.karmaos.com>] À noter un fait intéressant : il semble que dans certains milieux SM en France chacun affirme avoir déjà rencontré Vanessa Duriès dans des soirées spéciales avec son maître (jugé comme un goujat), chacun y allant de sa propre histoire sur ce qu'il aurait vu des pratiques de Duriès et ce, même si parfois elle aurait été déguisée. [*Ibid.*]

⁷⁸ Vanessa Duriès, *Le lien*, op. cit., p. 17.

Ces corrections injustes [du père] m'humilièrent profondément les premières fois. Mais, inexplicablement, plus elles se répétaient et plus je ressentais un sentiment étrange, qui progressivement m'inquiéta, me dégoûta et acheva de me déstabiliser vis-à-vis de mon père que je ne parvenais pas à haïr.⁷⁹

Il semble effectivement délicat d'identifier ce sentiment qui surgit en elle lors des corrections infligées par le père : est-ce un désir masochiste naturel qui s'est éveillé au contact des coups ou est-ce que ce sont les coups du père qui l'auraient provoqué ? Lequel est survenu le premier ? Lequel a attiré l'autre : la suite ininterrompue de punitions injustes que lui infligeait son père a-t-elle fait naître le désir machiste en elle, ou son désir immense « des plaisirs contradictoires⁸⁰ » a-t-il attiré les coups du père ? Elle n'arrive pas à définir l'origine ; les deux événements semblent provenir de la même source.

Aussi, lorsqu'elle pénètre pour la première fois chez Pierre, son maître et initiateur, et qu'elle aperçoit les « nobles accessoires⁸¹ » faits de cuir, d'acier ou de latex qui trônent dans l'appartement, elle se sent à la fois apeurée et attirée. Ce matériel « presque chirurgical – pinces, spéculums, anneaux... – aurait pu me terroriser et m'inciter à fuir ce maniaque sexuel⁸² » pense la jeune Laïka en rétrospective. Mais tous ces accessoires évoquent plutôt un souvenir nostalgique, celui de sa « petite enfance⁸³ », et suscitent « la même angoisse, la même peur délicieuse [qu'elle] éprouvait alors en rentrant à la maison où une punition [l]'attendait peut-être⁸⁴ ». Ces instruments, en plus d'évoquer une sorte de rituel sacré, provoquent une angoisse qui procure à Laïka un plaisir. De cette recherche de souffrance dans le plaisir, on peut certainement affirmer qu'il s'agit d'une mise en place du stéréotype du masochisme dit « féminin ».

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*, p. 12.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*, p. 11.

⁸⁴ *Ibid.*

Ce type de masochisme se reconnaît à une série de fantasmes spécifiques tels le désir d'être attaché, battu, fouetté, violenté, etc. Il n'est pas exclusif aux femmes puisque le masochisme féminin se retrouve autant chez l'homme que chez la femme. Pour le dire simplement, cela signifie vouloir être traité comme si on était un enfant désobéissant. Pour Freud, du moins, ces fantasmes infantiles représentent la situation telle que l'enfant s'imagine l'acte sexuel alors que la femme serait châtrée lors de la pénétration. Le fantasme masochiste révèle ainsi le désir pour un sujet de se voir « dans une position caractéristique de la féminité : [...] être castré, subir le coït, accoucher⁸⁵ ». À ces fantasmes masochistes, poursuit Freud, sont attachés un sentiment de culpabilité. Or, pour rendre ce plaisir coupable légitime, le sujet transformerait la souffrance née de la culpabilité en masochisme érogène. Freud explique que ce phénomène se fait aisément chez l'enfant pour qui, contrairement à l'adulte, la douleur peut être rapidement érotisée. Ainsi, dès que la souffrance dépasse un certain seuil, atteignant un niveau d'excitation assez élevé, elle peut devenir objet d'excitation sexuelle (on voit très bien ce procédé chez Vanessa Duriès qui a érotisé les souffrances physiques que lui infligeait le père et qui écrit : « Pierre, mon Maître, n'était peut-être qu'un alibi qui catalysait mes émotions mais, à ce titre déjà, il m'était indispensable⁸⁶ »). Sans vouloir creuser davantage les théories psychanalytiques freudiennes, il semble important de poser quelques notions de bases du masochisme tel que Freud l'entendait.

Freud s'est intéressé au masochisme dès 1905 dans *Trois essais sur la théorie sexuelle*⁸⁷. Il y reviendra en 1915 dans un article intitulé « Pulsions et destin des pulsions⁸⁸ », théories qu'il développera ensuite dans « Le tabou de la virginité⁸⁹ » en 1918. Freud a posé alors les jalons des différentes formes de masochisme, en particulier un type de masochisme qu'il qualifie de féminin. Il publiera ensuite une synthèse dans *Le problème économique du masochisme*⁹⁰ (1924). Les textes de Freud considérés dans le cadre de cette analyse visent

⁸⁵ Sigmund Freud, *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1978 [1924], p. 290.

⁸⁶ Vanessa Duriès, *Le lien*, *op. cit.*, p. 109.

⁸⁷ Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1987.

⁸⁸ *Idem.*, « Pulsions et destin des pulsions », in *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1952.

⁸⁹ *Idem.*, « Le tabou de la virginité », in *Névrose, psychose et perversion*, *op. cit.*

⁹⁰ *Ibid.*

uniquement à élucider ce qui est en cause dans le masochisme féminin. Or, pour bien comprendre les enjeux, il est important de s'attarder aux trois formes de masochisme : érogène, féminin et moral.

Par masochisme, Freud entend un processus par lequel il y aurait régression et retournement sadique vers soi. Le masochisme serait une fusion entre la libido et la pulsion de mort (pour plus de détails sur les concepts de pulsions de vie et pulsion de mort, il faut se référer à *Métapsychologie*⁹¹), c'est-à-dire qu'il y aurait une confusion entre les concepts de plaisir et de déplaisir. Ainsi, une souffrance pourrait être vécue comme une jouissance. Le lacanien Didier Moulinier résume bien ces concepts du masochisme tels qu'élaborés par Freud :

La structure masochiste de tout fantasme fondamental se déduit de la théorie freudienne du masochiste originaire, en tant que phénomène contemporain du refoulement originaire et de la fondation de l'inconscient du sujet. Il indique précisément un reste par rapport au refoulement et une fêlure dans la constitution du savoir inconscient, lorsque virtuellement la répétition pure se substitue à l'articulation signifiante et devient pulsion de mort. [...] Logiquement et chronologiquement, la jouissance apparaît donc avec le masochiste, à partir du moment où la douleur ou même la simple passivité prennent valeur pour le sujet de stimulation sexuelle.⁹²

Le masochisme érogène a une structure constante : un individu adopte une manière particulière d'être dans sa sexualité et embrasse celle-ci, la répétant inlassablement. Tandis que le masochisme féminin est un fantasme de soumission, la jouissance est intrinsèquement liée à l'asservissement. Finalement, vient le masochisme moral. Ce dernier contient une dimension ludique puisque la douleur (qui est voulue) est obtenue dans un contexte de jeu.

⁹¹ *Idem., Métapsychologie, op. cit.*

⁹² Didier Moulinier, « Masochisme », *Études Lacaniennes*. [<http://www.etudes-lacaniennes.net/Etudes/Psychanalyse/perversion/perv-masochism.>].

Le masochiste dit « féminin », alors qu'il traduit le fantasme bien masculin de la femme soumise et jouissant de l'être, ce qui – dans les termes de Lacan – constitue une solution facile (et imaginaire) à la question de l'Autre jouissance, soit la jouissance féminine. Le masochiste « pervers » (mais le premier l'est tout autant) se constitue par la volonté de masquer la castration de l'Autre, en provoquant (par tous les moyens, y compris les moins indiqués) sa jouissance. Notons que si le sujet pervers s'identifie à l'objet perdu (ici imaginairement retrouvé et conservé), c'est dans d'Autre qu'il trouvera l'objet 'a', spécifiquement dans la voix impérieuse du maître qui fait jouir et jouit de faire jouir. Cela éclaire la troisième forme de masochiste, le masochiste « moral » qui, dans la névrose obsessionnelle notamment, assimile le devoir avec une voix intérieure se faisant l'écho d'un surmoi sadique : le sujet se trouve littéralement corseté, armaturé de règles et de contraintes, stoppé net dans la mise en acte de son désir.⁹³

Cet extrait explique bien les différentes formes de masochisme : du masochisme érogène enraciné dans le biologique au masochisme moral gravé dans un surmoi tortionnaire, en passant par le masochisme féminin (le fantasme masculin de l'autre jouissance) qui représente la partie passive du lien entre sadisme et masochisme – le sadisme étant davantage masculin (actif) et le masochisme, féminin (passif). Freud explique, dans la partie « Un enfant est battu » de *Névrose, psychose et perversion*⁹⁴, que c'est en se basant sur l'étude de cas cliniques qu'il a décidé d'utiliser le qualificatif « féminin » pour désigner toutes formes de fantasmes ayant les caractéristiques suivantes (qu'ils soit indépendamment le fait d'hommes ou de femmes) : être battu, être castré, être pénétré, etc.

Freud remarque, en effet, que le fantasme de l'enfant qui est battu par le père est « avoué avec une fréquence étonnante par des personnes qui ont demandé un traitement psychanalytique pour une hystérie ou une névrose obsessionnelles⁹⁵ ». Il ajoute que cet aveu est « consenti avec hésitation et accompagné de honte et sentiment de culpabilité intenses⁹⁶ ». Dans ce fantasme, poursuit Freud, se mettent en jeu des réactions psychologiques complexes et diverses phases de régression sont décelées⁹⁷. Héloïse Castellanos-Colombo explique bien

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ Sigmund Freud, *Névrose, psychose et perversion*, *op. cit.*

⁹⁵ *Idem.*, « Un enfant est battu », p.219. Cité par : Héloïse Castellanos-Colombo, « Le masochisme (et le) féminin », *Topique*, no 56, Paris :Dunod, 1995, p. 141

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*

cette théorie de Freud en précisant que la phrase – réelle ou fantasmée – « je suis battu par le père » prend, dans le fantasme, la forme suivante : « je suis aimé par le père ». Par conséquent, être battu signifie être aimé. « Le père m'aime devient sous l'effet de la régression je suis battu(e) par le père, et le fantasme de fustigation est un composé de conscience de culpabilité⁹⁸ ». Pourquoi y a-t-il culpabilité ? « À cause du désir d'être battu(e)/pénétré(e) et d'érotisme⁹⁹ » poursuit l'auteure.

Dans cet article intitulé « Le masochisme (et le) féminin », Héloïse Castellanos-Colombo propose une relecture d'une affirmation de Freud contenue dans « Le problème économique du masochisme » qui concerne l'identité de la femme : « Le masochisme est l'expression de l'être de la femme¹⁰⁰ », aurait affirmé Freud. Castellanos-Colombo expose d'emblée ce que disent les théories freudiennes sur la formation de l'identité féminine : « Infériorité, puis mépris (par identification au sexe masculin) deviendront les fondations sur lesquelles l'identité féminine se construira, dans une dévalorisation de soi-même, de sa mère et de façon plus large, de toutes les femmes¹⁰¹ ». Ce que propose Castellanos-Colombo, c'est revoir Le lien qui unit masochisme, identité féminine et passivité ; ce faisant, elle visite les écrits de Freud sur le masochisme, mais pas uniquement : ceux de Bonaparte, Deutsch, Stoller, Reik, Nacht, M'Uzan et André sont aussi parcourus. Reik et Nacht, remarque-t-elle, ont rejeté l'affirmation de Freud « considérant le masochisme comme "l'expression de l'être de la femme", alors que M. Bonaparte et H. Deutsch en font un point central de la constitution de la personnalité de la femme, de la femme "féminine"¹⁰² ». Sans aller plus loin dans les détails des diverses théories convoquées, notons que dans sa conclusion, Castellanos-Colombo affirme qu'il n'y a pas, comme le postulait Freud, trois formes de masochisme (érogène, féminin et moral), mais deux puisque « le masochisme dit féminin n'est pas une identité du même ordre que l'érogène et le moral. Il est une scène, un fantasme

⁹⁸ Héloïse Castellanos-Colombo, « Le masochisme (et le) féminin », *loc. cit.*, p. 141

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 138.

¹⁰² *Ibid.*, p. 142.

inconscient¹⁰³ [...] ». Cette « scène fantasmatique [est] susceptible d'être occupée par les individus des deux sexes – dans les fondements du masochisme soit érogène, soit moral¹⁰⁴ ». Par conséquent, l'auteure fait une distinction fondamentale entre les fantasmes masochistes et le masochisme biologique, et conclut que le masochisme dit féminin ne constitue pas l'identité de la femme.

C'est cette question qui est centrale chez Vanessa Duriès pour qui les femmes dans ce rapport sont des divinités : le masochisme féminin est un fantasme, celui « des maîtres qui les hissent [les esclaves] au rang de divinités¹⁰⁵ ». Sa position de soumise est la conséquence d'un refus. Refus de la « prédisposition de [s]a condition féminine¹⁰⁶ » qui ferait d'elle « la victime d'un homme¹⁰⁷ ». Duriès met en scène les fantasmes d'esclave, les siens, et ceux de son maître, dans des jeux sexuels qui déconstruisent le stéréotype de l'identité féminine masochiste en l'exacerbant. Elle liquide les tabous qui l'habitent¹⁰⁸, refuse une condition de femme soumise et victime, refuse la culpabilité. L'identité féminine ne se construit pas, chez Duriès, dans une dévalorisation d'elle-même et de toutes les femmes. C'est dans la perspective d'une déconstruction du masochisme féminin que le récit de Vanessa Duriès questionne Le lien entre la pornographie et l'identité féminine.

Mysticisme pornographique

Ce lien, c'est par la parodie qu'elle l'interroge. À l'instar de Judith Butler qui dans *Trouble dans le genre* introduit dans l'ordre masculin hétérosexuel un trouble en y incorporant des figures féminines et homosexuelles, Duriès bouleverse certains stéréotypes féminins en y introduisant une figure féminine jouissant précisément de sa condition de victime. Un des buts de Duriès est de défaire le caractère figé de certains stéréotypes

¹⁰³ *Ibid.*, p. 146.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 148.

¹⁰⁵ Vanessa Duriès, *Le lien*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 6.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 15.

(masculins et féminins) et permettre à tous de se libérer des contraintes, et c'est peut-être l'idée de parodie qui permet le mieux à Duriès de déconstruire des pratiques sexuelles figées.

Dans *Trouble dans le genre*, Butler propose une libération des stéréotypes qui emprisonnent les genres, plutôt qu'une abolition comme le souhaitent certains groupes féministes. Pour ce faire, elle propose de re-jouer le genre, de le dé-faire, de le dé-construire. Contre le sexisme, mais aussi contre le fanatisme féministe et le féminisme essentialiste, Butler propose la libération sous forme d'une identité ouverte aux différentes catégories de genres, et elle utilise la figure du *drag-queen* pour appuyer sa théorie. « J'aimerais proposer », écrit-elle dans *Trouble dans le genre*, « une manière de voir l'hétérosexualité comme étant simultanément un système obligatoire et une comédie intrinsèque, une constante parodie d'elle-même¹⁰⁹ ». Le *drag-queen* est une figure emblématique qui lui sert à déstabiliser le « rapport entre le corps et l'identité, le féminin et le masculin¹¹⁰ » et c'est précisément cela qui « devient érotique¹¹¹ » selon Butler. La dérision que produit le *drag-queen* (comme la *drag-king*) fait qu'il n'existe pas un genre sérieux, fixe, pré-déterminé. De fait, précise Butler : la parodie porte sur l'idée d'un genre original : « La parodie du genre révèle que l'identité originale à partir de laquelle le genre se construit est une imitation sans original¹¹² ». Le genre, donc, n'est pas une substance essentielle qui dit l'identité de l'être humain, il est un rôle culturellement imposé par l'éducation, par la société.

« Naissait en moi une théorie qui bouleversait toute mon éducation : l'essentiel ne serait-il pas de prendre du plaisir, sans attacher d'importance à la façon dont on peut ou doit le prendre¹¹³ ? » se demande Vanessa Duriès dans *Le lien*. Elle joue avec les mêmes présupposés que posent Butler sur le genre, mais ce que Duriès remet en question, ce qu'elle théâtralise, c'est le sexuel féminin, plus précisément son rôle de victime : le masochisme

¹⁰⁹ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 239.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 241.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*, p. 261.

¹¹³ Vanessa Duriès, *Le lien*, *op. cit.*, p. 76.

féminin et la mystique. Elle « baissai[t] les yeux en signe de soumission¹¹⁴ », elle, la « femme soumise aux caprices des hommes¹¹⁵ » qui désire « mettre son corps en offrande¹¹⁶ ». C'est le stéréotype du masochisme féminin qui se répète inlassablement dans ce témoignage sexuel. « J'accomplis cette fellation avec un recueillement mystique¹¹⁷ », écrit-elle ailleurs, précipitant l'image de la femme soumise à son Dieu, la mystique, dans l'univers pornographique. « Je me livrais », ajoute-t-elle un peu plus loin, « au châtement avec une joie quasi mystique, avec la foi de l'être consacré¹¹⁸ ».

Si l'auteure se livre au châtement, c'est avec joie. C'est, notamment, sous la forme d'un jeu qu'elle entreprend ces plaisirs sadomasochistes. Elle parle de « jeu », de « rôle », de « théâtre », de « scène » plaçant immédiatement la relation sexuelle dans le registre du spectacle (en plus du registre du sacré). Elle obéit à son maître « par goût du jeu¹¹⁹ » et précise que ces jeux font partie de la sphère privée, qu'ils sont bien séparés de sa vie publique. Elle est, pour les autres, les non-initiés, la jeune étudiante « sage et réservée¹²⁰ » du cours de littérature. Pourtant, elle finira par mêler les deux registres et ira à la fac, sous les ordres de son maître, en portant une inconfortable ceinture de chasteté « dont le modèle avait été directement inspiré de gravures datant de l'Inquisition espagnole¹²¹ » retirant peut-être du plaisir à s'imaginer, elle, la petite élève sage et exemplaire, le clitoris abominablement coincé entre les lanières de cuir d'une ceinture de chasteté qui semble provenir directement du Moyen-âge¹²² tandis qu'elle écoute son professeur parler de Hemingway.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 40.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 27.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 41.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 45.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 32.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 108.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 99.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² « La lanière de cuir passant entre mes cuisses coinçait abominablement mon clitoris » (*Ibid.*, p. 99).

« Or, perdre le sens de ce qui est normal peut devenir l'occasion rêvée de rire, surtout lorsque le normal, l'original, se révèle être une copie, nécessairement ratée, un idéal que personne ne peut incarner¹²³. » Pour dé-faire le genre, comme pour défaire le stéréotype, il faut le re-faire, le re-jouer ; ainsi, le jeu révèle son arbitraire. C'est ici que naît l'idée de performance de Butler. Pour Marie de Gandt, qui propose une lecture critique de *Trouble dans le genre*, c'est effectivement

à partir du jeu tragi-comique, [que] Butler infléchit la définition du genre comme jeu de rôle vers la notion de « performance », en déployant sa polysémie. Au sens du théâtre, il s'agit de l'accomplissement d'un rôle pré-écrit. Le spectacle dramatique est le modèle d'une action qui défait les contraintes de la vie en les rejouant sur le modèle spectaculaire. Mais il s'agit aussi d'une action. La notion de « performance » permet à Butler de passer de la parodie à la politique, de l'action ludique personnelle à l'action politique. Le motif du jeu, que Butler déploie tout au long de son livre mène finalement du spectacle inédit à l'acte répété, qui engage : la performance prend le sens d'une action performative.¹²⁴

Pour Butler, le genre est une répétition d'actes individuels et collectifs qui met en œuvre une construction progressive : « on ne "construit" pas son genre tout seul. On le "construit" toujours avec ou pour autrui¹²⁵ ». Marie de Gandt fait aussi remarquer comment Butler transpose la relation paradoxale qui existe entre le maître et l'esclave dans le domaine du genre.

Butler s'appuie en effet sur la théorie hégélienne de reconnaissance réciproque du maître et de l'esclave, « et, en particulier, la dépendance inattendue du maître à l'égard de l'esclave pour l'affirmation en miroir de sa propre identité¹²⁶ » pour développer sa propre théorie sur le genre. En gros, cela signifie que la liberté vient de la dépendance à l'autre ; c'est précisément cette relation de dépendance qui permet la création d'une identité individuelle autonome, celle-ci se forgeant dans son lien d'opposition avec l'autre. Par conséquent, un genre se

¹²³ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 262.

¹²⁴ Marie de Gandt, « Troubles du genre : lecture critique de Judith Butler », *Loxias*, p. 1-21, p. 9.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 10.

¹²⁶ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 127.

définit dans son opposition avec l'autre genre qui agit en miroir. Butler ajoute à cette théorie hégélienne un aspect comique : la réalité est elle-même caricaturale.

