

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

TRADITIONS ET INNOVATIONS :

LA NOUVELLE ÉROTIQUE FÉMININE AU QUÉBEC

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

PASCALE PAGÉ

JUIN 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.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.»

## TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES.....	ii
RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
APPUI THÉORIQUES, PÉRITEXTES ET MÉTHODOLOGIE.....	8
1.1 L'érotisme masculin traditionnel et les nouveaux érotismes féminins.....	8
1.1.1 La critique de la littérature érotique canonique.....	9
1.1.2 Les nouvelles visions de l'érotisme.....	14
1.2 Des pistes d'interprétation : les péritextes.....	23
1.2.1 Des titres et intertitres évocateurs.....	24
1.2.2 Des préfaces éclairantes.....	27
1.3 La méthodologie choisie.....	36
1.3.1 La grille de lecture.....	37
1.3.2 La sélection des nouvelles.....	39
CHAPITRE II	
ANALYSE DU CORPUS.....	41
2.1 De la femme objet à la femme sujet.....	42
2.1.1 Passer d'objet à sujet de désir.....	46
2.1.2 Passer de possible objet à sujet.....	49
2.1.3 Être tantôt sujet, tantôt objet.....	52
2.2 La violence et la tendresse.....	56
2.2.1 Le fantasme de la soumission.....	58
2.2.2 Le plaisir de dominer.....	61
2.2.3 Le plaisir de la douceur.....	65

2.3 Avoir honte, être triste ou être heureuse.....	69
2.3.1 Une sexualité honteuse ou triste.....	71
2.3.2 Une sexualité heureuse.....	77
2.4 Le corps féminin en détail.....	84
2.4.1 Des corps parfois absents, souvent très présents.....	86
2.4.2 De la pauvreté... ..	88
2.4.3 ... à la richesse.....	92
2.5 La jouissance et ses différents visages.....	98
2.5.1 Du sexe au corps.....	100
2.5.1.1 Un plaisir presque absent.....	102
2.5.1.2 Un plaisir génital.....	104
2.5.1.3 Un plaisir qui touche tout le corps ou qui va au-delà.....	109
2.5.2 Un plaisir qui s'inscrit dans l'écriture.....	113
2.6 S'ouvrir aux cinq sens.....	118
2.6.1 Regarder et être regardée.....	121
2.6.2 Entendre, toucher, sentir et goûter.....	123
2.6.3 Des rapports aux sens différents.....	126
2.7 Entre femmes.....	130
2.7.1 Des visions de l'érotisme lesbien variées.....	131
2.7.2 Des relations entre femmes tout aussi variées.....	134
2.7.2.1 Des relations entre femmes pour hétérosexuelles.....	134
2.7.2.2 Des relations entre femmes pour femmes.....	138

CONCLUSION .....	146
BIBLIOGRAPHIE .....	166
ANNEXE	
LES NOUVELLES SÉLECTIONNÉES.....	172

## RÉSUMÉ

Notre mémoire a pour but de voir si la nouvelle littérature érotique féminine québécoise se distingue de ce qui se fait traditionnellement dans la littérature érotique masculine. Nous nous intéresserons plus particulièrement au type d'érotisme mis en scène et à la façon dont sont représentés les personnages féminins. Pour cela, nous étudierons trois collectifs de nouvelles érotiques écrites par des femmes : « Tenter l'érotique », publié dans la revue féministe *La vie en rose* (1985), « Le versant féminin de l'érotisme », publié dans le magazine littéraire *Arcade* (1987), et le recueil *Nouvelles érotiques de femmes* (1999). Comme nous nous intéressons à la façon dont sont mis en scène des personnages féminins et à la manière dont est présenté l'érotisme dans des textes écrits par des femmes, nous aurons comme approche théorique la critique au féminin.

Dans notre premier chapitre, à l'aide des textes de Kate Millett, Anne-Marie Dardigna et Nancy Huston, nous chercherons d'abord à définir ce qui caractérise la littérature érotique traditionnelle. Ensuite, grâce aux travaux d'Audre Lorde, de Marcelle Brisson, de Judith Butler et de Marie-Hélène Bourcier, nous verrons à quoi pourrait ressembler un érotisme au féminin. Nous présenterons par la suite plus en détail nos trois collectifs de nouvelles en analysant leurs paratextes et, pour finir, nous parlerons de notre méthodologie. Notre corpus étant très vaste, nous aurons notamment à construire une grille de lecture nous permettant de faire une première analyse de nos nouvelles et d'en sélectionner un certain nombre qui seront analysées en profondeur.