Voici comment Duriès parle d'un maître sadomasochiste qui procède à son initiation et qui, d'un geste lent et calculé, laisse couler de la cire brûlante sur le corps de l'esclave : « Maître Patrick, penché au-dessus de moi, tenait à la main une bougie¹²⁷ ». La scène a quelque chose de caricatural, de risible : n'est-ce pas une fable de La Fontaine qui est convoquée avec cette phrase ? Ce qui est convoqué aussi, c'est certainement le monde animal des fables, un lieu imaginaire, certes, mais où les animaux possèdent le don du langage. Duriès en convoquant la figure animale du conte, convie ce que Giorgio Agamben nomme « l'ouvert » entre l'homme et l'animal, et qui permet à l'humain une liberté totale : « L'ouvert n'est qu'une saisie du non-ouvert animal. L'homme suspend son animalité et, de cette façon, ouvre une zone "libre et vide" où la vie est capturée et abandonnée dans une zone d'exception¹²⁸ ». Or, cette ouverture au monde animalisé, ritualisé, qu'est le sadomasochisme est aussi, pour l'esclave Laïka, le produit d'une répétition qui a commencé dans la petite enfance.

Un des buts de maître Pierre pour son esclave est qu'elle reprenne la figure fantasmée par lui de la prostituée, et c'est par la répétition que maître Pierre va parvenir à faire intégrer le personnage de la prostituée à son esclave, qui va effectivement finir par lui offrir, en miroir, une image que lui-même désire.

En me surprenant dans le reflet d'un miroir, je compris pourquoi Pierre avait tellement insisté pour que je revête la tenue que je portais : avec mes talons très hauts et très fins, j'avais l'allure d'une putain élégante, prête à recevoir son client [...].¹²⁹

¹²⁷ Vanessa Duriès, *Le lien*, op. cit., p. 35.

¹²⁸ Giorgio Agamben, *L'ouvert*, op. cit., p. 127.

¹²⁹ Vanessa Duriès, *Le lien*, op. cit., p. 103.

Pour la première fois j'allais au bout du fantasme obsessionnel de Pierre, que j'avais toujours refusé.¹³⁰

[...] j'avais consciencieusement accompli la tâche que mon Maître m'avait désignée, j'étais devenue la digne salope qu'il voulait que je sois.¹³¹

Dans *Le lien*, l'événement pornographique est celui d'un plaisir masochiste, celui d'une femme qui porte une blessure interne (celle d'une enfant battue) et qui expose une identité féminine soumise – comme « un animal servile à la merci des jouissances les plus révoltantes¹³² » – mais assumée. Il n'est plus question d'être une victime, dans le cas de Duriès, qui se souvient des coups infligés par le père alors qu'elle n'avait que neuf ans et était alors une véritable « victime innocente¹³³... ». Ces coups, de « véritables souffrances¹³⁴ », elle ne les subira plus puisque, dit-elle, « j'ai appris à dominer ceux qui usaient de moi en rendant mystique et ambiguë l'offrande de ma soumission¹³⁵ ». Dès lors, sa soumission est à la fois marchandise d'échange (elle connaît la valeur de sa soumission) et don divin. Chez Duriès, le mysticisme se substitue au pornographique.

Mystiques perversions : *queer*, sadomasochisme, pornographie

Il ne saurait être question, pour une militante féministe comme Sheila Jeffreys, d'associer soumission, pornographie et mysticisme. Au contraire, il faut à tout prix dénoncer le masochisme et la pornographie, les deux étant sous l'emprise d'une industrie phallocrate – notons que Jeffreys parle surtout à partir de la communauté lesbienne, mais les communautés féministes, qu'elles soient homosexuelles ou hétérosexuelles, ont été nombreuses à dénoncer la pornographie et le sadomasochisme signalant, que ces pratiques faisaient trop souvent l'apologie de l'esclavagisme et de la soumission des femmes. Jeffreys proclamait en 1993, dans *The Lesbian Heresy*¹³⁶, vouloir se dissocier d'une branche importante du mouvement

¹³⁰ *Ibid.* p. 105.

¹³¹ *Ibid.*, p. 91.

¹³² *Ibid.*, p. 76.

¹³³ *Ibid.* p. 6.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*, p. 6-7.

¹³⁶ Sheila Jeffreys, *The Lesbian Heresy*, Spinifex Press, 1993, p. 120.

queer qui privilégierait, selon elle, le modèle sadomasochiste au nom de la libération sexuelle, mais qui ne serait qu'une suite de l'éternelle primauté du modèle patriarcal dominant/dominée.

Pour Éleine Audet, qui propose une lecture de *Unpacking Queer Politics* de Sheila Jeffreys, le mouvement lesbien féministe des années soixante-dix aurait justement été absorbé dans les années quatre-vingt par le mouvement *queer* :

en choisissant de parodier la virilité et la féminité dans les rapports butch-femme, de normaliser la violence et l'autodestruction dans des rapports sexuels sadomasochistes entre femmes, [...] reproduit les rapports patriarcaux de domination masculine et de subordination féminine qu'ont toujours combattus les lesbiennes féministes.¹³⁷

Pour Jeffreys, croit Audet, le courant *queer* aurait nié le principe d'égalité dans les rapports sexués entre les hommes et les femmes et, par conséquent, aurait nui à la cause homosexuelle en associant tous les *perverts* sexuels, c'est-à-dire les sadomasochistes, les fétichistes, les masochistes et les homosexuels. Dans le passage qui suit, Audet dresse le trajet du mouvement *queer* en y incorporant, sans distinction : pornographie, homosexualité, sadomasochisme, pédophilie et diverses corruptions :

¹³⁷ Éleine Audet, « Débander la théorie queer, un livre de Sheila Jeffreys », *Sisyphé*, Recension, 26 avril 2004. [<http://sisyphe.org>]

Au départ, le terme « queer » (pédé) était une insulte homophobe. Le courant queer a repris par dérision l'appellation à son compte et regroupe celles et ceux qu'on a accusé-es de perversité, de déviance, les parias, les inclassables qui vivent dans les marges de l'identité sexuelle et de la normalité. On y retrouve des transsexuels, des bisexuels, des adeptes du sadomasochisme, du fétichisme, de l'automutilation corporelle, de la pédophilie. Ce courant originaire des États-Unis a fait irruption partout dans les années 80-90. Au Québec, on se rappellera l'engouement pour les outrances de l'universitaire américaine Camille Paglia, les spectacles de la star porno Annie Sprinkle et le livre de Nathalie Collard et Pascale Navarro, *Interdit aux femmes - Le féminisme et la censure de la pornographie* qui se porte à la défense de la pornographie. Et, plus récemment, le livre d'Élisabeth Badinter, *Fausse route* qui fait aussi la promotion de la libéralisation de la sexualité en dénonçant le « nouvel ordre moral féministe ». On voit apparaître un peu partout les bars fétichistes et sadomasochistes, la mode du cuir, des chaînes, du piercing et du tatouage, la vogue des drags queens, du transsexualisme, les automutilations publiques de groupes comme Jackass et le défilé de la fierté gay qui consacre la récupération commerciale du mouvement contestataire gay et lesbien des années 70.¹³⁸

Le sadomasochisme – comme le mouvement *queer* – regroupe une infinité de pratiques, de définitions et de visions différentes. Ainsi, plusieurs homosexuels sadomasochistes semblent mieux parvenir à échapper à la domination masculine par le biais de ces pratiques. Mais peut-être que le sadomasochisme qui est associé au pornographique a, depuis les années soixante-dix, perdu un peu de son image transgressive ? Patrick Baudry croit que oui :

dans les années 1970, le porno militait pour une sexualité libre, un retour au corps, une vision libertaire face à une norme sexuelle bourgeoise. Aujourd'hui, le message contestataire du porno n'est plus le discours dominant, loin de là ! Les « Pro-porn » ont abandonné le discours libertaire au profit d'un discours libéral. Participant à une déshumanisation du rapport à la sexualité, la pornographie met en scène du sexe qui relève de l'industriel, du robotique et de la performance. Les hardeurs et les hardeuses deviennent des techniciens, expert d'un certain « savoir-faire ». Par ailleurs, le porno ne cherche pas à se distinguer de la société mais bien à s'y intégrer comme un bien capable de réveiller une sexualité de couple défaillante ou même un moyen d'affirmer la présence de certaines minorités sexuelles.¹³⁹

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Patrick Baudry, « Les évolutions du Porno. Interview de Patrick Baudry », *Porno, un dossier classé X*, [Doctissimo.ca].

Pour Robert J. Stoller (dans *Pain and passion*¹⁴⁰), il n'existe effectivement pas de perversion sadomasochiste, puisqu'il s'agit simplement d'un comportement normal consistant à créer un lien entre la douleur, l'humiliation et le plaisir. Voilà donc un milieu hétérogène où existe une diversité sociale et où il y a, bien sûr, une pluralité de comportements et de définitions. Le sadomasochisme serait un langage spécifique qui permettrait de poser la question du rapport à l'autre tout en se dégageant des idées préétablies.

Pour Georges Bataille, qui croit que les corps accueillent de la même façon la violence amoureuse et la violence meurtrière, l'acte sexuel (qu'il soit ou non sadomasochiste) est beaucoup plus proche de la mort que de la vie, et lorsque le corps est violenté ou pénétré, le plaisir sexuel est simplement accentué. La différence dans les pratiques sadomasochistes, c'est que la violence est plus accentuée et les inscriptions laissées sur le corps sont plus intimement liées au plaisir sexuel. Il est justement question de violence faite au corps et de plaisir sexuel dans *Le lien*. Dans un chapitre intitulé « La fierté de l'esclave », Laïka signe une lettre de remerciement (« une lettre de soumission¹⁴¹ »), qu'elle envoie à « Maîtresse Maïté et Maître Julien après cette rencontre mémorable¹⁴² ». La rencontre mémorable est celle qui a eu lieu quelques jours auparavant alors qu'elle était conduite chez ces hôtes par maître Pierre « pour se faire dresser et devenir une esclave obéissante¹⁴³ ».

La violence des coups et la puissance de l'humiliation sont plus brutales que ce qu'elle a vécu jusqu'alors. Mais puisque « l'entraînement à la douleur n'est après tout qu'un entraînement sportif comme un autre¹⁴⁴ », ces violences faites sur son corps lui permettront d'atteindre « une jouissance interdite au commun des mortels¹⁴⁵ ». C'est la violence des coups qui module le plaisir sexuel puisque, à la fin de ce dressage, alors que ses maîtres

¹⁴⁰ Robert J. Stoller, *Pain and passion: A Psychoanalyst Explores the World of S & M*, Plenum Press, 1991.

¹⁴¹ Vanessa Duriès, *Le lien*, op. cit., p. 63.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*, p. 51.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 52.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 57.

veulent la libérer, elle se sent plus que jamais « une esclave à part entière » et assume « avec fierté [s]a condition¹⁴⁶ ». Puis, ajoute-t-elle, « mes maîtres voulurent me libérer. Je m'entendis refuser en gémissant "Encore"¹⁴⁷ ». Si elle supplie et veut à nouveau être forcée c'est que, avoue-t-elle à la fin de cette longue séance d'entraînement, ce qu'elle vient de vivre lui a permis de déployer sa véritable nature, sa véritable identité féminine, d'esclave sexuelle. « Je m'offrais, je me déployais comme une fleur, je ne m'appartenais plus. J'appartenais à mon Maître¹⁴⁸ ». Ainsi, être tour à tour battue, forcée, humiliée, fait d'elle une véritable femme « libre¹⁴⁹ », la « plus heureuse des femmes¹⁵⁰ ». N'est-ce pas là l'image parfaite du stéréotype du masochisme féminin ?

Mais pour André Brousselle, le masochisme féminisant – il préfère ce terme à celui de masochisme féminin, moins centré sur une identité statique de l'individu –, c'est « l'autre façon d'être une femme ou d'être un homme¹⁵¹ » sans avoir à répondre à la question « que faire de l'autre sexe ? comment s'en débarrasser sans s'amputer ? sans qu'il tourmente le corps lui-même¹⁵² ? ». À la suite de Freud, Brousselle distingue un masochisme biologique érogène : puisque la jouissance féminine est multiple, dit-il, « l'envie des hommes vis à vis de la jouissance féminine¹⁵³ » est évidente. C'est pourquoi la « finalité identitaire féminisante¹⁵⁴ » est indissociable d'un sentiment de culpabilité et la culpabilité alimente le besoin de punition dans une chaîne infinie. Brousselle observe dans cette forme de culpabilité d'ordre « identitaire », une trahison de la descendance masculine qui est liée à « l'affront envers le père de refuser [l'identité]¹⁵⁵ » de la femme, ou de l'aspect féminin chez l'homme.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 58.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 60.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 49.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ André Brousselle « Masochisme masculin, masochisme féminin », *Société psychanalytique de Paris*, Conférences, 2003. [[http://www.spp.asso.fr/Main/Conferences EnLigne/Items/29.htm](http://www.spp.asso.fr/Main/Conferences%20EnLigne/Items/29.htm)].

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*

La culpabilité qui alimente le besoin masochiste peut aussi être reliée à la mère « qui a été maltraitée » par le père. Parfois, la culpabilité vient du fait que, le désir d'être fouetté peut révéler un désir inconscient de castration ou, à l'inverse, un désir de pénis : « le fouet, stratagème du fétichiste pour conjurer le fantasme de castration féminine¹⁵⁶ » ou peut être signe de « réparation chez d'autres¹⁵⁷ ». Mais pour Deleuze¹⁵⁸ le rôle des parents est minime dans la formation du masochisme, et celui du père par rapport à celui de la mère serait encore plus insignifiant. D'autre part, il n'est question ni de dette, ni de souffrance coupable, pour Deleuze qui, lui, introduit plutôt la notion centrale de « contrat ».

Le contrat entre les partenaires servirait à établir une distinction majeure entre les relations masochistes qui prennent la forme d'un jeu et la violence pure du sadisme. Pour Deleuze, puisque sadisme et masochisme sont opposés, « le masochisme doit être défini par ses caractères formels, non par un contenu soi-disant dolorigène. Or, de tous les caractères formels, il n'y en a pas de plus important que le contrat¹⁵⁹ ». Pourtant, dans le contrat de Masoch, croit Deleuze, « tout est renversé : le contrat exprime ici la prédominance matérielle de la femme et la supériorité du principe maternel¹⁶⁰ ». Mais pour une auteure comme Luce Irigaray, qui a analysé et déconstruit les grands discours philosophiques – masculins, donc – sur la représentation du féminin, le problème majeur lorsqu'on parle du sexe des femmes c'est qu'on parle d'un rien, d'un pas de sexe, d'une sexualité subordonnée à une autre :

Or la/une femme qui n'a pas un sexe – ce qui le plus souvent aura été interprété comme pas de sexe – ne peut le/se subsumer sous un terme générique, ni spécifique. Corps, seins, pubis, clitoris, lèvres, vulve, vagin, col utérin, matrice... et ce rien qui déjà les fait jouir dans/de leur écart déjouent leur reconduction à aucun nom propre, à aucun concept. La sexualité de la femme ne peut donc s'inscrire comme telle dans aucune théorie, sinon par le biais de son étalonnage à des paramètres masculins.¹⁶¹

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch : le froid et le cruel*, Paris, Éditions de Minuit, 1971.

¹⁵⁹ *Idem.*, *De Sacher-Masoch au masochisme*, p. 21

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 22.

¹⁶¹ Luce Irigaray, *Spéculum de l'autre femme*, *op. cit.*, p. 294.

La femme est utile pour l'enfantement (recevoir, concevoir, porter la semence mâle), le plaisir orgasmique n'existe pas, il ne peut, par conséquent, y avoir de langage, de mots pour le dire. De ce sexe, poursuit Luce Irigaray, « il ne se passe rien, mise à part la (re)production de l'enfant [et] l'écoulement de quelques flux honteux. Horrible à voir : sanglant¹⁶² ». Ce qui gicle du corps de la femme est indéfinissable ou abject. Le liquide qui s'écoule d'elle est difficile à nommer, voire impossible à identifier : est-ce de la cyprine, le sang des menstruations, l'urine ? « Le fluide doit demeurer ce reste secret, sacré, de l'un. Sang, mais encore lait, sperme, lymphes, bave, salive, larmes, humeurs, gaz, ondes, airs, feu¹⁶³ [...] ». Il y a certainement une difficulté à articuler l'origine de ces fluides qui sont surtout un signe de souillure. Comment dire les liquides qui s'échappent d'un rien ?

Cependant, pour une auteure comme Vanessa Duriès qui a « le sexe inondé¹⁶⁴ », le corps est dicible. Elle le nomme, identifie ses fluides (« la cyprine coulait jusque sur mes cuisses¹⁶⁵ »), son corps est marqué avec de « l'encre noire¹⁶⁶ », elle reçoit une « rafale¹⁶⁷ » de sperme de la part des hommes qui agitent « furieusement leur sexe¹⁶⁸ » sur elle et imagine le sang qui coulera « de [s]on sexe¹⁶⁹ » lors de l'infibulation. Mais de Duriès, on pourrait aussi affirmer que sa sexualité n'existe pas comme telle, c'est-à-dire sans l'homme qui lui inflige les pires blessures (physiques et morales). Ce corps porte le danger d'être assimilé en l'autre puisqu'il n'est rien : il n'est vivant que lorsqu'il est battu, fouetté, maltraité par son maître ; il ne prend forme que lorsque son être entier est jouissance et soumission. Ou, pour le dire autrement, elle a un sexe vivant et jouissant uniquement lorsque celui-ci est sous l'autorité du fantasme masculin.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*, p. 294.

¹⁶⁴ Vanessa Duriès, *Le lien*, *op. cit.*, p. 71.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 91.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*

Spéculums pornographiques

Ce sexe qui « humecte, mouille, inonde, conduit, électrise¹⁷⁰ » sous les coups est aussi parfois regardé froidement, gynécologiquement, à l'aide d'un spéculum – objet fétiche du milieu sadomasochiste –, et regarder ainsi le sexe féminin signifie, selon Irigaray, renoncer à voir un corps singulier, brouillé, humide et particulier. Ce qui est vu, dès lors, c'est un sexe unique, un même sexe pour toutes, médicalement observé. L'univers de Vanessa Duriès déconstruit cet acte gynécologique froid et impersonnel : « mes fesses furent écartées et je compris aux éclairs d'une lampe électrique que j'étais inspectée encore plus intimement avec les doigts en latex, puis ensuite avec un spéculum dont l'acier froid affola mon anus¹⁷¹ ». Mais cet affolement n'a évidemment pas le même sens pour un masochiste. Pour Laïka, il est manifestement plaisant d'avoir mal puisqu'elle va jouir immédiatement après l'acte gynécologique. Ce qui est revendiqué par Laïka, c'est justement le droit de jouir lors de ce qui ressemble, somme toute, à un simple examen gynécologique de routine qui ne lui enlève rien de sa particularité, sa singularité et qui ne l'empêche pas d'avoir un corps brouillé, humide.

Ceux qui se positionnent contre la pornographie assimilent ces pratiques sadomasochistes à de pures perversions, et considèrent ce type de sexualité comme dégradant en regard de la dignité humaine. Les amateurs de sadomasochisme sont jugés violents et pervers. Ce type de pornographie hard serait à la base de plusieurs problèmes sociétaux, puisqu'elle remet en question les normes habituelles en matière de sexualité et entretient des idées machistes sur les rôles de sexe. De plus, le cadre de la pornographie serait très largement dépassé, puisque pour certains, il s'agirait davantage de pratiques sexuelles criminelles. Pourtant, les fantasmes sexuels ne sont que le reflet d'un érotisme individuel, d'une sexualité singulière, particulière – c'est ce que traduit, par ailleurs, l'adage populaire généralement attribué à Robbe-Grillet affirmant que la pornographie, c'est L'érotisme de l'autre.

¹⁷⁰ Luce Irigaray, *Spéculum de l'autre femme*, op. cit., p. 295.

¹⁷¹ Vanessa Duriès, *Le lien*, op. cit., p. 91.

Inversement, pour Vanessa Duriès, ce sont les pratiques sexuelles normalisées qui sont à bannir. Elle déclare que l'éducation bourgeoise est hypocrite, et veut à tout prix s'en détacher, la transgresser :

La pire insulte pour une jeune fille élevée dans l'hypocrisie de la bourgeoisie conventionnelle n'est-elle pas de se faire traiter de putain ? Devenir putain n'est-il pas le sort maudit, la maladie infamante, sorte de mal vénérien visible à l'œil nu, la punition divine qui s'abat sur celles qui se seront maquillées trop jeunes ou habillées trop court ? Faire la putain n'est-il pas le tabou suprême des bourgeois compassés, réunis en cercle dans leur salon encaustiqués à l'occasion d'un bridge pour notables ? Or, à cet instant précis, j'étais devenue une putain, je faisais la putain.¹⁷²

Ce que Duriès nomme la bourgeoisie conventionnelle concerne, on peut l'imaginer, l'image classique de l'homme viril, protecteur et sécurisant d'un côté, et de l'autre, soit la femme reproductrice et bonne mère de famille d'un côté, et la prostituée de l'autre. Dans cette hypocrisie bourgeoise, les « sexualités illégitimes¹⁷³ » telles que transsexuelles, homosexuelles, échangistes, mais aussi pornographiques, voyeuristes, masochistes n'ont certainement pas leur place, et comme l'ironisait Foucault : « s'il faut vraiment faire place aux sexualités illégitimes, qu'elles aillent faire leur tapage ailleurs¹⁷⁴ ». Le témoignage de Vanessa Duriès dans *Le lien* est justement celui, authentique, d'une jeune femme âgée d'à peine vingt ans qui refuse les normes, qu'elle qualifie de bourgeoises, et qui préfère se soumettre à une sexualité pornographique « illégitime », qui fait du « tapage » et qui est complètement hors-normes.

Si l'on en croit Claude-Jean Bertrand et Annie Baron-Carvais qui proposent, dans *Introduction à la pornographie. Panorama classique*, un classement des différents niveaux et genres pornographiques, le sadomasochisme (« S/M dur (brûlures, percements¹⁷⁵) » ferait, effectivement, du « tapage », pour reprendre l'expression de Foucault, et il serait carrément

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ Michel Foucault, *La volonté de savoir, op. cit.*, p. 121.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ Claude-Jean Bertrand et Annie Baron-Carvais, *Introduction à la pornographie. Panorama classique, op. cit.*, p. 39.

illégitime puisque classé dans la catégorie de « l'ultra-pornographique¹⁷⁶ » au même titre que la « bestialité¹⁷⁷ », et la « nécrophilie¹⁷⁸ ». Mais pour Patrick Baudry, auteur de *La pornographie et ses images*, le sadomasochisme ne bouscule aucune norme, puisque ses propres pratiques sexuelles sont elles-mêmes une norme créée par l'univers pornographique :

Au lieu de bousculer les normes, le porno en revendique d'autres : le droit au plaisir, aux fantasmes, la visibilité de minorités sexuelles (gay, bi, trans, SM...). A ce sujet, l'émergence de la chaîne Pink TV qui propose des pornos gay et lesbiens marque plus une revendication d'une autre normalité sexuelle qu'une bataille contre le « diktat hétérosexuel » des années 1980.¹⁷⁹

De plus, le côtoiement du sentiment momentané de perte (perte de repères, bouleversement des normes) et celui de plaisir, ajoute Baudry, est un élément recherché autant par les adeptes des pratiques sadomasochistes que par les consommateurs de pornographie *soft*. Si cette perte de repères est recherchée pour produire un effet d'excitation, d'autres effets sont recherchés en complémentarité : que ce soit l'expérience du vertige, l'expérience du dégoût, la position de voyeur, etc.

Le succès de l'imagerie pornographique ne tient pas qu'à la sexualité que l'on y voit ; elle tient aussi, peut-être surtout, à la façon de montrer l'acte sexuel et à ce que l'on ne montre pas : « Le porno produit des objets faits non pas pour la vue (comme cela est "évident"), mais réalisés pour l'évidence de la vue. Le porno tient de l'ambiance, et c'est là sa force. De l'in vraisemblance, et c'est là sa "vérité"¹⁸⁰ ». La vérité du sexe pornographique, c'est l'excès d'évidence jusqu'à l'in vraisemblance : c'est le corps réel mais morcelé, montré en gros plans comme s'il n'y avait plus de lien entre les parties, c'est l'érection du sexe masculin et le spectaculaire jaillissement du sperme réalisés pour l'évidence de la vue.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ Patrick Baudry, « Les évolutions du Porno. Interview de Patrick Baudry », *Porno, un dossier classé X*, *op.cit.*

¹⁸⁰ *Ibid.*

« Les gros plans de fellation et de sodomie alternent avec les scènes de saphisme, d'urolagnie, sans oublier les clichés de mon infibulation et quelques photos "volées", prises à l'insu des participants dans un club échangiste lors d'une soirée "cuir"¹⁸¹ ». Voilà comment Vanessa Duriès décrit les « photos pornographiques¹⁸² » qui représentent sa vie privée, sa véritable sexualité, et sur lesquelles tombe sa mère. C'est d'ailleurs sur cette scène que se termine *Le lien*, un livre qui a débuté avec le père. La mère déçoit la fille : « elle m'avait déçue, trahie, en adoptant la cause de mon père, la cause de l'hypocrisie¹⁸³ ». La fille est répudiée par la mère qui ne peut plus la regarder normalement après avoir vu les photographies pornographiques : « elle me regarda comme si elle ne m'avait jamais vue¹⁸⁴ ». Par la suite, dès qu'elle est mise au courant des pratiques inadmissibles de sa fille, ce sera toute la famille qui la répudiera. Elle sera marquée, stigmatisée. Même si la mère ne peut croire que ces pratiques sont librement consenties et correspondent à celles, désirées, de sa fille, elle l'abandonnera : « Elle ne put s'empêcher de hurler que je mentais, qu'il me forçait à faire toutes ces saloperies, que j'étais peut-être devenue homosexuelle, que je finirais par faire ça avec les animaux ! Elle avait honte de moi¹⁸⁵ ». Pour la mère, le sadomasochisme est considéré comme une sexualité honteuse, transgressive et illégale.

Pourtant, ce type de pratiques sexuelles est entièrement revendiqué par sa fille qui livre un témoignage basé sur une approche théorique qui veut dédramatiser des idées figées comme celles qu'a sa mère.

L'érotisme hard ne suscite pas pour seuls commentaires ceux de la science, de l'avant-gardisme esthétique, du journalisme à sensation ou encore des acteurs les plus soucieux de visibilité médiatique. La sexualité sadomasochiste est également analysée par des auteurs doublement autorisés – par leur proximité autobiographique avec cette forme d'érotisme et par leur visibilité dans le champ éditorial classique – dont la démarche s'inscrit dans la perspective ouverte [...] d'une approche théorique dédramatisée de la perversion sexuelle.¹⁸⁶

¹⁸¹ Vanessa Duriès, *Le lien*, *op. cit.*, p. 121.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ *Ibid.*, p. 120.

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ Philippe Rigaud, *Fétichisme*, *op. cit.*, p. 60.

C'est la question du masochisme féminin qui est abordée par le témoignage de Vanessa Duriès dans *Le lien* (de même que par Marie L. dans *Confessée*) : témoigner d'une réalité masochiste dite « féminine » sans pour autant tenir un discours de victime. Pour Duriès, ces pratiques constituent « un nouveau langage du corps¹⁸⁷ ». Comme pour Marie L., cette sexualité faite de marques et de douleurs est sa carte érotique. Les empreintes laissées par les marques sur le corps sont recherchées, elles ravivent la mémoire d'un moment de plaisir : « j'ai immédiatement besoin d'avoir sur la peau une représentation de cette douleur : marques, bleus, brûlures. Ce n'est pas la douleur physique en tant que telle que je recherche, mais sa mémoire, les traces de cette mémoire¹⁸⁸ ». Retrouver les marques de cette mémoire permet de vivre à nouveau le plaisir sexuel. Les traces laissées sur son corps permettent aussi de se construire une identité féminine singulière sans être stigmatisée. Or, c'est lorsqu'elle sera répudiée par la mère qu'elle sera vraiment marquée, c'est-à-dire stigmatisée.

Le stigmat

De l'usage des « objets initiatiques » avec lesquels elle est fouettée, torturée, Laïka dit tout ; au fur et à mesure qu'elle expérimente ces objets, elle en fait un témoignage, une confession. Vanessa Duriès fait des aveux impossibles. Elle dit toute la vérité d'un sexe qui n'en n'est pas un. Elle parle de souffrance, de douleur et de plaisir, elle nous entretient de son corps jouissant et, pourtant, son désir est intimement lié à l'effroi. Sa confession est-elle motivée par un sentiment de culpabilité intrinsèque au masochisme féminin ? Le besoin qu'a Duriès de s'offrir en sacrifice, de relier mysticisme et pornographie, la place-t-elle dans le registre de la transgression ou dans celui de la liberté ? Vivre une sexualité subordonnée à l'autre lui permet-il d'être une femme libre ?

Vanessa Duriès – comme les autres auteures de ce corpus – parle librement de ses désirs, de son corps et de sa sexualité particulière, elle ne dit pas simplement et librement les mots du sexe féminin, mots trop longtemps tus ; elle s'inscrit dans l'histoire d'un dialogue sans fin

¹⁸⁷ Vanessa Duriès, *Le lien*, *op. cit.*, p. 77.

¹⁸⁸ Marie L., *Confessée*, *op. cit.*, p. 156.

avec le pouvoir. Est-elle prisonnière d'une instance qui requiert l'aveu, subordonnée au devoir de tout dire, soumise à un bon usage de la punition ?

Je me laissai sodomiser par cet homme auquel Pierre m'avait prêtée, car tel était mon devoir. Après une toilette minutieuse, comme pour retrouver mon état de femme libre, comme si mon maquillage d'esclave s'en allait avec l'eau mousseuse qui coulait entre mes cuisses, Pierre m'indiqua qu'il était l'heure de rentrer à l'hôtel.¹⁸⁹

En offrant différents aspects du masochisme féminin, Duriès revoit l'identité féminine de celle qui n'a pas de sexe. Ce faisant, elle redéfinit les stéréotypes de la femme victime et revoit les normes habituelles en matière de représentation de la sexualité pornographique des femmes. Mais elle va plus loin : elle livre un témoignage investi de mysticisme à l'instar des martyrs ascètes – ces témoins directs de la foi puisqu'ils souffrent dans leur corps –, elle fait don de sa soumission : « des images fulgurantes de sacrifices déferlaient en moi : je voulais être l'agneau offert sur l'autel¹⁹⁰ », « je me surprénais à chuchoter ''merci'' à chaque nouveau coup, et qu'importe que ma chair se déchire, que mon sang coule, que mes jambes fléchissent soudain, faisant brutalement porter tout le poids de mon corps torturé sur mes épaules et mes poignets particulièrement fragiles¹⁹¹ ». Or, Duriès connaît la valeur de son don, c'est là sa vérité.

Mais pour Daniel Sansfaçon, qui a dirigé le numéro spécial « Law, Feminism and Sexuality/Droit, féminisme et sexualité » de la revue *Canadian Journal of Law and Society*, il est illusoire de chercher la vérité du sexe féminin : il n'existe qu'une seule vérité, qu'un seul dispositif de la mise en discours du sexe, et celui-ci est masculin :

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 49.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 32.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 33.

Vouloir dire, et faire dire la vérité du sexe, y en eût-il deux [discours] – car il se pourrait bien qu'il n'y en eût qu'un seul : celui des hommes – c'était rentrer dans « l'ordre du discours », donc exclure par les mécanismes de l'interdit, du partage et du dire-vrai. Discours d'exclusion, discours du système juridique par excellence. Faire dire la vérité du (au) sexe par un dire-vrai juridique – et ramener d'ailleurs la justice au dire-vrai du système de droit – nous ramenait tout droit au cœur du pouvoir et par là du « dispositif de sexualité ». Mais c'était sans compter sur les interrogations que la science elle-même, ce dire-vrai par excellence, allait soulever face à sa capacité de produire un discours de vérité.¹⁹²

Michel Foucault s'est intéressé aux problèmes liés au pouvoir et au corporel : l'enfermement, le contrôle du corps, la discipline, la torture, et est fasciné par le sadisme et le masochisme. Pour lui, il existe bien un discours vrai sur le sexe. Il est « depuis la pénitence chrétienne jusqu'aujourd'hui¹⁹³ » la « matière privilégiée¹⁹⁴ » de la confession : c'est ce qui, dit-on, a toujours été bien caché. Le philosophe voit, dans ce besoin obsessionnel de dire la vérité sur soi, sur sa vie sexuelle, un signe de culpabilisation – dont la mise en discours donne peut-être l'illusion d'une libération ? Or, si depuis Irigaray nous savons que le sexe des femmes n'en est pas un, que peut signifier un tel aveu pour les femmes ?

Comme Vanessa Duriès, Marie L., la jeune auteure de *Confessée*, dit tout de ses désirs masochistes. Dans la première partie de son témoignage, elle confesse ses pulsions machistes (et parle de la souffrance de laquelle elles découlent) ; alors que la seconde section est la révélation complète des aveux entamés dans la première, mais cette fois-ci adressée directement à son amoureux : « aujourd'hui, Marc, tu me découvres une seconde fois en lisant ce récit¹⁹⁵ ». La forme que prend la confession est celle du journal intime écrit au jour le jour (sans repères temporels) de ses plaisirs et de ses souffrances : « maintenant, j'écrirai, une fois par jour [...]. Je ne te cacherai rien. Ce que je ressens, je te le crierai durement, quand mes douleurs n'auront d'issues que l'échappée sur papier¹⁹⁶ ». Une partie du récit est donc entièrement tournée vers Marc : ce qu'elle vit sexuellement avec lui et, bien qu'elle lui

¹⁹² Daniel Sansfaçon, « Law, Feminism and Sexuality/Droit, féminisme et sexualité », *Canadian journal of Law and Society*, Vol. 9, n°1, Spring/Printemps 1994 [En ligne].

¹⁹³ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I, op. cit.*, p. 82

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ Marie L., *Confessée, op. cit.*, p.101.

¹⁹⁶ *Ibid.*

ait tout avoué de ses désirs coupables, elle confesse ce qu'elle n'avait pas avoué précédemment : son désir d'enfanter.

4. 3 L'animalité : les confessions de Marie L.

Exhibitionnisme, sadomasochisme et désir de devenir un objet sexuel se vivent d'une façon extrêmement consciente pour Marie L., cette jeune femme sage qui expie, à travers la souffrance physique, une souffrance morale, et dont l'absolue dépersonnalisation est le programme. Le récit de Marie L. se lit, selon Régine Deforges, comme le témoignage d'un « délire lucide¹⁹⁷ ». La lire, c'est l'accompagner dans « l'angoisse animale de l'être¹⁹⁸ ». De *Confessée*, l'auteure concède effectivement en entrevue qu'il s'agit d'un récit « totalement autobiographique¹⁹⁹ », ajoute que ses livres (*Confessée*, *Petite mort*, *Bloody Marie*, *Noli me tangere*²⁰⁰) sont des reportages sur elle-même dans lesquels elle témoigne de « ces choses dont on n'a pas forcément le droit de parler²⁰¹ ». Dans *Bloody Marie*, l'auteure va plus loin et montre ce qui doit rester caché : des photographies d'elle-même mutilée. Lorsque la protagoniste clame au début de *Confessée* : « Ce corps que je déteste. Je me déteste, je m'exècre, [...] Je détourne continuellement ma volonté d'autodestruction²⁰² », il n'y a pas de doute sur ses noirs projets, le besoin absolu de dire la vérité sur l'authentique nature de sa sexualité inspirée de Sade et de Sacher-Masoch.

Marie L. dit vouloir « recréer un schéma simplement animal, amoral, et destructeur²⁰³ ». Elle veut provoquer avec « [s]es exhibitions animales²⁰⁴ », et vise à retrouver « un état de passivité animale²⁰⁵ ». C'est le marquage sur son corps qui permet l'ultime transgression, et

¹⁹⁷ Régine Deforge, « L'appel de l'ombre », *L'Humanité*, Rubrique : Tribune Libre [En Ligne].

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ Émilie Capella, « La vénus à l'aiguille... rencontre avec Marie L. ». [En ligne mars 2001]

²⁰⁰ Marie L. a aussi écrit en collaboration avec Pierre Bourgeade, qui signe la préface de *Confessée* : *L'autre face, portrait de la face cachée de Paris* et *No Love*.

²⁰¹ Émilie Capella, «La vénus à l'aiguille... rencontre avec Marie L. », *op. cit.*

²⁰² Marie L., *Confessée*, *op. cit.*, p.16.

²⁰³ *Ibid.*, p. 19.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 95.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 26.

c'est cette transgression qui l'amènera à se sentir libre. L'auteure de *Confessée* associe son plaisir sadomasochiste à un état animal : esthétisme animal dans les marques et rituel animal dans le contrat sadomasochiste. Or, étonnamment, c'est son désir de procréation qui rapproche le plus Marie L. de l'animalité. La topique du sang, en particulier celui des menstruations, est extrêmement importante dans *Confessée*, elle est de l'ordre de l'animalité, voire de la bestialité : Marie L. dit comment elle aime quand son partenaire la prend alors qu'elle est « indisposée [...] par ce sang qu[elle] laisserait plus tard couler de [s]on sexe et sans aucune pudeur²⁰⁶ » (lui offrant un « sexe ensanglanté²⁰⁷ »). La pornographie dans *Confessée* est intrinsèque au sang : celui des menstruations, celui du corps lacéré et torturé qui fait gicler le sang, le sang animal de l'être vivant primitif, le sang de la mort.

Les pratiques sadomasochistes sont, effectivement, pour Marie L., un jeu avec la mort. Or, dans cette conjoncture, la capacité de s'incarner dans l'avenir, ne serait-ce que symboliquement, paraît improbable : lors des pratiques sadomasochistes le corps de Marie L. est concrètement attaqué, percé, mutilé, anéanti. Ces pratiques sont davantage susceptibles de la conduire vers l'absolue dépersonnalisation qu'elle désire atteindre, qu'à la reproduction de son être, qu'elle espère. Le désir d'accéder à l'animalité en soi – l'enfantement étant l'animalité extrême de l'homme –, dans sa forme la plus bestiale, inhumaine et sanguinaire permet peut-être à Marie L. de dominer le sacrifice du corps, d'appriivoiser le sang et de faire l'expérience d'une frontière corporelle qui empêche l'avenir ; frontière qui ne peut s'ouvrir à l'autre que par le passage par l'« expérience animale » de la déchirure du corps et du jaillissement du sang. En effet, il semble que pour l'auteure de ce témoignage, il ne s'agit pas seulement de se débarrasser des interdits, de transgresser, de proclamer que toutes les lois humaines peuvent être enfreintes ; ce qui est visé dans *Confessée* est lié à une apologie du sanguinolent, même si le sang qui coule entre ses cuisses, c'est bien celui de la vie.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 21.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 22.

Gardienne du sang

La première fois que Pierre Bourgeade a lu *Confessée*, il a, de son propre aveu, dû « interrompre [s]a lecture, [s]on esprit refluant devant l'évocation d'une autre réalité²⁰⁸ ». La réalité de *Confessée*, confie celui qui signe la préface, est « bien plus insupportable que [celle] de Salò²⁰⁹ », alors qu'il avait dû quitter la salle durant la projection du film de Pasolini. En comparaison, *Confessée*, qui est « vécue²¹⁰ » par son auteure et « relatée par elle telle qu'elle²¹¹ », est bien pire. Pierre Bourgeade assure que les aveux de l'auteure sont liés à la souffrance et certifie la véridicité et la cruauté de l'événement pornographique qui y est raconté. Cette jeune femme ne cherche pas à plaire, ajoute Bourgeade, « elle parle de ce qu'elle a vécu... avec ses propres mots... comme elle l'a vécu... avec son propre corps²¹² ». Puisque son corps est le témoin – c'est lui qui porte les marques de l'événement –, c'est ce qu'il a vécu, *lui*, qu'elle va relater dans une « écriture extrême, mais de même, à la fois, économe, épurée²¹³ ». Mais Marie L., ne témoigne pas uniquement de son expérience personnelle, singulière et hors-normes, croit Bourgeade, « elle témoigne de la société actuelle²¹⁴ ».

Or, s'il s'agit vraiment d'un témoignage sur la société actuelle (c'est-à-dire en 1996), l'incipit de *Confessée* évoque un monde très peu reluisant où le corps n'est ni « un corps sans limites », ni CsO, mais un lieu où se jouent tous les drames du monde, la surface inversée des choses :

²⁰⁸ Pierre Bourgeade, Préface, *Confessée*, *op. cit.*, p. 5.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ *Ibid.*

²¹² *Ibid.*, p. 11.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ *Ibid.*, p. 12.

le plus pénible, le plus avilissant était sans doute de lui laisser prendre ma bouche, d'y mêler sa langue à la mienne. Cette langue gluante et râpeuse, écœurante tant dans sa mobilité que par sa consistance. Sa localisation même, inconcevable, indécente. Bien au-delà de sa salive, c'est dans le dégoût que je m'enlissais. Qu'il écarte mon sexe pour y fourrer ses doigts, ses mains et divers objets, n'était rien comparé à ce viol. Ce baiser, cet obligatoire et désiré passage avant l'accouplement dans toute relation dite « normale », ce baiser sans lequel l'amour est viol devenait le viol, comme si mon esprit inversait toute chose, comme si je ne voulais plus de l'amour que le négatif de son image.²¹⁵

L'aspect pornographique dans *Confessée*, c'est cette incapacité qu'a l'auteure de lire les événements tels qu'ils se présentent. Pour elle, tout est inversé : le bas et le haut du corps, l'amour et le viol, la douleur et le plaisir. La langue n'est pas au bon endroit, sa localisation est même questionnée, les mains ne sont pas là où elles devraient être et les objets peuvent indépendamment être introduits dans les orifices du corps. Le corps et l'âme sont deux entités séparées : « Je ne me suis jamais totalement abandonnée, mon corps oui certainement, mais sans qu'il n'ait une seule fois réussi à entraîner avec lui plus qu'une simple parcelle de mon âme²¹⁶ ». Pouvoir détacher son âme « de [s]es chairs²¹⁷ » est même, pour l'auteure, source de « grande satisfaction²¹⁸ ». Dans ce témoignage qui est une « progression mesurée et prudente [des] aveux²¹⁹ », l'auteure revient constamment sur ce qu'elle nomme sa schizophrénie, et qui est cette capacité qu'elle a de séparer son corps de son esprit.

Dans la première partie de *Confessée*, Marie L. relate la genèse de sa schizophrénie : elle décrit les gestes et les plaisirs masochistes qui se sont manifestés alors qu'elle était encore une enfant et qu'elle se blessait volontairement : « à l'âge de dix ans, j'aimais déjà m'abîmer, me frapper la tête contre les murs quand explosait ma rage contre les autres, et qu'elle se retournait aussitôt contre moi-même²²⁰ ». À l'adolescence, cette colère contre elle-même s'est transmuée en blessures volontaires, et « en y apportant une dimension nouvelle, celle du

²¹⁵ Marie L., *Ibid.*, p. 13.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 15.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ *Ibid.*, p. 77.

²²⁰ *Ibid.*, p. 74.

ludique²²¹ », elle a su transformer ces blessures en plaisirs. Dès lors, elle se frotte les jambes contre les épines des rosiers, presse ses mains contre les murs en crépi, « compas, cutter [et] lames de rasoir²²² » sont détournés de leurs usages. Elle avoue qu'elle charcutait « frénétiquement dans l'isolement les gencives, doigts, boutons, plaies cicatrisées qu[elle] condamnai[t] ainsi à ne jamais se fermer²²³ » puisqu'elle aimait voir son sang, aimait aussi « son âcreté dans [s]a bouche. [S]a douleur avait enfin une couleur, avait un goût²²⁴ ». Dans cette section, qui est celle de la naissance de son désir machiste, elle fait aussi état de son désir de dépersonnalisation qui en est le corollaire. Elle évoque avec franchise ses obsessions (la nourriture, les scarifications, l'autodestruction, la mort, le sexe), raconte un viol subi à l'âge de dix-neuf ans, événement qui a fait d'elle « ce que [elle] est aujourd'hui²²⁵ », et proclame « aller jusqu'au bout de l'aveu²²⁶ ». Le bout de l'aveu, c'est la phrase qui clôt le livre : « j'aimerais avoir un enfant²²⁷ ». Elle évoque Marc, son conjoint à qui elle avoue tout comme elle le fait avec le lecteur, et relate ses rencontres sadomasochistes avec R.

Pour Foucault, l'aveu est une façon de dire le rapport au vrai, et il y a plusieurs façons d'avouer : « on avoue – ou on est forcé d'avouer. Quand il n'est pas spontané, ou imposé par quelques impératifs intérieurs, l'aveu est extorqué ; on le débusque dans l'âme ou on l'arrache au corps. Depuis le Moyen Âge, la torture l'accompagne comme une ombre²²⁸ [...] ». Marie L. doit avouer puisque son corps marqué risque tôt ou tard de la trahir, mais l'aveu est difficile. Après une nuit consacrée à ce qui semble être l'extorsion des aveux, Marc (son conjoint dans ce qu'elle qualifie être sa vie normale, et qui deviendra le complice de ses fantasmes), acceptera de l'accompagner dans le plaisir de la torture. Cependant, bien

²²¹ *Ibid.*

²²² *Ibid.*, p. 75.

²²³ *Ibid.*, p. 76.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ *Ibid.*, p. 36.

²²⁶ *Ibid.*, p. 69.

²²⁷ *Ibid.*, p. 159.

²²⁸ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I*, *op. cit.*, p. 79.

qu'il accepte volontiers d'être le maître de l'esclave durant leurs jeux érotiques, il exige de sa conjointe qu'elle suive une thérapie. Marie L. refuse cette seconde proposition préférant écrire : « se raconter à travers l'écrit, oser lire ce qu'on a été s'y écorner et chercher à ressusciter²²⁹ ». L'écriture lui servira de thérapie : écrire lui permet de vivre et d'accéder à son désir d'enfanter. Car pour Marie L., le tabou le plus puissant n'est pas lié à son désir d'être marquée comme un animal, mais plutôt à celui de porter un enfant : procréer, voilà un interdit difficile à transgresser. Être marqué comme un animal est pour l'auteure de *Confessée* un esthétisme qu'elle porte fièrement : « Esthétisme animal. J'avais le cul marqué, je le trouvais respirable, j'étais fière à l'idée de porter pendant quelque jours encore cette preuve de mon néant passager²³⁰ ». Transgression, érotisme et sang sont pour Marie L. liés à l'animalité.

Pour Bataille, le sang menstruel et le sang de l'accouchement sont des liquides qui signent la présence d'une violence :

Ces liquides sont tenus pour les manifestations de la violence interne. De lui-même le sang est signe de violence. Le liquide menstruel a de plus le sens de l'activité sexuelle et de la souillure qui en émane : la souillure est l'un des effets de la violence. L'accouchement ne peut être détaché d'un tel ensemble : n'est-il pas lui-même un déchirement, un excès débordant le cours des actes en ordre ?²³¹

« Je me souviens du sang²³² », affirme l'auteure de *Confessée*, « du contraste violent de sa couleur avec la blancheur des draps. Je me souviens aussi des doigts rougis de l'homme, de ses bras maculés, éclaboussés, de mes cuisses baignant dans le sang menstruel²³³ ». Marie L. détaille l'effet que produit sur elle et sur son partenaire, lors de la relation sexuelle, la levée de l'interdit lié au sang menstruel vu comme souillure. Pour elle, à ce moment-là, le sang menstruel est un sang consacré, offert, sacrificiel. L'auteure poursuit : « Comme si mon corps s'était tout entier sacrifié, comme si j'avais décidé de lui donner la mort. J'avais

²²⁹ Marie L., *Confessée*, *op. cit.*, p. 100.

²³⁰ *Ibid.*, p. 23.

²³¹ Georges Bataille, *L'érotisme*, *op. cit.*, p. 60.

²³² Marie L., *Confessée*, *op. cit.*, p. 24.

²³³ *Ibid.*

souffert, et organiquement, je m'étais unie à mes pensées²³⁴ ». La transgression de l'interdit, ce n'est pas nier l'interdit, c'est la dépasser et la compléter²³⁵. Notons que l'idée de sacrifice n'est pas liée à l'animal, mais appartient bel et bien à l'humain, et pour Bataille, du sacrifice religieux à L'érotisme, il n'y a qu'un pas.

En effet, le sacrifice de l'être humain l'éloigne de l'animal en lui et le rapproche de Dieu. Ce que révèle la violence du sacrifice divin, c'est Le lien entre la chair et le sang et conduit à « la chair dans le sacrifice et dans l'amour²³⁶ ». Le seul sang digne est celui relié à la procréation :

Ce que l'acte d'amour et le sacrifice révèlent est la chair. Le sacrifice substitue la convulsion aveugle des organes à la vie ordonnée de l'animal. Il en est de même de la convulsion érotique : elle libère des organes pléthoriques dont les jeux aveugles se poursuivent au delà de la volonté réfléchie des amants. À cette volonté réfléchie, succèdent les mouvements animaux de ces organes gonflés de sang.²³⁷

Marie L. aime quand « le sexe marécageux, noyé dans son lit hémorragique, implose²³⁸ ». Elle aime voir son « vagin, plante carnivore, dévorant la queue de Marc²³⁹ ». La convulsion érotique est pour Marie L. liée à l'aspect sacré des marques laissées sur son corps et des sexes gonflés de sang – « La femme est la gardienne du sang²⁴⁰ », affirmait Luce Irigaray.

Voici comment se présente Marie L., cette jeune femme dont la vie semble, au premier regard, absolument normale : « Statut social : demandeuse d'emploi. Âge : vingt-cinq ans. Sexe : féminin²⁴¹ ». Elle est étudiante, habite avec son copain Marc dans un petit appartement

²³⁴ *Ibid.*, p. 24.

²³⁵ « La transgression n'est pas la négation de l'interdit, mais elle le dépasse et le complète », Georges Bataille, *L'érotisme*, *op. cit.*, p. 70.

²³⁶ *Ibid.*, p. 100.

²³⁷ *Ibid.*, p. 101.

²³⁸ Marie L., *Confessée*, *op. cit.*, p. 86.

²³⁹ *Ibid.*, p. 102.

²⁴⁰ Luce Irigaray, *Spéculum de l'autre sexe*, *op. cit.*, p. 280.

²⁴¹ Marie L., *Confessée*, *op. cit.*, p. 17.

et cherche un emploi. Pourtant, celle qui dit s'être « "vomie" si souvent²⁴² » tente de recoller les morceaux de son être qu'elle voit divisé : « me diviser pour mieux régner sur moi-même²⁴³ ». En morcelant physiquement son corps, elle tente de le remettre en vie. L'écriture ne lui permettra pas de recoller les morceaux, elle va plutôt mettre « des mots à la place des trous²⁴⁴... ». La forme retenue est loin de l'« herbier sexuel » à la Catherine Millet :

ne surtout pas lister, éviter l'éventail des positions, refuser le catalogue [...] Je cherche par là à saisir un fonctionnement, ce que j'ai pu éprouver à des moments x ou y. Je me fiche de la dépravation dans laquelle je m'enlisais. Qu'importe ces manifestations. Je souhaite me relire, sans racolage excessif. Je ne tiens qu'à recoller les morceaux.²⁴⁵

En fait, l'écriture se substitue à la violence du corps : « pour moi il y a un enjeu qui est une alternative à la violence sur mon propre corps²⁴⁶ » et comme pour Vanessa Duriès, c'est le conjoint qui ordonne la mise en écriture : « il m'a dit "tu m'emmerdes avec ta souffrance" ; il m'a donné un portable, "maintenant tu racontes ton histoire". [...] Ça été très douloureux²⁴⁷ ».

Au cœur de l'œuvre littéraire de Georges Bataille se trouve aussi la transgression et L'érotisme. Bataille veut montrer que l'homme, malgré les lois qu'il instaure pour tendre à une vie organisée (le travail, la culture, l'économie, etc.) reste hanté par la nature animale dont il provient, une nature qui se manifeste dans la mort et dans la sexualité. Ceux-ci sont contradictoires avec la vie sociale normalisée que l'homme s'est forgée et qui est entièrement fondée sur des tabous et des interdits. Bataille propose que l'établissement d'interdits provoque, en retour, le désir de transgression. Autrefois, la transgression était intégrée dans le système social puisqu'elle pouvait se vivre lors de fêtes, de sacrifices ou d'orgies. La société actuelle, basée sur une archi-morale judéo-chrétienne aurait complètement proscrit tout type

²⁴² *Ibid.*, p. 18.

²⁴³ *Ibid.*, p. 25.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 16.

²⁴⁵ *Idem.*, *Confessée, op. cit.*, p. 43.

²⁴⁶ Emilie Capella, « La vénus à l'Aiguille », *loc. cit.*

²⁴⁷ Marie L., *Confessée, op. cit.*, p. 43.

de transgression. Bataille développe dans ses propres romans un érotisme sordide, qui lie horreur et abjection. Le but de l'auteur semble être de sacraliser le moment où le dégoût et le plaisir se rejoignent afin qu'ils s'annihilent, ce qui permettait enfin à l'homme de surmonter la répulsion qu'il peut avoir de lui-même. Comme le dit Gilles Mayné sur *Histoire de l'œil* :

L'Histoire de l'œil continue de choquer, ce qui est à la fois une bonne, et une mauvaise nouvelle. Longtemps confidentielle, elle est depuis de nombreuses années disponible au grand public, puisque édité en format de poche, ce qui fait que, numériquement parlant, elle n'a jamais choqué autant de personnes. Mais il y a autre chose, et là la question mérite d'être posée : comment ce petit livre écrit en 1928 par le jeune Georges Bataille au sortir de sa psychanalyse, peut-il, au début du XXI^e siècle, continuer de choquer autant? [...] Bataille lui-même, s'il était encore parmi nous, serait sûrement fort amusé par de telles convulsions, et l'on peut même se demander quelle sorte de rire il dispenserait à la face de ces effarouchés – en fin de siècle, début de millénaire – de la fin d'un siècle qui a pourtant connu des atrocités sans nom, autrement effrayantes, qui a fait il y a une trentaine d'années sa révolution sexuelle dont certaines des parties concernées étaient alors prenantes...²⁴⁸

Pour Mayné, Bataille continue de fasciner aujourd'hui – en 2003 – alors que l'on « assiste à une véritable déferlante de romans, récits ou anthologies diverses se définissant comme érotiques²⁴⁹ ». Le rire convulsif de Georges Bataille imaginé par Gilles Mayné nous ramène au rire de Foucault dans les *Mots et les choses* évoqué au début de cette thèse, et ces rires ne nous rappellent-ils pas le sens du mot « plaisir » ? Le plaisir, c'est la joie, et cela est aussi vrai dans les pratiques sexuelles violentes des sadomasochistes.

Georges Bataille, dans *L'érotisme*, affirme que la sexualité apparaît pour l'être humain comme en rupture avec sa vie naturelle construite sur les aspects culturels, productifs et reproductifs ; elle est un gaspillage de ressources lorsqu'elle n'est pas uniquement utilisée pour assurer la croissance de l'espèce. Cette dilapidation d'énergie que représente la sexualité récréative est, dès lors, perçue comme étant un aspect animal de l'homme puisque ce dernier s'est détaché de son animalité lorsqu'il a été capable de suspendre sa jouissance. Bataille ajoute que c'est grâce aux divers interdits, notamment celui de l'inceste, mais aussi les interdits alimentaires, obligations de sépulture pour les morts, interdit du meurtre et divers

²⁴⁸ Gilles Mayné, *Pornographie, violence obscène, érotisme*, Paris : Descartes & Cie, 2001, p. 125.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 4 de couverture.

interdits sexuels, que l'homme a rendu possible la mise sur pied d'un monde productif, basé sur le pouvoir et l'économie. Un monde naturalisé, qui s'oppose à la vie animale et à la dépense d'énergie inutile qui a lieu dans la sexualité.

Or, pour qu'il y ait transgression véritable – transgression de ce que l'homme a naturalisé –, il faut que l'interdit soit connu par tous les acteurs d'une même communauté et repéré comme tel. Ce qui terrifie alors, c'est l'ambiguïté entre la violence de la transgression et l'aspect sacré de la loi. Mais ce qui terrifie fascine, et c'est cette fascination qui suscite le désir de la transgression. Cependant, en posant comme sacré les règles qu'on doit respecter dans une société, en établissant ce qui est à fuir parce que dangereux, l'interdit désigne ce qu'il y a à transgresser. Poser un interdit, c'est ouvrir l'accès à ce qu'il défend. Car si l'interdit était toujours et absolument respecté, croit Bataille, la vie perdrait toute dimension sacrée ; si l'homme n'était plus capable que de consommation prudente et de production raisonnable, il aurait totalement rompu avec le terreau originaire de sa vie animale. Transgresser l'interdit n'est pas son abolition, ce n'est pas un retour à l'animalité première ; au contraire, la transgression « lève l'interdit mais ne le supprime pas²⁵⁰ ». Pourtant, transgresser l'interdit de meurtre ou de l'inceste paraît faire régresser l'homme en deçà de l'humain.

Par conséquent, il suffit qu'un objet soit défendu pour qu'il suscite chez l'homme le désir de transgression ; ce n'est pas que l'objet soit nécessairement désirable, ni parce que l'interdiction qui pèse sur lui le rend intéressant, mais parce que l'interdiction le désigne et le privilégie parmi tous les autres objets et parce que celui qui transgresse l'interdit veut, en réalité, défier le pouvoir afin d'accéder à la liberté. « J'allais transgresser. Et j'aimais cela. Mon refoulement allait prendre fin²⁵¹ ». C'est ainsi que s'exprime Marie L. lorsqu'elle se rend compte de son attrait pour les sexualités illicites. Car l'interdiction peut aussi susciter un désir qui paraît disproportionné par rapport à l'objet interdit et provoquer la tentation et la transgression. L'interdit désigne là où s'arrête notre liberté. La révolte qui mène à la transgression prend alors la forme d'un vertige, celui de l'infini des possibles.

²⁵⁰ Philippe Rigaud, *Fétichisme*, *op. cit.*, p. 21.

²⁵¹ Marie L., *Confessée*, *op. cit.*, p. 20.

Pour Doris Odier, dans *Désirs, passions et spiritualité*, la recherche du plaisir physique intense est simplement le seul moyen trouvé par certaines personnes pour « mettre en frémissement un corps abandonné²⁵² ». C'est ce qui arrive à la jeune protagoniste de *Confessée* qui passe par, entre autres, un langage particulier du corps pour atteindre l'orgasme. Dans ce récit publié en 1996 la narratrice témoigne de la violence qui l'entoure : celle de son univers familial et de sa vie sociale, en passant par son corps meurtri et une sexualité autodestructrice et transgressive. Pourquoi transgressive ? C'est que la jeune protagoniste ne parvient à la jouissance sexuelle que lorsqu'elle se fait violence dans des jeux érotiques qui mettent en scène l'interdit afin qu'il soit transgressé. Citant Bataille, Véronique Poutrain confirme : « la transgression de l'interdit n'est pas elle-même moins sujette à des règles que l'interdit²⁵³ », et ce sont sur ces jeux que se fondent les pratiques sadomasochistes. Aussi, pour Marie L., le plaisir sexuel n'est possible que lorsque les preuves de cette violence apparaissent sur son corps, marques qui attestent de la réalité de l'événement, et c'est lorsqu'elle accepte et revendique ces pratiques comme sources de plaisir qu'elle parvient à jouir de la vie.

Rituel animal

Marie L. décrit le plaisir qu'elle prend à s'enliser dans le dégoût, à recréer un modèle de vie amoral et animal. Dans la violence de la jouissance, croit Bataille, le corps obéit à une sorte de rage dans laquelle on ne reconnaît plus la personnalité de l'individu : « toute la mise en œuvre érotique a pour principe une destruction de la structure de l'être. [...] ce qui est en jeu dans L'érotisme est toujours une dissolution des formes constituées²⁵⁴ ». En somme, « L'érotisme ouvre à la mort²⁵⁵ ». Cette dissolution de l'être est qualifiée dans le langage populaire de « petite mort ». Chez Marie L., la mort est justement inséparable du plaisir sexuel : « je pourrais me tuer dans une sublimation extrême de la souffrance²⁵⁶ ».

Georges Bataille croit que cette extraordinaire énergie sexuelle expérimentée lors de

²⁵² Daniel Odier, *Désirs, passions et spiritualité*, Paris, Presses Pocket, 1999, p.58

²⁵³ Véronique Poutrain, « Modifications corporelles et sadomasochisme », *op. cit.*, p. 349.

²⁵⁴ Georges Bataille, *L'érotisme*, *op. cit.*, p. 22.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 29.

²⁵⁶ Marie L., *Confessée*, *op. cit.*, p. 146.

l'orgasme est le signe, pour l'homme, de tous les excès de violence dont il est capable. Or, quand il prend conscience de ce qu'il porte d'inhumain à l'intérieur de lui, l'homme a peur. Mais pour Marie L., qui affirme que goûter les prémisses de la mort est une façon extrême d'apprendre à vivre et à s'aimer, les excès de violence qui font partie de ses pratiques sexuelles ne lui font pas peur. Sa sexualité est, de son propre aveu, une façon de narguer la mort, de la déjouer afin de vivre : « se donner la mort m'apparaît pour l'heure sans intérêt. Se donner les moyens de la narguer, la provoquer par des chemins détournés est d'une subtilité touchante et raffinée²⁵⁷ ». Par conséquent, s'il est banal de dire que son corps est fracturé, que son désir est inséparable de son besoin de ressentir physiquement la douleur (elle est la preuve de la jouissance), et que le but est l'ultime anéantissement de l'être, pour celle qui se qualifie de « repoussante dans [s]a vulgaire normalité²⁵⁸ », ce qui lui fait réellement peur, c'est son désir de procréer. Pourtant, c'est bien ce que fait Marie L., elle procréé, elle se met au monde grâce à l'écriture : « si je n'avais pas écrit, je crois bien que la folie aurait eu raison de moi²⁵⁹ ». Si pour l'auteure de *Confessée* ne pas écrire ce qui est considéré comme une sexualité anormale, contre-nature (donc, animale) la conduit à la folie, pour Foucault, l'animalité a longtemps été un état vers lequel le fou choisissait de régresser, car seul l'homme raisonnable pouvait être qualifié d'humain.

Dans *Histoire de la folie à l'âge classique*, Michel Foucault affirme que dès le XVII^e siècle on enfermait les déviants, ceux qui dérangent l'ordre établi : les débauchés, les désœuvrés, les pauvres, les vagabonds, etc. Exhiber les fous – la folie était un scandale qui servait à l'édification des gens sains – derrière des grilles et s'en détourner était normal. Ce n'est qu'avec la naissance de la psychiatrie que la folie est devenue un objet d'investigation. Mais avant d'investiguer la folie, à l'époque du Moyen Âge, celui qui était qualifié de fou était aussitôt comparé à une bête dangereuse. Puisque, entre l'animal et la contre-nature de l'homme, il y avait une jonction par laquelle, s'il y avait croisement, la folie pouvait se manifester :

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 17.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 106.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 146.

Il y avait jadis, dans la sourde présence de la bête, le point par où la folie, dans sa rage, pouvait faire irruption en l'homme ; le point le plus profond, le point ultime de l'existence naturelle était en même temps le point d'exaltation de la contre-nature – la nature humaine étant à elle-même, et immédiatement, sa propre contre-nature.²⁶⁰

La nature humaine étant très proche de sa contre-nature, l'homme doit sans cesse se méfier de lui-même et s'en tenir aux balises érigées par la société. Ce n'est que vers la fin du XVIII^e siècle, ajoute Foucault, que « la tranquillité animale appartient tout entière au bonheur de la nature ; et c'est en échappant à la vie immédiate de l'animal, au moment où il se forme un milieu, que l'homme s'ouvre à la possibilité de la contre-nature et s'expose de lui-même au péril de la folie²⁶¹ » de sorte que « l'animal ne peut pas être fou, ou du moins ce n'est pas d'animalité en lui qui porte la folie²⁶² ». Ce qui fait naître la folie chez l'homme, c'est la répression de sa nature animale : « la folie a été rendue possible par tout ce que le milieu a pu réprimer chez l'homme d'existence animale. Dès lors, la folie se trouve liée à une certaine forme de devenir en l'homme²⁶³ ».

Mais alors que Foucault parle d'un devenir-homme, Deleuze et Guattari parlent plutôt d'un devenir-animal.

Les devenirs-animaux ne sont pas des rêves ni des fantasmes. Ils sont parfaitement réels. Mais de quelle réalité s'agit-il ? Car si devenir animal ne consiste pas à faire l'animal ou à l'imiter, il est évident aussi que l'homme ne devient pas « réellement », pas plus que l'animal ne devient « réellement » autre chose. Le devenir ne produit pas autre chose que lui-même. C'est une fausse alternative qui nous fait dire : ou bien l'on imite, ou bien on est. Ce qui est réel, c'est le devenir lui-même, le bloc de devenir, et non pas des termes supposés fixes dans lesquels passerait celui qui devient.²⁶⁴

²⁶⁰ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 476.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 467.

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ *Ibid.*, p. 468.

²⁶⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 306.

La notion d'un « devenir-animal », que Gilles Deleuze et Félix Guattari définissent dans *Mille Plateaux*, questionne les frontières entre l'humanité et l'animalité pour faire état d'une alliance entre les deux états. Deleuze et Guattari ne parlent pas d'avenir, mais de devenir : devenir-animal, devenir-femme, devenir-minoritaire, devenir-schizo, etc. Selon eux, l'être humain est toujours en mouvement et le mot « devenir » rappelle l'action, alors qu'« avenir » est davantage lié au fantasme, au passif. Pour Deleuze et Guattari, ce sont les minorités qui possèdent le pouvoir de changer, de créer une révolution.

Marie L. ne parle pas d'un devenir-homme ou d'un devenir animal, elle est un devenir-objet. Son avenir est celui du rituel animal sadomasochiste avec ses « cousins de chair et de sang²⁶⁵ » qui, comme elle, ont l'« érotisme pervers²⁶⁶ ». D'ailleurs, le monde entier n'est « qu'animal, [et] l'amour, une supercherie pour maîtriser la misère humaine²⁶⁷ ». Aussi, lorsqu'à l'âge de dix-neuf ans elle rencontre un homme de plus de vingt ans son aîné qui la regarde avec froideur en insistant sur ses hanches, ses seins et ses cuisses, comme si elle n'était qu'« une marchandise offerte²⁶⁸ », qu'un « amas de chair²⁶⁹ », pour la première fois elle se sent revivre, « j'aimais ça²⁷⁰ », conclut-elle. Avec lui, elle va vivre une « insoutenable souffrance²⁷¹ », elle sera « frappée²⁷² », « violentée²⁷³ », et à sa grande surprise elle se délectera à de cette souffrance : « j'étais belle, je ne l'étais que dans le sordide²⁷⁴ ». Cet homme, elle le reverra, mais il la trahira : il ne respectera pas le « contrat » S/M et la violentera.

²⁶⁵ Marie L., *Confessée*, *op. cit.*, p. 39.

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 30.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 31.

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ *Ibid.*, p. 35.

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ *Ibid.*

Pour Deleuze, « le second caractère du masochisme » est justement « le goût de contrat, l'extraordinaire appétit contractuel²⁷⁵ ». Le premier caractère est que le sadisme et le masochisme ne sont ni complémentaires, ni opposés ; ce sont deux mondes différents qui ne peuvent entrer en relation. Deleuze affirme, dans son étude sur Sacher-Masoch, que le masochiste choisit son bourreau en élaborant un contrat type qui établit les limites à ne pas franchir, quels scénarios sont acceptables ou non. Tandis que le sadique ne peut jouir qu'en torturant sa victime : sa jouissance est intrinsèque au mal qu'il provoque. Par conséquent, la victime ne peut être consentante. Ainsi, lorsqu'elle va rencontrer R. (un nouveau partenaire) après sa mauvaise expérience avec l'homme – sadique – qui l'agresse, Marie L. va aussitôt « établir un dialogue²⁷⁶ » de plusieurs heures au cours duquel elle raconte son « obscur passé²⁷⁷ ». Après, les rencontres sadomasochistes avec R seront, on le devine, organisées. Dorénavant, les règles seront parfaitement définies.

Lorsqu'elle aura des relations sexuelles sadomasochistes, c'est toujours à partir d'un contrat que cela se fera. C'est ainsi que lors d'une rencontre elle s'assure auprès de R. que le programme n'a « subi aucune modification²⁷⁸ ». « Il me rassura²⁷⁹ », écrit-elle, « tout était prévu comme à l'entendu²⁸⁰ ». Rassurée, elle répétera alors la scène avec lui afin de « fixer les derniers interdits²⁸¹ » et pour « laisser spontanément [le]s corps s'exprimer²⁸² ». Pour Marie L., le rituel animal se vit dans le contrat sadomasochiste ; c'est le contrat qui permet la liberté sexuelle. Pour celle qui exige le contrat SM et qui écrit le témoignage d'une « offrande calculée²⁸³ », les mots sont la marque, la frontière de la différence entre vie normale et vie animale. Luce Irigaray dans son travail sur la différence sexuelle, affirmait qu'il existait deux

²⁷⁵ Gilles Deleuze, « De Sacher-Masoch au masochisme », *Multitudes* 2006/2, 25, p.21.

²⁷⁶ Marie L., *Confessée, op. cit.*, p. 19.

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ *Ibid.* p. 45.

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² *Ibid.*

²⁸³ *Ibid.* p. 117.

langues différentes, celle des hommes et celle des femmes, et que les hommes avaient vite fait d'inscrire la leur comme étant la langue de toute l'humanité. Être marquée par le discours millénaire de la différence sexuelle ne semble pas laisser supposer que les femmes ont accepté d'emblée leur « nature » de femme dans la joie. Or, pour Marie L. et Vanessa Duriès – comme pour les autres auteures étudiées dans cette thèse – la différence est dans la singularité de chaque femme, davantage qu'entre les hommes et les femmes. Comme Vanessa Duriès qui livre le témoignage d'une soumission sexuelle, pour Marie L., dire, utiliser la langue, écrire, permet d'inscrire sa différence sexuelle.

Comme les êtres humains, les animaux naissent, meurent et se reproduisent, comme nous, ils ressentent leur environnement, ils souffrent et... possèdent un langage puisqu'ils se font comprendre. Le passage de l'animal à l'homme, croit Giorgio Agamben, est dû justement au fait que l'homme possède le langage. « En s'identifiant avec celui-ci, l'homme parlant pose hors de lui-même, comme déjà et non encore humain, son propre mutisme²⁸⁴ ». C'est aussi à partir du langage que Derrida développe sa pensée au sujet de l'animal : Lorsque j'interroge l'animal et que je le regarde dans les yeux, l'animal ne répond-il pas²⁸⁵ ? Les animaux, s'ils se comprennent entre eux – ils possèdent un langage –, ils nous font aussi comprendre ce qu'ils veulent ou ce qu'ils ne veulent pas (en grognant, en bougeant la queue, etc.). Mais centré sur lui-même, l'homme reste le plus souvent fermé à ce discours. Dans *L'Ouvert. De l'homme à l'animal*, Agamben vise à interroger ce qui distingue et ce qui approche l'homme et l'animal et parle de la « machine anthropologique qui, dans la tradition occidentale, a articulé pendant des siècles le corps et l'âme, la vie animale et le logos²⁸⁶ [...] ». Dans *L'animal que donc je suis*, Derrida souligne davantage la cruauté de l'homme vis-à-vis l'autre, celui qui représente le mal : l'animal (il préfère le terme *animot*²⁸⁷ qui relie l'animal au mot plutôt qu'au mal), mais aussi le Juif, l'homosexuel, etc., et il souligne la dénégarion de l'animal par l'homme :

²⁸⁴ Giorgio Agamben, *L'Ouvert. De l'homme à l'animal*, op. cit., p.58.

²⁸⁵ Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, op. cit., p. 163.

²⁸⁶ Giorgio Agamben, *L'Ouvert. De l'homme à l'animal*, op. cit., page 4 de couverture.

²⁸⁷ Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, op. cit., p. 67.

De quelque façon qu'on l'interprète, quelque conséquence pratique, technique, scientifique, juridique, éthique ou politique qu'on en tire, personne aujourd'hui ne peut nier cet événement, à savoir les proportions sans précédent de cet assujettissement de l'animal. Cet assujettissement dont nous cherchons à interpréter l'histoire, nous pouvons l'appeler violence, fût au sens moralement le plus neutre de ce terme et même quand la violence interventionniste se pratique, dans certains cas, fort minoritaires et nullement dominants, ne l'oublions jamais, au service ou pour la protection de l'animal, mais le plus souvent de l'animal humain. Personne ne peut davantage dénier sérieusement la dénégation.²⁸⁸

Derrida propose même d'utiliser le mot « génocide » pour désigner la relation qu'entretient l'homme avec l'animal.

Personne ne peut plus nier sérieusement et longtemps que les hommes font tout ce qu'ils peuvent pour dissimuler ou pour se dissimuler cette cruauté, pour organiser à l'échelle mondiale l'oubli ou la méconnaissance de cette violence que certains pourraient comparer aux pires génocides (il y a aussi des génocides d'animaux : le nombre des espèces en voie de disparition du fait de l'homme est à couper le souffle). De la figure du génocide il ne faudrait ni abuser ni s'acquitter trop vite. Car elle se complique ici : l'anéantissement des espèces, certes, serait à l'œuvre, mais il passerait par l'organisation et l'exploitation d'une survie artificielle, infernale, virtuellement interminable, dans des conditions que des hommes du passé auraient jugées monstrueuses, hors de toutes les normes supposées de la vie propre aux animaux ainsi exterminés dans leur survivance ou dans leur surpeuplement même. Comme si, par exemple, au lieu de jeter un peuple dans des fours crématoires et dans des chambres à gaz, des médecins ou des généticiens (par exemple nazis) avaient décidé d'organiser par insémination artificielle la surproduction et la surgénération de Juifs, de Tziganes et d'homosexuels qui, toujours plus nombreux et plus nourris, auraient été destinés, en un nombre toujours croissant, au même enfer, celui de l'expérimentation génétique imposée, de l'extermination par le gaz ou par le feu.²⁸⁹

Est-ce que Derrida va trop loin quand il parle de « génocide » d'animaux ? S'il n'hésite pas à revendiquer le terme, c'est qu'il compare l'extinction de certains animaux à l'extermination des Juifs dans les camps de concentration. Cette comparaison peut certes indigner. Mais elle rappelle notre cruauté envers les animaux : « les journaux télévisés nous présentent tous les malheurs de la terre, mais ne nous font jamais voir ce qui se passe dans les

²⁸⁸ *Ibid.*, p.46.

²⁸⁹ *Ibid.*

abattoirs²⁹⁰ » observe justement Jean Grondin qui a étudié la question de l'animal chez Derrida, Levinas et Heidegger dans un article paru dans *Cités* en 2007. Il ajoute que nous avons, « envers le genre l'animal » un amour très sélectif : « alors que les animaux domestiques sont dorlotés, ceux qui servent à nous nourrir et nous vêtir sont élevés et exterminés de manière méthodique²⁹¹ ». La question de l'animalité est complexe, lorsqu'elle est mise en lien avec le genre – l'animal comme *genre* différent – est encore plus complexe.

C'est certainement Donna Haraway, diplômée de zoologie et de philosophie de l'Université du Colorado, qui a le mieux observé les liens entre les théories féministes, le zoologique et la philosophie. Au sein du mouvement féministe, Haraway s'est opposée non seulement à l'essentialisme, mais aussi aux théories que brandissaient certaines femmes qui militaient pour l'interdiction de la pornographie en l'assimilant à une forme de discours social empli de haine. Haraway est surtout connue pour son essai « A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century », publié dans son livre *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (1991) dans lequel elle utilise la métaphore du cyborg pour expliquer qu'il faudrait déconstruire les idées reçues, généralement manichéennes, sur les femmes et qui existent même au sein des groupes féministes. L'idée de cyborg en tant qu'être hybride est utile à l'auteure pour illustrer la maîtrise et l'absence de maîtrise du corps de la femme qui est à la fois sujet et objet, nature et culture. À l'instar de Judith Butler, Haraway montre, toujours à travers la métaphore du cyborg, que ce qui nous semble naturel (comme le corps, le genre, etc.) est, en fait, des constructions. Cette idée est importante pour le féminisme, dans la mesure où les femmes sont souvent réduites à des stéréotypes de douceur et de beauté fragile, leur corps devant correspondre à des diktats du même acabit. Mais Marie L. inscrit dans l'écriture son corps abîmé (fouetté, automutilé), son désir animal, elle marque avec l'encre de l'écriture, avec son sang fait encre, ses désirs sadomasochistes et son désir de procréer. Ce faisant, elle attire l'attention sur son incapacité à être une femme « normale », et à accéder au désir qu'elle a d'enfanter.

²⁹⁰ Jean Grondin, « Derrida et la question de l'animal », Montréal, *Cités* 2007/2, n°30 [En ligne].

²⁹¹ *Ibid.*

Si la difficulté pour les femmes est de dire leur sexualité et d'assumer positivement les manifestations physiques de leur sexe, pour Marie L. c'est effectivement le désir de procréation qui est le plus difficile à vivre. Marie L. n'est pas la gardienne d'une longue tradition qui affirme que la sexualité des femmes n'est *rien* ; elle ne s'encombre pas d'une honte millénaire liée à son sexe, et ce, même si à certains moments, c'est bien de soumission sexuelle dont il est question dans son témoignage, d'une sexualité féminine subordonnée à l'autre (la masculine) dont elle rend compte.

L'aveu s'est déplacé : ce qui constituait l'aveu suprême, écrivait Foucault, était celui qui avait trait à la sexualité, l'ultime confession était celle de la chair (sexuelle). Or, ce que Marie L. se doit d'avouer dans *Confessée*, ce n'est pas son désir d'être marquée comme un animal (qui est normal dans le contexte sadomasochiste) ; ce qui est difficile à avouer, c'est son incapacité à porter un enfant, d'être une femme capable d'amour. Certes, elle fait l'aveu ultime de la chair, mais là où elle est subversive dans son discours, c'est lorsqu'elle avoue son désir d'enfanter et accepte l'idée que sa propre chair puisse produire un être humain.

Voilà les derniers mots de *Confessée* qui, étonnamment, placent Marie L. dans le plus pur aspect animal : « J'aimerais avoir un enfant²⁹² ». Car, en effet, si l'orgasme est relié à l'humain, la procréation appartient bel et bien à l'animal. Elle est la femelle qui désire se reproduire et qui offre son sexe. Puisque l'animal s'accouple pour la procréation alors que l'être humain érotise l'acte sexuel, le besoin que ressent Marie L. de procréer la ramène, par conséquent, à un besoin animal normal : « l'activité sexuelle des hommes n'est pas nécessairement érotique. Elle l'est chaque fois qu'elle n'est pas rudimentaire, qu'elle n'est pas simplement animale²⁹³ ». Bref, les derniers mots de *Confessée* témoignent que l'avenir de Marie L. n'est pas celui d'un devenir-animal, ni un devenir-objet, mais un devenir-mère.

Pour Nancy Huston, la femme qui attend un enfant est un bel objet de désir : elle parle de L'érotisme de la femme enceinte et trouve dommage que les femmes, lorsqu'elles parlent de sexualité, ne mettent en scène que des corps démembrés, parcellisés, déformés, mortifères

²⁹² Marie L., *Confessée*, *op. cit.*, p. 159.

²⁹³ Georges Bataille, *L'érotisme*, *op. cit.*, p. 34.

et détruits²⁹⁴. Elle dénonce le fait qu'il n'y ait rien d'écrit par les femmes « sur L'érotisme des seins qui enflent, de tout le corps qui enfle, de la vie qui enfle à l'intérieur de soi, comme tout cela est follement excitant, comme il peut être génial de se masturber, enceinte, et de faire l'amour, enceinte (pour peu, bien sûr, qu'on ait envie de l'être²⁹⁵)... ». À cette absence de représentation d'érotisme de la femme enceinte, Huston se demande si c'est « parce que les mères sont censées incarner la moralité, et qu'il y a toujours quelque chose de vaguement immoral dans L'érotisme²⁹⁶ ? ». Certainement y a-t-il de cela, mais la vraie raison, croit Huston, c'est que le dernier tabou n'est pas de faire de sa vie sexuelle un témoignage, comme cela arrive de plus en plus fréquemment, mais plutôt celui de dire « L'érotisme maternel » : « (puisque aussi bien, les tabous que l'on bafoue à tout bout de champ ne sont pas des tabous²⁹⁷) », ajoute Huston.

Lorsque Marie L. court à la salle de bain, elle se « hisse sur le bidet et regarde [son] dos, les marques, le corps emprisonné, baptisé de stries, éclaboussé²⁹⁸ », et ce qu'elle voit lui fait plaisir, c'est un « arc-en-ciel obscène²⁹⁹ ». Elle raconte en détails la scène sexuelle qui précède (ce qui lui prend plusieurs pages), et elle monte sur le bidet afin de contempler dans le miroir ces marques sur son corps qui lui « arrachent un sourire qui [l]'irradie³⁰⁰ ». Or, c'est lorsqu'elle raconte l'autre scène, celle qui a lieu sur la cuvette des toilettes, qui ne dure que le temps d'un paragraphe, et que la chasse d'eau est rapidement tirée, qu'elle est le plus proche du tabou, de l'obscène, du pornographique :

²⁹⁴ Nancy Huston, *Mosaïque de la pornographie*, *op. cit.*, p. 16.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 16-17.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 17.

²⁹⁷ *Ibid.*

²⁹⁸ Marie L., *Confessée*, *op. cit.*, p. 89.

²⁹⁹ *Ibid.*

³⁰⁰ *Ibid.*

L'enfant s'est noyé, il se meurt dans la cuvette émail des toilettes. Je n'ai pas su l'aimer. Je n'ai pas su lui offrir l'amour, je l'ai compris au réveil, quand déjà, entre mes cuisses, il se coagulait. Il s'est crevé dans la fange ventrale. Pas de négociation, uniquement cet acte ultime, décisif pour hurler qu'il se refusait à moi. Disparaître, s'immoler et emmener celle qui avait la prétention de se croire capable d'enfanter. Mais s'il m'avait laissé du temps, je lui aurais prouvé que je pouvais guérir. Il m'a provoquée dans sa mort, je crois que j'aurais préféré le décapiter plutôt que d'assister à son sacrifice. Je me suis ouverte à lui et l'enfant sournois a profité du passage pour se tirer. Il s'est décroché, lesté de plomb, pénétrant l'eau javellisée. L'eau, empourprée maintenant de ses tissus, ces quelques millimètres de chair sanglante qui polluent le réservoir de flotte. Tirer la chasse et oublier ce jour maudit.³⁰¹

Les mots ne sont peut-être pas suffisamment nombreux pour dire quelque chose de cette perte ? Les mots pour Marie L. sont parfois difficiles à écrire ; la langue n'a peut-être que les mots pour dire le corps fragmenté, mais pas ceux qui disent la vie, la maternité ?

Dialogue

Dans l'article *Mère démembrée, langue fragmentée*, Reza Baraheni raconte sous forme d'anecdote un événement qui a eu lieu dans son enfance, en 1945. Le gouvernement turc ayant pris le pouvoir en Perse, l'enseignement se faisait dorénavant en turc azéri, devenue la langue officielle et qui était la langue maternelle de l'auteur. Quelques années après, le gouvernement a été renversé et, à nouveau, les écoles ont dû fonctionner, mais en persan. Une langue inconnue de la plupart des enfants, des enseignants, et de Baraheni. Celui-ci décide, malgré l'interdiction, de rendre un travail scolaire en turc, seule langue qu'il connaît. Le professeur refuse le travail lui demandant s'il avait bien compris qu'il avait exigé un texte rédigé en persan. À sa question, le jeune Baraheni répond que, puisqu'il ne connaissait pas le turc, il avait choisi de faire le travail dans sa langue maternelle. Ce qui rend le professeur fou de rage :

³⁰¹ *Ibid.*, p. 126-127.

Il s'avança vers moi, m'attrapa par le cou, me tira jusqu'au petit bassin à sec au milieu de la cour et, ayant jeté ma feuille à terre, y pressa ma tête tout en m'ordonnant dans notre langue maternelle à tous deux : « Yala, kopey-ogli, yala! » (« Lèche, fils de chienne, efface-le avec ta langue ! ») Je léchai, jusqu'à avoir tout effacé, les encres de couleur, les titres, les dessins enfantins, tout... Quand je relevai enfin la tête, tous les autres enfants se mirent à rire sans plus s'arrêter : mon visage était tout barbouillé d'encre. J'avais avalé ma langue maternelle.³⁰²

Avaler sa langue maternelle, voilà ce que fait Marie L. : elle utilise sa langue sadomasochiste, la seule qu'elle connaisse, elle rampe comme un animal, tente de tout effacer afin d'atteindre l'autre langue, celle de la maternité. « Je n'ai qu'une langue et ce n'est pas la mienne³⁰³ », écrivait Jacques Derrida dans *Le monolinguisme de l'autre*. Je n'ai qu'un sexe et ce n'est pas le mien, pourraient dire Marie L et Vanessa Duriès. Ces femmes utilisent leur langue – celle de leur mère – pour parler de leur sexualité fragmentée, soumise au fantasme masculin. C'est la langue de l'Autre sexe, celui qui n'existe pas, qu'elles reprennent et qu'elles propulsent sous les regards de tous dans leurs témoignages sexuels pornographiques. Le tabou, l'ultime transgression, est cependant ailleurs : il est dans le besoin d'héritage de ces femmes blessées, morcelées.

³⁰² Reza Baraheni, « Mère démembrée, langue fragmentée », *Genèses Généalogies Genres*, op. cit., p. 99.

³⁰³ Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996.

CONCLUSION

Bûchers de plaisir

Dans *L'euphorie perpétuelle*, Pascal Bruckner rappelle qu'au XV^e siècle, en France et en Italie, les citoyens faisaient de grands feux dans lesquels ils jetaient tous les objets qui flattaient trop, selon la coutume religieuse chrétienne de l'époque, leurs plaisirs vaniteux : « cartes à jouer, livres, bijoux, perruques, parfums¹ ». Ces feux étaient, disait-on, des « bûchers de plaisir », et c'est avec cet autodafé que débute le livre de Pascal Bruckner paru en 2000 sur l'obligation de bonheur, obligation contemporaine qui a ses sources dans le Moyen-Âge et qui consiste à tout évaluer sous l'angle du plaisir et du déplaisir. Ce que démontre Bruckner, c'est l'acceptation générale selon laquelle l'être humain doit impérativement être heureux : obligation de bonheur pour tous sous peine d'être jeté dans l'opprobre. Or, ce devoir hédoniste finit par devenir, remarque Bruckner, une source d'irritation et de déplaisir. Mais d'où provient cette obligation ? « Comment la croyance subversive des Lumières, qui offrent aux hommes ce droit au bonheur jusqu'alors réservé au paradis des chrétiens, a-t-elle pu se transformer en dogme² ? », se demande Pascal Bruckner. Nous devons, à tout instant et à tous, dire l'état dans lequel se trouve notre bonheur, remarque à nouveau Bruckner, et ce, quotidiennement à travers cette banale phrase « comment allez-vous ? ». Cette question témoignerait du fait que le bien-être « désormais ne va plus de soi et nécessite une consultation permanente de son baromètre intime³ ». Depuis le XIX^e siècle, il faut se dire et se montrer heureux à tout moment.

De cette obligation de bonheur découle donc l'obligation d'en dire quelque chose : nous sommes heureux et il faut le dire à tous. En somme, il s'agit d'en faire une pratique discursive. En cela, la pensée de Bruckner est proche de celle de Michel Foucault : ce qui caractérise la sexualité depuis le XVII^e siècle, c'est qu'elle est systématiquement mise en

¹ Pascal Bruckner, *L'euphorie perpétuelle*, Paris : LGF, « Livre de poche », p 23.

² *Ibid.*, page 4 de couverture .

³ *Ibid.*, p.33.

discours. Parler de sa vie intime est devenu la chose à faire : il faut l'évaluer selon l'angle du normal ou de l'anormal. Cette mise en discours de la sexualité a-t-elle, comme le suggère Foucault, provoqué une sorte de chasse, une traque systématique des nouvelles formes de sexualité, provoquant, par le fait même, de nouvelles formes ?

À cet égard, l'étude des ouvrages de Judith Butler sur la performance qui sous-tend la notion de norme, nous permet certainement de questionner le fondement même de ces nouvelles formes. L'étude de témoignages sexuels contemporains permet, pour sa part, d'explorer plusieurs pistes de recherche qui vont dans ce sens : obligation de dire quelque chose de sa vie sexuelle, évaluation des pratiques sexuelles selon des normes de normalité ou d'anormalité, explosion discursive de nouvelles formes de sexualité, idée de performance, etc.

Nous avons senti, par conséquent, la nécessité de situer, dès le début de cette thèse, les différents types d'écriture féminine dans la vaste histoire du féminisme. Compte tenu de la richesse théorique entourant l'écriture testimoniale, nous avons aussi observé attentivement différentes approches afin de mieux voir où se situaient les auteures dans ce champ d'investigation où écrire toute la vérité ne signifie pas nécessairement annuler l'aspect interpersonnel ou neutraliser la qualité de l'écriture. Le lien avec l'holocauste nous est alors apparu évident : en effet, traiter du témoignage c'est-à-dire un événement *impossible et interdit* même s'il est, comme c'est le cas ici, mis à l'échelle personnelle et intime, est impossible sans parler de la Shoah. Tandis que l'étude de la pornographie d'un point de vue éthique a permis de délimiter un pan théorique riche et peu exploré en tant que genre (c'est-à-dire avec ses codes, ses typologies, etc.) et non d'un point de vue subjectif à partir d'une opposition avec L'érotisme. Cela nous a permis de mettre en relief un phénomène littéraire dont l'empreinte s'impose avec une ampleur toujours croissante : l'émergence d'une écriture testimoniale au féminin, c'est-à-dire un type particulier d'écriture de soi qui est un alliage de confessions, d'autobiographie, d'ethnologie, de pornographie et de journal intime, à partir de la norme en matière de sexualité et donc dans son lien avec le pouvoir.

Dans l'introduction de cette recherche, nous avons posé quelques questions : puisque ces témoignages pornographiques disent les discours vrais (Foucault) de celles qui n'ont pas de sexe (Irigaray), comment le sexe des femmes peut-il être représenté dans la pornographie ? Quelle vérité peut exister pour un sexe qui n'en n'est pas un ? Comment dire ce sexe s'il n'existe pas ? Comment les auteures peuvent-elles à la fois dénoncer, parler d'elles-mêmes, et incorporer l'autre dans leur discours intime ? Nous avons voulu saisir à travers elles comment dire le sexuel pornographique pour une femme, et comment prendre la parole afin de dénoncer certaines lois, certaines contraintes sociales, politiques, littéraires et intimes qui de façon générale pèsent sur les femmes. Est-ce que Annie Ernaux, Christine Angot, Catherine Millet, Nelly Arcan, Vanessa Duriès et Marie L. tirent profit de leur expérience de vie – qui en est une de transgression – afin d'aller vers l'autre, pour dénoncer une société somme toute peu (ou trop) laxiste ?

Les auteures choisies pour cette thèse nous ont semblé vouloir témoigner de ce moment intime qui se situe dans un hors-temps, à l'extérieur des règles qui régissent la vie normale. Elles ont voulu, avons-nous postulé, rendre compte d'un événement sexuel vécu comme une interruption. Les codes de la pornographie a été, pour ces auteures, utiles pour dire la perte, l'obscène, le vide, et en reproduisant dans leur témoignage les codes de la pornographie, elles ont certainement subverti les discours dominants, masculins, sur la sexualité ; c'est aussi par le discours féministe et par la parodie des genres qu'elles y sont parvenues. Nos observations ont porté sur un corpus d'auteures contemporaines qui toutes ont vécu une expérience intime bouleversante (que ce soit l'avalissement amoureux, l'inceste, la pornographie, le viol, la maltraitance, etc.) et où toutes ont exposé une forme de sexualité jugée obscène : soumission sexuelle, sexualité de groupe, prostitution, sadomasochisme. Si elles ont souvent employé les méthodes tirées de l'imagerie pornographique pour dire ce qui est interdit (gros plans sur les organes génitaux, recherches spéléologiques, situations stéréotypées, répétitives scènes sexuelles, etc.), elles ont présenté des tonalités discursives différentes : certaines ont privilégié la violence et ont bousculé des frontières entre l'intime et le public ; d'autres se sont démarquées par leur retenue et leur contrôle. L'analyse en profondeur d'une œuvre de ces auteures a certainement permis de découvrir non seulement une histoire individuelle, mais l'empreinte que chacune aura laissé sur l'écriture. Voici des textes forts différents où

s'entremêlent le soi (le témoignage), l'autre, la sexualité, la mort et l'écriture (l'archive). Leur comparaison aura été utile pour voir qu'il existe plusieurs façons de dire l'interdit sexuel des femmes.

Il est indéniable qu'étudier plusieurs auteures, plusieurs textes, dans un éventail d'âge, de génération et de discours pornographiques (du *soft* au *hard*) était nécessaire. Mais limiter signifie choisir ; or, nous aurions pu diriger notre regard sur d'autres auteures contemporaines qui introduisent dans le littéraire une intimité sexuelle jugée pornographique : Virginie Despentes, Claire Castillon, Lorette Nobécourt, Raphaella Anderson, etc. Mais comme nous avons décidé de nous intéresser à une forme particulière de « dire-vrai » basée sur la notion d'aveu, le choix du témoignage s'est imposé. Ainsi, même si les auteures précédemment nommées se sont inspirées de faits réels pour écrire un pan de leur vie, elles ne livrent pas à proprement parler un témoignage.

Notre recherche visait à approfondir le concept de pornographie rattaché à l'écriture testimoniale des femmes. Par conséquent, les auteures choisies pour ce corpus d'étude sont celles qui parlent de leur intimité, et qui peuvent aussi rejoindre l'autre. Elles se disent « elles », témoignent d'un événement traumatisant, et dénoncent toute forme d'interdit social qui pèse sur une collectivité, celle des femmes. Leurs paroles servent une cause privée et politique. Nous croyons que c'est justement grâce à l'aspect testimonial que les femmes réussissent à dire le non-dit ; en parlant chacune d'elle-même, en témoignant de leur propre vérité intime et sexuelle, elles parviennent à nommer, pour toutes les femmes, ce qu'on ne dit généralement pas.

Ces œuvres ont fait l'objet de notre analyse afin que nous en dégagions les principales caractéristiques en lien avec une sexualité jugée pornographique. Leurs façons différentes de parler d'interdits à travers leur témoignage sexuel est le premier aspect qui a attiré notre attention. Nous avons donc voulu observer ces différentes façons de faire, de dire et d'écrire une sexualité jugée pornographique où chacune prend la parole pour témoigner de ce qui normalement reste dans le silence, dans le non-dit, afin de favoriser un inter-dit, un dialogue. Notre approche s'est insérée dans le domaine du féminisme en raison de l'importance des emprunts que ces auteures font aux thèmes chers aux féministes essentialistes en particulier,

mais pas uniquement, puisque leur discours touche aussi aux discours du féminisme *queer* qui concernent la performance des genres. De plus, notre angle d'approche a voulu favoriser les domaines de la pornographie et du témoignage, notions qui impliquent directement l'aspect narcissique, lui-même indissociable d'un dévoilement subversif d'une intimité sexuelle livrée sous forme d'aveux.

Ces récits-témoignages provoquent de nombreuses réactions dans les milieux littéraires. Les nouveaux auteurs (féminins surtout) témoignent, dit-on, d'une sexualité brute et violente. Le nombre de revues culturelles et littéraires qui s'intéressent à l'écriture de soi explose. Des groupes de recherche se consacrent exclusivement à l'étude du récit de soi des femmes, de l'autofiction, de l'écriture *genrée* et sexuelle en particulier. En définitive, ce sujet – les témoignages sexuels des femmes en France – donne lieu à une grande activité intellectuelle. Nous avons voulu, nous aussi, comprendre ce monde littéraire en évolution et par l'observation de divers récits contemporains testimoniaux au féminin, montrer que ce type d'écriture peut être à la fois narcissique, pornographique et publique, c'est-à-dire intime, mais politiquement et socialement engagé.

Associer l'écriture pornographique à la notion testimoniale d'un point de vue féministe est toutefois moins habituel. C'est pourtant l'approche qui s'est imposée à nous. Car ces auteures ne parlent-elles pas d'elles-mêmes, justement afin d'aller vers l'autre ? Ne peut-on pas dire que ces œuvres contiennent une portée sociale ? En superposant les sujets (le féminin, le sexuel), en télescopant les genres (témoignage, pornographie), ces auteures ont imaginé une nouvelle manière de donner forme au soi. Elles ont trouvé différents moyens pour parler du quotidien, de ce qui fait leur vie sexuelle, mais leur écriture se caractérise aussi par un déplacement des frontières : entre l'intime sexuel et le public, le collectif. Plusieurs auteurs contemporains témoignent de leur expérience de vie qui en est une de transgression (morale, sociale, politique et sexuelle), mais ont-ils, comme les auteures qui figurent dans ce corpus, la volonté de dénoncer une société qui n'est pas aussi libre et ouverte qu'elle le prétend ?

Pour approfondir ces différents aspects (narcissisme, pornographie, écriture testimoniale, frontières entre l'intime et le public, l'interdit), nous avons choisi de privilégier les écrits d'auteures contemporaines, d'origines et d'âges différents, qui ont publié un témoignage sexuel en France entre 1993 et 2001 : Annie Ernaux, Christine Angot, Catherine Millet, Nelly Arcan, Vanessa Duriès, Marie L. Ce choix nous a permis d'aborder des univers littéraires éloignés les uns des autres, mais dans lesquels les auteures déploient la même volonté d'écriture : bousculer les conventions, confesser leur vie sexuelle singulière, s'acharner à révéler des interdits. Elles témoignent d'un événement pornographique qui est, somme toute, heureux puisqu'il a provoqué le plaisir sexuel, et ce, bien qu'elles ont presque toutes vécu un traumatisme. Elles exhibent leurs souffrances intimes et dénoncent des malaises sociaux. Leur écriture, que d'aucuns considèrent trop pornographique ou trop narcissique, nous semble pourtant avoir aussi un enjeu public marqué : si elles disent leurs douleurs en explorant le labyrinthe de l'univers de la pornographie – univers historiquement réservé aux hommes –, c'est qu'elles tiennent peut-être à joindre leur histoire à l'Histoire – réservée aux hommes – et mettre des mots là où historiquement il n'y en n'a pas.

Le dernier tabou

Nous pouvons certainement affirmer que ces femmes disent leur vie sexuelle sans tabou. Elles révèlent un pan caché de leur intimité et dévoilent une sexualité singulière pornographique. Mais est-ce possible que le vrai tabou soit ailleurs : dans le bonheur sexuel de la femme enceinte soit, comme le suggère Nancy Huston, ou dans la représentation visuelle du plaisir au féminin (le jaillissement sexuel) ? Doit-on dire que le tabou s'est déplacé : qu'il n'est plus dans le langage pornographique au féminin ? Faut-il le chercher ailleurs ? Tout dire de sa vie sexuelle est-il devenu une norme ? Est-ce que dire sa sexualité singulière en public est réellement subversif ou, au contraire, est-ce que le fait d'avouer place l'auteur de l'aveu dans une relation avec le pouvoir qui fait de lui une partie soumise au pouvoir ?

Les auteures qui font partie de cette thèse, même si elles sont dans une situation de soumission dans leur vie privée – du moins selon les événements qu'elles ont choisi de révéler –, la façon qu'elles ont de discourir sur leur vie sexuelle les place certainement dans

le registre du subversif. Mais tenir un discours public sur sa sexualité singulière sous la forme d'une confession, afficher publiquement une sexualité pornographique, est-ce vraiment subversif ? N'est-ce pas, au contraire, devenu une norme ? Ces auteures révèlent une part de la sexualité féminine. Ce que font ces auteures, c'est mettre des mots qui n'existent que pour les hommes (mots de l'imagerie pornographique) sur un sexe qui lui est historiquement subordonné. En cela, leur discours est réellement subversif puisqu'elles disent aussi le plaisir sexuel. Voilà où, véritablement, elles se démarquent et s'affranchissent du pouvoir.

Les livres de ces auteures reposent sur l'authenticité du témoignage et sur un devoir de mémoire : identité, sexualité et langage sont étroitement liés. Les femmes qui ont été choisies pour figurer dans ce corpus s'exposent pour les autres autant que pour elles-mêmes. Elles disent l'entre-deux de la femme : prise entre sa définition comme l'Autre – l'autre sexe, l'autre être humain – celle qui n'a pas de sexe. Elles remplissent le vide : en nommant leur plaisir sexuel, en le représentant, elles mettent des mots à la place des trous. Mais dire « je » n'est pas toujours simple, et exposer ses souffrances, son enfance, son intimité sexuelle, ne signifie pas uniquement se dire soi. Ainsi, c'est pour elles-mêmes et pour toutes celles qui ont vécu les mêmes événements, les mêmes émotions, qu'elles écrivent. Comme l'explique Annie Ernaux dans le passage qui suit, l'autre habite autant qu'elle le *je*, elle se sent comme un être qui dit les autres à partir de sa singularité, sa subjectivité :

Je me considère très peu comme un être unique, au sens d'absolument singulier, mais comme une somme d'expériences, de déterminations aussi, sociales, historiques, sexuelles, de langages et continuellement en dialogue avec le monde (passé et présent), le tout formant, oui, forcément, une subjectivité unique. Mais je me sers de ma subjectivité pour retrouver, dévoiler des mécanismes ou des phénomènes plus généraux, collectifs. Cette formulation ne me satisfait pas, à vrai dire. Quelquefois j'ai aimé dire : « Je vis comme tout le monde les choses sur un mode particulier, mais je veux les écrire sur celui du général ». [...] Au fond, le but final de l'écriture, l'idéal auquel j'aspire, c'est de penser et de sentir dans l'autre, comme les autres – des écrivains, mais pas seulement – ont pensé et senti en moi.⁴

⁴ Annie Ernaux, *L'écriture comme un couteau*, *op. cit.*, 43-44.

L'écriture pour Annie Ernaux se présente comme un immense dialogue. Elle est bien, dans cette image, au centre d'un carrefour, à un croisement de voix qui s'expriment à travers la sienne. Annie Ernaux parle d'elle-même pour témoigner d'un fait personnel qui est sans aucun doute arrivé à plusieurs ; son témoignage devient dès lors « document d'archive », c'est-à-dire qu'il est un produit public qui peut avoir valeur historique.

Si, pour Annie Ernaux, l'écriture est plus près de la sociologie, de l'ethnologie ou, comme elle le dit elle-même, de l'« auto-socio-biographique⁵ », Christine Angot, pour sa part, associe plutôt l'écriture au domaine intime de la psychanalyse : « J'ai commencé d'écrire [...] l'année où j'ai commencé ma psychanalyse⁶ ». Christine Angot transforme les mots qu'elle subtilise, les adapte, alors qu'Annie Ernaux tente parfois de s'en éloigner en mettant entre parenthèses ou entre guillemets les phrases tirées de son journal intime. Bref, il y a chez ces deux auteures une grande différence dans leur pratique d'écriture : Annie Ernaux se sépare des autres, elle les met à distance afin de pouvoir leur laisser une place dans son discours, alors que Christine Angot les assimile, les phagocyte. Catherine Millet, pour sa part, invite les lecteurs à observer avec elle, de façon distante, un processus mémoriel intime, et Nelly Arcan implique, envahit, s'accapare du lecteur malgré lui. Dans tous les cas, les propos de ces auteures font écho, que ce soit ou non un but d'écriture, aux discours féministes qui les entourent.

Millet et Arcan prennent la parole au nom de toutes les femmes et dénoncent une certaine rigidité du mouvement féministe : l'absence de place pour le plaisir sexuel, ainsi qu'une certaine hypocrisie sexuelle, ainsi que plusieurs formes d'interdits qui pèsent sur les femmes et leur sexualité. Les mots qu'elles déploient, ce sont ceux de toute une société. L'une le fait avec détails et froideur tandis que l'autre déverse sa haine. Vanessa Duriès et Marie L. évoquent volontairement leur passé ; l'anamnèse, pour elles, est inséparable de l'écriture. Le fond et la forme de ces témoignages sont inséparables de la notion de matérialité de la preuve : les témoignages rappellent les marques sur le corps qui prouvent la réalité de l'événement sexuel vécu.

⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁶ Christine Angot, *L'usage de la vie*, *op. cit.*, p. 11.

Écrire sur soi – que ce soit de façon autobiographique, autofictionnelle ou testimoniale – n'a pas toujours bonne presse dans le milieu littéraire. C'est ce qu'affirme Philippe Lejeune qui croit que le mot autobiographie fait peur aux écrivains :

C'est comme si on leur disait qu'ils ne sont pas des artistes. Ainsi Christine Angot, qui est un écrivain de talent, expose directement sa vie dans ses derniers livres mais proteste contre l'idée qu'elle écrirait des autobiographies ou un témoignage...⁷

Si livrer un témoignage sur soi, sur sa vie intime, a souvent été méprisé par ceux qui font la littérature (auteurs, critiques, etc.), c'est le narcissisme et l'idée d'instantanéité qui sous-tendent habituellement ce type d'écriture qui agace ou indiffère la plupart des critiques. Effectivement, ce type d'écriture est souvent très populaire auprès du public. D'ailleurs, la plupart des commentateurs s'accordent pour dire que le talent d'écriture est indéniable dans plusieurs de ces témoignages sexuels. Pour Philippe Lejeune, le témoignage se situe dans une catégorie différente. Contrairement à l'écriture autobiographique, parler de témoignage c'est, le plus souvent, parler de ce qui est « exclu de la littérature par des beaux esprits qui pensent qu'il est impossible de tenir à la fois un discours de vérité et un discours de beauté⁸ ». Notons, par ailleurs, que l'écriture de l'intime – aveux, confidences, témoignages, autofictions, ou toutes autres formes d'écritures autobiographiques non conventionnelles – est un genre littéraire à caractère subalterne généralement attribué à des écrits de femmes, le mode de remémoration le plus facilement admis pour les femmes étant historiquement tourné vers le privé (mais ce qui n'est pas, comme certains pourraient le croire, une tendance « naturelle » aux femmes).

Les femmes qui ont été choisies pour faire partie de ce corpus d'étude disent un « je » intime sexuel. Mais les mots qu'elles ont trouvés disent le vide, l'absence, la brèche. Or, la volonté de laisser des traces de leur mémoire grâce à l'écriture répond peut-être au refus de se laisser enfermer dans le vide du silence que la société leur impose. Dire un « je » sexuel, voire pornographique, n'est pas facile pour les femmes qui ont, depuis toujours, été incitées à l'oubli de soi, à l'ouverture sur l'autre, dépositaires d'une mémoire familiale :

⁷ Philippe Lejeune, « Pour l'autobiographie », *op. cit.*, p. 23.

⁸ *Ibid.*, p. 22.

Par la force des choses, du moins pour les femmes d'autrefois, et pour ce qui reste d'autrefois dans les femmes d'aujourd'hui (et qui n'est pas mince), c'est une mémoire du privé, tournée vers la famille et l'intime, auxquels elles sont en quelque sorte déléguées par convention et position. Aux femmes de conserver les traces des enfances dont elles sont les gouvernantes.⁹

Annie Ernaux, Christine Angot, Catherine Millet, Nelly Arcan, Vanessa Duriès et Marie L., témoignent de leur vie sexuelle qui est aussi celle d'autres femmes. Elles se disent elles-mêmes, et disent aussi leur mère, leurs sœurs, leurs filles. Cette fois-ci, cependant, elles ne sont pas les gardiennes d'une mémoire édifiante : elles osent dire le tabou, nommer l'innommable, l'irreprésentable.

Dialogue

Si, parfois, les lecteurs viennent à la rencontre de ces auteures attirés par un effet de voyeurisme (afin d'y lire des confessions scabreuses, de voir l'exposition d'une intimité, d'entendre un aveu ou de découvrir un secret), c'est que la plupart de ces auteures certifient, par leurs témoignages publics et médiatiques, la validité de leurs récits, l'authenticité de leurs livres et donc de leur confession. Dans l'avalanche de livres autobiographiques (y compris testimoniaux) qui ont, ces dernières années, mérité l'intérêt des médias et du public, on remarque une caractéristique commune : ils sont écrits par des femmes, ils traitent du sexe en termes crus et ils évoquent des expériences traumatisantes. Mais pour certains, ces récits ne sont pas littéraires. Les textes étudiés dans le cadre de cette thèse sont certes l'exposition d'une sexualité singulière, mais ils servent aussi une idée de ce que permet la littérature. C'est un postulat théorique, politique et éthique.

Dans *Dits et écrits* (1961-1966), Foucault se pose la question : Qu'est-ce que la littérature ? Elle est murmure, répond-il, épanchement verbal¹⁰. Elle est liée avec l'espace plutôt qu'avec le temps¹¹. C'est pourquoi Foucault prend l'image du miroir pour parler de

⁹ Michelle Perrot, *Les femmes ou les silences de l'histoire*, Paris, Flammarion, « Champs », n°490, 1998, p. 17.

¹⁰ Michel Foucault, *Dits et écrits I*, op. cit., p. 225-257.

¹¹ *Ibid.*, p. 407.

littérature : elle est le lieu où les mots renvoient aux mots, où le langage renvoie au langage, où elle nous renvoie à nous-mêmes.

L'espace délivré par le mouvement d'écrire est un espace *vide* : c'est l'espace imaginaire qui se tisse entre deux miroirs se faisant face, c'est le trou provoqué par le « j'écris ». Dans cet espace indéfiniment creusé du langage littéraire, tout n'est plus que *fiction*, les choses n'y sont plus que les *simulacres* d'elles-mêmes.¹²

Pour Foucault, « ce qui s'écrit s'écrit depuis une absence : l'œuvre tire sa ressource d'une absence d'œuvre¹³ ». Cet *impossible* de la littérature, Foucault en rend compte par le terme de *transgression*¹⁴. L'absence d'œuvre dans la littérature et l'expérience du langage dans la folie, toujours selon Foucault, sont liées : le délire du fou délivre simultanément le message et les mots, il y a quelque chose de brut et de direct dans ses paroles comme dans la littérature moderne qui « est en train peu à peu de devenir à son tour un langage dont la parole énonce, en même temps que ce qu'elle dit et dans le même mouvement, la langue qui la rend déchiffrable comme parole¹⁵ ». La parole énonce et dénonce, elle est aussi transgression ; la parole des femmes énonce et dénonce, leurs écrits vastes et nombreux sont parfois transgression. Laissons, pour une dernière fois dans cette thèse, le grand dialogue se poursuivre. Le voilà dans un espace-temps qui est entre le passé, le présent et le futur. Le point de départ est une question : est-il illusoire de penser que les œuvres de ces auteures peuvent contribuer à modifier les aptitudes d'un certain lectorat à s'ouvrir à la différence ? Nous croyons, à l'instar de Nicole Lapierre, que pour qu'il y ait cette ouverture au monde, à l'autre, il faut « raviver la radicalité d'une mémoire qui inscrit, dans les aléas du temps, une tension permanente et féconde entre le passé et le futur comme entre le particulier et l'universel. Une mémoire vive, qui questionne l'histoire et que l'histoire souvent menace¹⁶ ». Raviver une mémoire intime que le silence de l'histoire menace toujours de recouvrir, pour que le silence cesse de retomber sur l'histoire des femmes.

¹² *Ibid.* p. 280. C'est l'auteur qui souligne.

¹³ Frédéric Gros, *Michel Foucault, op. cit.* p. 33.

¹⁴ Michel Foucault, *Dits et écrits I, op. cit.* p. 236-237.

¹⁵ Michel Foucault, *Histoire de la folie, op. cit.*, p. 418.

¹⁶ Nicole Lapierre, *Le silence de la mémoire*, Paris, Le livre de poche, « biblio essais », 2001, p. 332.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres (étudiées et mentionnées) du corpus principal

- Angot, Christine. *L'inceste*, Paris : Stock, 1999, 217p.
- _____. *L'usage de la vie*, Paris : Mille et une nuits, 1999, 59p.
- _____. *Quitter la ville*, Paris : Stock, 2000, 202p.
- _____. *Une partie du cœur*, Paris : Stock, Le Livre de poche, 2004, 86p.
- Arcan, Nelly. *Putain*, Paris : Seuil, 2001, 186p.
- Duriès, Vanessa. *Le lien*, Paris : Sprengler éditeur [1993], J'ai lu, 2000, 122p.
- Ernaux, Annie. «*Je ne suis pas sortie de ma nuit*», Paris : Gallimard, « Folio », 1997, 116p.
- _____. *Les Années*, Paris : Gallimard, 2008, 242p.
- _____. *L'événement*, Paris : Gallimard, « Folio », 2000, 13p.
- _____. *Passion simple*, Paris : Gallimard, « Folio », 1991, 77p.
- _____. *Se perdre*, Paris : Gallimard, 2001, 294p.
- _____ et Marc Marie. *L'usage de la photo*, Paris : Gallimard, 2006, 196p.
- L., Marie. *Confessée*, Paris : Climats/La Musardine, « Lectures amoureuses de Jean-Jacques Pauvert », [1996] 2000, 160p.
- Millet, Catherine. *Jour de souffrance*, Paris : Flammarion, 2008, 264p.
- _____. *La vie sexuelle de Catherine M.* précédé de *Pourquoi et Comment*, Paris : Seuil, Points, 2001 [2002 pour la préface], 233p.

Études générales (féminisme, philosophie, pornographie, etc.)

- Agamben, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin . homo sacer III*, Paris : Rivages, « Rivages poche », 1999, 192p.
- _____. « La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque », Paris : Seuil, 1990, 118p. *Multitudes Web*, mai 1990, [multitudes.samizdat.net].
- _____. *L'Ouvert. De l'homme à l'animal*, Paris : Rivages, « Rivages poche », 2006, 152p.

- Améry, Jean. *Par-delà le crime et le châtement : essai pour surmonter l'insurmontable*, Arles : Actes sud, « Babel », 2005, 209p.
- Arcand, Bernard. *Le jaguar et le tamanoir : vers le degré zéro de la pornographie*, Montréal : Boréal, 1991, 397p.
- Authier, Christian. *Le nouvel ordre sexuel*, Paris : Barthillat, 2002, 284p.
- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*, Paris : PUF, 1961, 214p.
- Badinter, Élisabeth. *Fausse route*, Paris : Odile Jacob, 2003, 221p.
- Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris : Seuil, « Points », 35, [1953]1972, 187p.
- _____. *Fragments d'un discours amoureux*, Paris : Seuil, « Tel Quel », 1977, 280p.
- Bataille, Georges. *L'érotisme*, Paris : UGE, « 10/18 », 1970, 187p.
- _____. *L'érotisme*. Paris : les éditions de Minuit, collection « Arguments », 1957 [1961], 306p.
- Baudrillard, Jean. *L'autre par lui-même*, Paris : Galilée, « Débats », 1987, 89p.
- _____. *Oublier Foucault*, Paris : Galilée, « Espace critique », 1977, 87p.
- Baudry, Patrick. *Le Corps extrême. Approches sociologiques des conduites à risque*, Paris : Nouvelles études anthropologiques – L'Harmattan, 1991, p. 239.
- _____. *La Pornographie et ses images*, Paris : Armand Colin, 1997, 217p.
- _____. *Le Spectacle de la pornographie : la ritualisation du quotidien*, Paris : PUF, Vol. 26, no 2, 1971, 121p.
- Beauvoir, Simone de. *Le Deuxième sexe I : Les faits et les mythes*, Paris : Gallimard, « Folio essais », [1949] 1976, 408p.
- _____. *La force des choses II : L'expérience vécue*, Paris : Gallimard, « Folio essais », [1949] 1976, 663p.
- Bell, Laurie. *Good girls / bad Girls : feminists and sex trade workers face to face*, Seat Wash: Seal Press, 1987, 231p. Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale. Tome I*, Paris : Gallimard, « Tel », 356p.
- Bertrand, Claude-Jean et Annie Baron-Carvais. *Introduction à la pornographie : panorama critique*, Paris : La Musardine, « L'Attrape-corps », 2001, 212p.
- Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard, « NRF », [1955] 1962, 294p.
- _____. *Le livre à venir*, Paris : Gallimard, « Folio Essai », no 48, 1986, 340p.

- Bourcier, Marie-Hélène. *Queer Zones : politiques des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*, Paris, Balland, 2001, « Modernes », 247p.
- _____. *Sexpolitiques. Queer Zones II*, Paris, La Fabrique, 2005, 301p.
- Brodribb, Somer. *Nothing Ma(t)ters – A feminist Critique of Postmodernism*, Toronto: J. Lorimer, 1992, 178p.
- Brownmiller, Susan. *Le Viol*, Paris/Montréal : Stock/Éditions l'Étincelle, 1976, 568p.
- Bruckner, Pascal. *L'Euphorie perpétuelle*, Paris : LGF, « Livre de poche », 280p.
- Brulotte, Gaëtan. *Œuvres de chair, figures du discours érotique*, Montréal : L'Harmattan Presses de l'Université Laval, 1998, 512p.
- Butler, Judith. *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, Paris : Éditions La Découverte, 2005, 238p.
- Calle-Gruber, Mireille et Marie Odile Germain (dir.), *Autour de l'œuvre d'Hélène Cixous*, Paris : BNF-Galilée, « Lignes fictives », 2006, 370p.
- Castellanos-Colombo, Héloïse. « Le masochisme (et le) féminin », *Topique*, no 56, Paris :Dunod, 1995, pp. 133-149.
- Certeau, Michel de. « La rupture instauratrice ou le christianisme dans la culture contemporaine », *Esprit*, juin 1971, p. 1196.
- Cixous, Hélène. « Le livre que je n'écris pas », *Genèses Généalogies Genres. Autour l'œuvre d'Hélène Cixous, op. cit.*, p. 229.
- Colette. « La naissance du jour », *Œuvres complètes*, Paris : Flammarion, « du Centenaire », 1973, 1476p.
- Collectif. « Genèse (1, 27) », *Les Saintes écritures. Traduction du monde nouveau*, USA, Éditeurs Watchtower Bible and Tract Society of New York, Inc., New York, 1974, 1476p.
- Cusset, François. *French Theory*, Paris : La Découverte, 2005, 373p.
- Deforges, Régine. *O m'a dit. Entretiens avec Pauline Réage*, Paris : Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1975, 170p.
- De Lauretis, Teresa. *Alice Doesn't : Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1984, 232p.
- Deleuze, Gilles. *Foucault*, Paris, Éditions de Minuit, « Reprise », n°7, 2004 [1986], 144p.
- _____. *Capitalisme et schizophrénie. Tome I. L'Anti-Œdipe*, Paris : Minuit, « Critique », 1972, 494p.

- _____. *Capitalisme et schizophrénie. Tome II. Mille plateaux*, Paris : Minuit, « Critique », 1980, 645p.
- _____. *Présentation de Sacher-Masoch : le froid et le cruel*, Paris : Éditions de Minuit, « Arguments », no 32, 1971, 275p.
- Delvaux, Martine. *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2005, 221p.
- Derrida, Jacques. *L'animal que donc je suis*, Paris : Galilée, « La philosophie en effet », 2006, 218p.
- _____. *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris : Galilée, « Incises », 1996, 135p.
- _____. *Mal d'archive*, Paris : Galilée, 1995, 154p.
- Descombes, Vincent. *Le même et l'autre : quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*, Paris : Éditions de Minuit, 1979, 224p.
- Desportes, Virginie. *Baise-moi*, Paris : J'ai lu/Florent Massot, n°5294, [1994] 1999, 249p.
- _____. *Bye Bye Blondie*, Paris : Grasset et Fasquelle, 2004, 329p.
- _____. *King Kong théorie*, Paris: Grasset et Fasquelle, 2006, 158p.
- Detrez, Christine. *La Construction sociale du corps*, Paris : Seuil, « Points essais », n°490, 2002, p. 257.
- Didier, Béatrice. *L'écriture-femme*, Paris : PUF, 1981, 286p.
- Droit, Michel. *La coupe est pleine*, Paris : France Empire, 1975, 188p.
- Duby, Georges et Michèle Perrot (dir.). *Histoire des femmes en Occident. Le XX^e siècle V*, Paris : Perrin, «Tempus», [1992] 2002, 896p.
- Dulong, Renaud. *Le Témoin oculaire : les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris : Éditions de L'École des Hautes Études en Sciences Sociales, « Recherche d'histoire et de sciences sociales », 1998, 237p.
- Eribon, Didier. *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, Paris, Larousse, « Hors collection », 2003, 544p.
- Ernaux, Annie. *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Stock, 2003, 156p.
- _____. « Vers un je transpersonnel », *Autofictions & Cie*, S. Doubrovsky, J. Lecarme et P. Lejeune (dir.), Paris : Université Paris X, 1993, pp. 219-223, p. 221.
- Fiat, Christophe. *La ritournelle, une anti-théorie*, France : Éditions Léo Scheer, 2002, 171p.

- Foucault, Michel. *Dits et écrits I : 1954-1975*, Paris : Gallimard, « Quarto », 2001, 1700p.
- _____. *Dits et écrits II : 1976-1982*, Paris : Gallimard, « Quarto », 2001, 1736p.
- _____. *Herméneutique du sujet : Cours au collège de France (1981-1982)*, Paris : Seuil, « Hautes études » 2001, 540p.
- _____. *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris : Gallimard, « Tel », 1972, 688p.
- _____. *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris : Gallimard, « Tel » 1976, 248p.
- _____. *Histoire de la sexualité II. L'usage des plaisirs*, Paris : Gallimard, « Tel » 1984, 339p.
- _____. *Histoire de la sexualité III. Le souci de soi*, Paris : Gallimard, « Tel » 1984, 332p.
- _____. *L'archéologie du savoir*, Paris : Gallimard, « Tel » 1969, 288p.
- _____. *Les mots et les choses*, Paris : Gallimard, « Tel », 1967, 400p.
- _____. *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère : un cas de parricide au XIXe siècle*, Paris : Gallimard, « Folio Histoire », 1994, 424p.
- _____. *Surveiller et punir*, Paris : Gallimard, « Tel », 1975, 360p.
- Freud, Sigmund. *Introduction à la psychanalyse*, Paris : Payot, « Petite bibliothèque Payot », n°6, 1979, 576p.
- _____. *Métapsychologie*, Paris : Gallimard, « Folio essais », [1952] 1986, 185p.
- _____. *Névrose, psychose et perversion*, Paris : PUF, 1978 [1924], 320p.
- _____. *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris : Gallimard, « Folio essais », 1905 [1987], 211p.
- Garcia, Irma. *Promenade familiale*, Paris : Des femmes, 1981, 221p.
- Girard, René. *La violence et le sacré*. Paris : Grasset, 1972, 451p.
- Grierson, Karla. « Identité individuelle, identité collective : quelle vérité pour le récit de vie ? », *Les romans du je*, P. Forest et C. Gaugain (dir.), Nantes : Éditions Plein Feux, 2001, 489p.
- Gros, Frédéric. *Michel Foucault*, Paris : PUF, « Que sais-je ? », 2005 [1996], 128p.
- Groult, Benoîte. *Ainsi soit-elle*, Paris : Grasset et Fasquelle, « J'ai lu », 1975, 228p.
- Guilbert, Georges-Claude. *C'est pour un garçon ou une fille ? : la dictature du genre*, Paris : Éditions Autrement, 2004, 116p.

- Halbwachs, Maurice. *La Mémoire collective*, Paris : PUF, 1950, 170p.
- Halperin, David M. *Saint-Foucault*, Paris : Éditions et publications de l'École lacanienne, 2000, 160p.
- Henric, Jacques. *Légendes de Catherine M.*, Paris : Denoël, 2001, 205p.
- Huston, Nancy. *Dire et interdire : éléments de jurologie*, Paris : Payot & Rivages, [1980] 2002, 190p.
- _____. *Mosaïque de la pornographie*, Paris : Payot, 2004 [1980], 276p.
- _____. *Professeurs de désespoir*, Paris : Actes sud/Leméac, 2004, 380p.
- Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n'en n'est pas un*, Paris : Éditions de Minuit, 1977, 217p.
- _____. *J'aime à toi*, Paris : Grasset, 1992, 234p.
- _____. *Spéculum de l'autre femme*, Paris : Éditions de Minuit, 1974, 463p.
- Jeffreys, Sheila *The Lesbian Heresy*, Spinifex Press, 1993, 208p.
- Jourde, Pierre. *Une littérature sans estomac*, Paris : Pocket, « Pocket Agora », 2003, 412p.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris : Éditions du Seuil, 1983, 247p.
- _____. *Seule, une femme*, Paris : L'aube, 2008, 219p.
- _____. *Polylogue*, Paris : Seuil, « Tel Quel », [1977] 2008, 537p.
- _____. *Les nouvelles maladies de l'âme*, Paris : Fayard, 1993, 351p.
- Lapierre, Nicole. *Le Silence de la mémoire : à la recherche des Juifs de Plock*, Paris : Le livre de poche, « biblio essais », 2001, 350p.
- Lecarme, Jacque et Éliane Lecarme-Tabone. *L'autobiographie*, Paris : Armand Colin, «U», [1997]1999, 315p.
- Leiris, Michel. *L'âge d'homme*, précédé de : *de la littérature considérée comme une taumachie*, Paris : Gallimard, « Folio », 1973, 213p.
- Lejeune, Philippe. *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris : Seuil, « Poétique », 1980, 332p.
- _____. *Pour l'autobiographie. Chroniques*, Paris, Seuil, 1998, 247p.
- Lévinas, Emmanuel. « La détermination philosophique de l'idée de culture », *Philosophie et culture : Acte du XVII^e, congrès mondial de philosophie*, Venant Cauchy, dir., Montréal : Éditions du Beffroi/Montmorency, tome I, 1983, 436p.

- _____. *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, La Haye : Martinus Nijhoff, 1965, 284p.
- Lindon, Mathieu, *Je vous écris*, Paris, POL, 2004, 151 p.
- Marzano, Michela. *La pornographie ou l'épuisement du désir*. Paris : Hachette littérature, « Pluriel », 2007, 294p.
- Mathieu Castellani, Gisèle. *La scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris : Presses universitaires de France, 1996, 229p.
- Mayné, Gilles. *Pornographie, violence obscène, érotisme*, Paris : Descartes & Cie, 2001, 131p.
- _____. *L'érotisme et l'écriture*, Paris : Descartes et cie, 2003, 152p.
- Michelson, Peter. *Speaking the unspeakable. A Poetics of Obscenity*, Albany, University of New York Press, 1993, 296p.
- Mora, Gilles. « Photobiographies », Danièle Meaux et Jean-Bernard Vray (dir.), *Traces photobiographiques, traces autobiographiques*, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, 280p.
- Mora, Gilles et Claude Nori. *L'Été dernier. Manifeste photobiographique*, Éditions de L'Étoile, 1984, 96p.
- Navarro, Pascale. *Pour en finir avec la modestie féminine : essai sur la modestie et le conformisme féminin*, Montréal : Boréal, 2002, 117p.
- Norton Cru, Jean. *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 1993, 727p.
- Odier, Daniel. *Désirs, passions et spiritualité*, Paris, Presses Pocket, 2002, 232p.
- Ogien, Ruwen. *Penser la pornographie*, Paris : PUF, « Questions d'éthique », 2003, 183p.
- Onfray, Michel. *Le désir d'être un volcan : journal hédoniste*, Paris : Grasset, 1996, 391p.
- Ouellette-Michalska, Madeleine. *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal : XYZ, « Documents », 2007, 156p.
- _____. *La Tentation de dire. Journal*, Montréal : Québec / Amérique, 1985, 172p.
- Ovidie. *Porno Manifesto*, Paris : La Musardine, « Lectures amoureuses », 2004, 223p.
- Pauvert, Jean-Jacques. *La littérature érotique*, Paris : Flammarion, 2000, 128p.
- _____. *Anthologie historique des lectures érotiques : de Sade à Fallières (1789-1914)*, Paris : Garnier, 1982, 783p.

- Perrot, Michelle. *Les femmes ou les silences de l'histoire*, Paris : Flammarion, « Champs », n°490, 1998, 493p.
- Picoche, Jacqueline. « Pornographie », *Dictionnaire étymologique du français*, Paris : Dictionnaire Le Robert, « Les Usuels du Robert poche », 1994, 739p.
- Rajchman, John. *Érotique de la vérité. Foucault, Lacan et la question de l'ethnique*, Paris : PUF, 1994, 198p.
- Réage, Pauline. *Histoire d'O*, Paris, LP, 1972 [1954], 311p.
- Revel, Judith. *Expériences de la pensée. Michel Foucault*, Paris : Bordas, 2005, 253p.
- Rey-Debove, J. et A. Rey. *Le Petit Robert*, Paris : Le Robert, 1996.
- Rigaut, Philippe. *Fétichisme : perversion ou culture ?*, Paris : Belin, 2004, 175p.
- Saint-Germain, Christian. *L'œil sans paupière : écrire l'émotion pornographique*, Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec, « Des Mots et des idées », 2003. 89p
- Smart, Patricia. *Écrire dans la maison du Père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal : Québec Amérique, 1990 [1988], 372p.
- Sontag, Susan. *Le Sida et ses métaphores*, Paris, Christian Bourgois , 1989, 123p.
- Soussana, Gad. « De l'événement depuis la nuit. L'irruption de l'origine », G. Soussana, J. Derrida, A. Nouss, *Dire l'événement est-ce possible ? Séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida*, Montréal : L'Harmattan, 2001, 114p.
- Sprinkle, Annie. *Hardcore from the Heart : the Pleasures, Profits and Politics of sex in Performance*, London/New York: Continuum International Publishing Group Ltd., « Critical Performances », 2001, 160p.
- _____. *Post Porn Modernist*, San Francisco: Cleis Press, 2Rev Ed edition, 1998, 215p.
- Stoller, Robert J. *Pain and passion: A Psychoanalyst Explores the World of S & M*, New York: Plenum Press, 1991, 306p.
- Williams, Linda. *Hard Core*, Berkeley: Berkeley University of California Press, 1991, 380p.
- _____. *Porn Studies*, Durham: Duke University Press, 2004, 516p.
- Wittig, Monique. *La Pensée straight*, Paris : Éditions, Balland « Modernes Balland », 2001, 157p.
- Woolf, Virginia. *Une chambre à soi*, Denoël-Gonthier, [1929] 1951, 156p.

Articles (journaux, périodiques, Web), entrevues, CD, etc.

- Angot, Christine. *Le Club reçoit Christine Angot*, Archives, [en ligne] : www.library.cornell.edu/colldev/.../faislby.htm [Site consulté le 3 octobre 2000].
- Argand, Catherine. « Écrivains, entretien : Annie Ernaux », *Lire*, 1 avril 2000, [en ligne] : www.lexpress.fr/culture/livre/annie-ernaux_805924.html [Site consulté le 31 mars 2010].
- Audet, Éloïse. « Débander la théorie queer, un livre de Sheila Jeffreys », *Sisyphes*, Recension, 26 avril 2004, [en ligne] : sisyphe.org/spip.php?article1050 [Site consulté le 31 mars 2010].
- Aurora. Sweet Submission. « L comme Littérature, *Le lien* de Vanessa Duriès », [en ligne] : <http://auroraweblog.karmaos.com> [Site consulté le 12 décembre 2004].
- Baudry, Patrick. « Les évolutions du Porno. Interview de Patrick Baudry », *Porno, un dossier classé X*, [en ligne] : <http://www.doctissimo.fr/html/sexualite/dossiers/pornographie/8230-porno-evolution-patrick-baudry-itw.htm> [Site consulté le 31 mars 2010].
- Bereni, Laure. « Féminismes, queer, multitudes / devenir-femme du travail et de la politique », *Multitudes* 12, [en ligne] : <http://multitudes.samizdat.net> [Site consulté le 5 janvier 2009].
- Bordeleau, Francine. « Mise en scène de l'autofiction », Montréal, *Spirale* 182 (jan.-fév. 2002): 22.
- Bougnoux, Daniel. « La putain de l'art contemporain », *Le Monde*, 30 mai 2001.
- Bourcier, Marie-Hélène. « La fin de la domination (masculine) : pouvoir des genres, féminismes et post-féminisme queer », *Multitudes* 12, printemps 2003, [en ligne] : <http://multitudes.samizdat.net/> [Site consulté en mars 2003].
- Brousselle, André. « Masochisme masculin, masochisme féminin », *Société psychanalytique de Paris*, Conférences, 2003, [en ligne]: <http://www.spp.asso.fr/Main/Conferences/EnLigne/Items/29.htm> [Site consulté en août 2006].
- Brownmiller, Susan. « The Place of Pornography : Packaging Eros for a Violent Age », in *Harper's Magazine*, novembre 1984, p. 31-45.
- Capella, Émilie. « La vénus à l'aiguille... rencontre avec Marie L. », *Le Manuscrit*, 2001-2005, [en ligne] : www.Manuscrit.com. [Site consulté en mars 2008].
- Cixous, Hélène. « Le Rire de la méduse », Paris, *L'Arc*, 1975, n° 61, p. 39-54.
- Clerc Thomas. « Le voyeurisme désolant de "Loft story" est l'exacte opposé de celui de Catherine Millet – La grandeur de "la Vie sexuelle" », *Libération*, Le jeudi 17 mai 2001, [en ligne]: <http://pwp.netcabo> [Site consulté en mars 2009].

- Couture, François. « Nelly Arcan 3D », Montréal, *Le Papier pressé*, vo.1, n° 18, 2002.
- Dagen, Philippe. « Catherine Millet, confidente publique », *Le Monde*, 21 février 2002.
- Desforges, Régine. « L'appel de l'ombre », *Journal l'Humanité*, Rubrique : Tribune Libre, 24 janvier 2001, [en ligne] : [<http://humanite.fr>]. [Site consulté en janvier 2008].
- Del Aguila, Ursula. *Regards* [en ligne] : [<http://www.regards.fr/article>]. [Site consulté en mars 2008].
- Deleuze, Gilles. « De Sacher-Masoch au masochisme », *Multitudes*, 2006/2, 25, [en ligne] : [Site consulté en mars 2008].
- _____. « L'appel du "dehors" », *Psychologies.com*, [en ligne] : [<http://www.psychologies.com/Culture/Philosophie-et-spiritualite/Maitres-de-vie/GillesDeleuze>]. [Site consulté en mai 2010]
- Delvaux, Martine. « Catherine Millet : l'archive du sexe », *L'Esprit créateur*, automne 2000, vol.XLIV, n° 3.
- Demoulin, Laurent. « Angot salue Guibert », *Critique. Copier, voler les plagiaires*, Paris : Minit, août- septembre 2002, n° 663-664, p. 638-644.
- Descarries, Francine. « Le projet féministe à l'aube du XX^e siècle : un projet de libération et de solidarité qui fait toujours sens », Montréal, *Cahiers de recherche sociologique*, n°30, 1998.
- Di Meo, Philippe. « La légende d'un corps », *Magazine Littéraire*, n° 398, mai 2001, p. 72 - 74.
- Edelstein, Wendy. *Public Affairs*, [en ligne] : [http://berkeley.edu/news/berkeleyan/2004/09/30_williams.html]. [Site consulté en mars 2008].
- Eribon, Didier. « Didier Eribon – politiquement gay », *Les Inrock.com*, [en ligne] : [<http://www.lesinrocks.com/>]. [Site consulté en avril 2010].
- Ernaux, Annie. « Entretiens », [en ligne] : gallimard.fr, 2005. [Site consulté en juin 2009].
- _____. « Entretiens », *Libération*, [en ligne] : [Libération.fr.](http://liberation.fr), 18 février 2005. [Site consulté en septembre 2007].
- Esmeralda et Quasimodo. « Croquer la mort, saisir le vif », *Quasimodo 5*, « L'art à contre-corps », printemps 1998, Montpellier. [Site consulté en juillet 2009].
- Etchegoin, Marie-France. « Quand les femmes disent tout », *Le Nouvel observateur*, 2003. [en ligne] : [<http://www.absolufeminin.com/dossiers>]. [Site consulté en mars 2010].
- Ewald, François. « La philosophie comme acte », *Dossier Foucault, Magazine Littéraire*, n° 435, octobre 2004.

- Ferniot, Christine. « Cette fille est dangereuse », *Lire*, septembre 1999. [en ligne] : <http://www.lire.fr/critique>. [Site consulté en janvier 2010].
- Fisson E.B., C. Kapusta, A. Lalande, B. Tijou. « Act Up : laboratoire des devenir minoritaires », *Multitudes*, n° 12, printemps 2003. [Site consulté en avril 2008]
- Fort, Pierre-Louis. « Entretien avec Annie Ernaux », *French Review*, vol. 76, n° 5, Avril 2003.
- Francis, Cécilia W. « L'autofiction de France Daigle. Identité, perception visuelle et réinvention de soi », Montréal, *Voix et images*, vol. XXVIII, n° 3 (84), printemps 2003.
- Gandt, Marie de. « Troubles du genre : lecture critique de Judith Butler », paru dans *Loxias*, Loxias 24, mis en ligne le 15 mars 2009, [<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=2743>].
- Garcin, Jérôme. « Annie Ernaux et Philippe Djian – La haine du style », *Le Nouvel Observateur*, 16 Janvier 1997, [en ligne] : [hebdonouvelobs.com] [Site consulté en octobre 2009].
- Gauthier, Ursula et Marie Lemonnier. « 100 ans de lutte », Paris, *Le Nouvel observateur*, semaine du 29 mai 2003.
- Granger, Guitard. *Julia Kristeva, La haine et le pardon*, Paris : Fayard, 2005, [en ligne] : [<http://www.elitterature.net>] [Site consulté en février 2008].
- Groncin, Jean. « Derrida et la question de l'animal », Montréal, *Cités* 2007/2, n° 30, 192 p.
- Guattari, Félix (dir.). « Grande Encyclopédie des homosexualités. Trois milliards de pervers », *Recherches*, n° 12, mars 1973.
- Guichard, Thierry. « En littérature, la morale n'existe pas », *Matricule des anges*, n° 21, nov.-déc. 1997.
- Habib, Claude. « Catherine et les garçons », *Esprit*, n° 276, Juillet, 2001.
- Hackett, Sharon. « Luce Irigaray, le féminisme et le divin : oser l'inclusion », *Religiologiques*, n° 21, printemps 2000 (dir. Marie-Andrée Roy, numéro spécial intitulé : « Luce Irigaray : le féminin et la religion »). [En ligne]. [Site consulté en août 2009].
- Haraway, Donna. *Manifeste Cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin duXX^e siècle*, [en ligne] : [cyberfeminisme.org] [Site consulté en mai 2009].
- Havercroft, Barbara. « Dire l'indicible : trauma et honte chez Annie Ernaux », *Roman 20-50*, n° 40, décembre 2005, Dossier Marguerite Duras, p.119.
- Hekman, Susan J. *Feminist Interpretations of Michel Foucault*, University Park, Pennsylvania State : University Press, 1996, p.1.

- Hénault, Corine. *Érotisme féminin et anormalité*, [en ligne] : <http://www.dur.ac.uk/j.c.m.starkey/DMLS/Abnormalities/09%C9rotisme> [Site consulté en mars 2010].
- Hjorland, Birger & Jeppe Nicolaisen. « Feminist epistemology & Standpoint epistemology », *The Epistemological Lifeboat epistemology and Philosophy of Science for Information Scientists*. [en ligne] : [<http://www.db.dk/jni/lifeboat/info.asp?subjectid=33>] 8 Avril 2008. [Site consulté en mars 2008].
- Hutcheon, Linda. « Modes et formes du narcissisme littéraire », Paris *Poétique. Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, 1977, n° 29, pp. 90-106.
- Irigaray, Luce. « Tâches spirituelles pour notre temps », *Religiologiques*, n° 21, printemps 2000, [en ligne] : [<http://www.religiologiques.uqam.ca/21/21index.html>] [Site consulté en septembre 2009].
- Lachance, Michaël. *La beauté obscène (Robert Mapplethorpe)* [en ligne] : <http://mapageweb.umontreal.ca /scarfond/T7/7-Lachance.pdf>. [Site consulté en janvier 2009].
- Lacub, Marcela et Patrice Maniglier. « Dossier Michel Foucault, une éthique de la vérité », *Magazine littéraire*, n° 435, octobre 2004, p. 58.
- Laurin, Danielle. « Nelly Arcan. Après *Putain, Folle* », *Elle Québec*, septembre 2004, no 181, p. 73.
- Lemieux, Emmanuel. « Dévastatrices, les rumeurs de plagiat », *Lire*, novembre 2002, n° 310.
- Marzano, Michela. « Les actrices de cinéma pornographiques sont-elles libres et consentantes ? », *Mauvaise herbe*, 20 octobre 2005, p. 17. [en ligne] : [<http://mauvaiseherbe.wordpress.com/tag/michela-marzano/>][Site consulté en mars 2008].
- Millot, Pascale. « Femmes et fantasmes », *La Presse*, 8 février 2004, p. 9.
- Morello, Nathalie. « *La Démangeaison* et *La Conversation* de Lorette Nobécourt : quand "le parler chair" devient révolte... féministe ? », *Romance Studies*, 20 (1) (June 2002), p. 67.
- Moulinier, Didier. « Masochisme », *Études Lacaniennes*. [en ligne] : [<http://www.etudes-lacaniennes.net/Etudes/Psychanalyse/perversion/perv-masochism.>] [Site consulté en mars 2008].
- Nitoslawska, Marielle. *Bad girl*, Montréal : La Fête, 2003 [2001].
- Ouellette, Julie et Sylvain Duguay. « Le manège rouge de *Baise-moi* », Montréal, *Tessera*, pp. 217-224.
- Pauvert, Jean-Jacques. *Le Nouvel observateur*, 21-27 août 1997, p. 57.

- Site Internet officiel du film *Pervers!*, [en ligne] : [<http://www.pervertthemovie.com/>]. [Site consulté en mars 2008].
- Personal is political* [en ligne] : [<http://personalispolitical.tripod.com/>]. [Site consulté en mars 2008].
- Poutrain, Véronique. « Modifications corporelles et sadomasochisme », *Quasimodo*, n° 7, printemps 2003, Montpellier, p. 347 – 348. [en ligne] : [<http://www.revue-quasimodo.org>] [Site consulté en mars 2008].
- _____. *Un corps sans limites : sadomasochisme et auto-appartenance*, Cités, 2005/1, n° 21, p. 31- 45.
- _____. *Sexe et pouvoir. Enquête sur le sadomasochisme*, Paris :Belin, 2003, p. 321.
- _____. « Notes pour une politique des anormaux », *Multitudes Queer*, mars 2003[en ligne] : [http://www.lespantheresroses.org/textes/multitudes_queer.htm]. [Site consulté en mars 2008].
- Rabaudy, Martine de. « Succès Attention, danger ! », *L'Express*, n 2588, jeudi 8 février 2001, p. 72.
- Rezvani, Serge. « Variations autour du moi », *Magazine littéraire*, n° 409, Mai 2002, p. 37.
- Riot-Sarcey, Michèle. « Pouvoir, sujet et féminisme », entretien réalisé par David Zerbib, *L'Humanité*, 17 décembre 2004. [en ligne] : [<http://www.humanite.fr/>]. [Site consulté en mars 2008].
- Robitaille, Louis-Bernard. « Rentrée littéraire 2002 : 441 romans français en 90 jours ! », *La Presse*, septembre 2002. [en ligne] : [<http://www.cyberpresse.ca>]. [Site consulté en mars 2008].
- Romanowski, Sylvie. « Passion simple d'Annie Ernaux : le trajet d'une féministe », *French Forum*, vol.27, n° 3, 2002, pp. 99- 114.
- Roy, Marie-Andrée. « Luce Irigaray : le féminin et la religion », *Religiologiques*, 21(printemps 2000).
- Russo, Ann. « Conflicts and Contradictions Among Feminists Over Issues of Pornography and Sexual Freedom » publié dans : *Women's Studies International Forum*, vol. 10, n° 2, p. 103-112, 1987.
- Sadoux, Marion. « Christine Angot's autofictions : literature and/or reality ? », *Women's Writing in Contemporary France: New Writers, New Literatures in the 1990s*, Gill Rye et Michael Worton (dir.), University of Manchester Press, 2002, p. 178.
- Saint-Germain Christian, « Pouvoir de la singularité : le pathos du visage dans le texte d'Emmanuel Lévinas », *Laval théologique et philosophique*, vol. 49, no1, 1993, p. 27-35.

- Sansfaçon, Daniel. « Law, Feminism and Sexuality/Droit, féminisme et sexualité », *Canadian journal of Law and Society*, Vol. 9, n° 1, Spring/Printemps 1994 [En ligne]. [Site consulté en mars 2008].
- Schneider, Rebecca. « Archives: Performance Remains », *Performance Research* 6.2, 2000, p.104.
- Sebillotte, Laurent. « Née putain de père et mère », Paris, *Lunes*, n° 17, p. 91.
- Sergent, Julie. *Voir*, 14 juin 2001. [en ligne] : [<http://www.voir.ca>]. [Site consulté en mars 2008].
- Tallon, Jean-Louis. « Entretien avec Virginie Despentes », *Hors Press. Webzine culturel*, Bruxelles - mai 2002 [en ligne] : [<http://pagesperso-orange.fr>] [Site consulté en mars 2008].
- Tomolillo, Sylvie. « Queer : ce n'est pas normal ! », *Multisexualités et sida* [en ligne] : [multisexualités-et-sida.org]. [Site consulté en mars 2008].
- Van Imschoot, Myriam « Rest in pieces », *Multitudes*, 2(2005), n° 21, p. 107 – 116.
- Vigier, Luc. *Figures et portée du témoin dans la littérature du XXème siècle*, « Atelier de théorie littéraire », *Fabula*. [en ligne] : [<http://www.fabula.org/atelier>]. [Site consulté en mars 2008].
- Vilain, Philippe. « Entretien avec Annie Ernaux : "une conscience malheureuse" », *LittéRéalité*, vol. 9, n° 1, 1997, pp. 67-71.
- Waugh, Tom. « Homosociality in the Classical American Stag Film : Off-Screen, On-Screen », *Sexualities* 4, n° 3, August, p. 278.
- Williams, Linda. « 'White slavery' versus the ethnography of 'sexworkers' », *Women in Stag Films at the Kinsey Archive*, [project Muse], p. 131. [en ligne] : [http://muse.jhu.edu/journals/the_moving_image/v005/5.2williams.pdf] (25 juin 2008). [Site consulté en mars 2008].