Notre deuxième chapitre sera consacré à l'analyse des nouvelles sélectionnées. Sept thèmes seront alors abordés : le statut de sujet ou d'objet des personnages féminins; les rapports de force ou d'égalité entre les personnages; la façon dont sont vécus l'érotisme et la sexualité (dans la culpabilité, la honte, la tristesse, la joie, etc.); la manière dont sont décrits le corps des femmes et la jouissance féminine; le rapport aux cinq sens et la façon dont sont mises en scène les relations entre femmes. Pour chacun des thèmes, nous étudierons la ou les nouvelles les plus représentatives de notre corpus, mais aussi les plus novatrices.

La synthèse des analyses faites dans le deuxième chapitre sera présentée dans la conclusion, qui propose un bilan de ces trois tentatives de créer un érotisme au féminin.

MOTS-CLÉS :

LITTÉRATURE ÉROTIQUE, ÉROTISME AU FÉMININ, REPRÉSENTATION DE LA FEMME, CRITIQUE AU FÉMININ, NOUVELLES QUÉBÉCOISES

## INTRODUCTION

La littérature érotique, traditionnellement, était réservée aux hommes. Composée par des hommes pour des hommes, cette littérature mettait en scène un imaginaire érotique masculin. Bien sûr, des femmes ont aussi écrit des textes érotiques au cours des siècles passés. Des écrits pourtant peu nombreux, auxquels la critique littéraire s'est peu intéressée et qui sont encore de nos jours, à l'exception des écrits de Louise Labé, inconnus du public... Sarane Alexandrian, par exemple, dans son livre *Histoire de la littérature érotique*, ne relève que douze noms d'auteurs pour les 2500 ans d'histoire littéraire qui ont précédé le XX<sup>e</sup> siècle, contre des dizaines pour les auteurs masculins.

Or, voilà que depuis le début des années quatre-vingt, au Québec comme à bien des endroits dans le monde (en France et aux États-Unis notamment), un changement d'envergure se produit : des femmes se mettent à écrire de la littérature érotique en si grand nombre que la situation s'inverse. Les tablettes des librairies, en plus des textes habituels de Sade et de Bataille, se garnissent de textes érotiques féminins. Ces textes sont ceux de Françoise Rey, d'Alina Reyes, de Catherine Millet, de Virginie Despentes, d'Anne Rice, de Lili Gulliver, de Marie Gray, de William St-Hilaire, de Julie Bray, de Julie Dubé, etc.

Cet investissement du genre érotique par les femmes a-t-il eu un impact sur le type d'érotisme présenté? Jean-Jacques Pauvert, le plus célèbre éditeur de littérature érotique de langue française, en est persuadé. Ses commentaires au sujet de ce « nouvel érotisme » sont par contre loin d'être élogieux. En effet, s'il trouve l'érotisme contemporain bien fade par rapport à ce qui s'est fait dans les siècles précédents, il est particulièrement dur avec la production érotique féminine des dernières années :

Seulement, même dans les « sociétés fermées », il semble que l'« érotisme » pâlisce et tende à s'effacer, par le phénomène maintenant follement répandu de la « communication mondiale », qui nivelle tout ce qui voudrait artificiellement sortir de la production courante. Il faut dire aussi que l'avalanche assez récente d'une « littérature érotique féminine », dont la profonde vulgarité n'égale que l'insignifiance proche du zéro absolu, contribue également à la banalisation définitive de la chose. (Pauvert, 2000, p. 122)

Notre mémoire portera sur cette « avalanche assez récente » de textes érotiques féminins au Québec. Nos objectifs sont de voir si les personnages féminins – dont la représentation a toujours été l'un des éléments primordiaux de la littérature érotique masculine traditionnelle – sont mis en scène de manière différente dans ces textes et, de manière plus générale, si l'érotisme au féminin se distingue de celui des hommes. Comme les limites du présent travail ne permettent pas d'analyser l'ensemble de la production érotique féminine au Québec, nous avons choisi un corpus plus réduit, mais qui, selon nous, nous permettra tout de même d'avoir une vue d'ensemble. Ainsi, plutôt que de nous concentrer sur une ou deux auteures, nous avons choisi d'en aborder un plus grand nombre grâce à l'analyse de collectifs de nouvelles. Nous analyserons donc, en utilisant la critique au féminin, les nouvelles présentes dans trois recueils<sup>1</sup> : « Tenter l'érotique », publié dans le magazine féministe *La vie en rose*, « Le versant féminin de l'érotisme », publié dans la revue littéraire *Arcade*, et le recueil *Nouvelles érotiques de femmes*<sup>2</sup>. Notre hypothèse de travail est à l'opposé de l'opinion émise par Pauvert. Selon nous, cette littérature féminine n'est ni uniforme, ni pauvre. Comme elle est encore jeune, donc en construction, nous croyons qu'elle demeure partiellement tributaire de l'imaginaire érotique masculin, mais que cette littérature tend à s'en détacher. Ce faisant, elle propose de nombreuses innovations qui contribuent à enrichir le genre et parfois même à le renouveler en élargissant les possibilités de plaisir.

Les recueils retenus pour notre étude l'ont été pour trois raisons. D'abord, ils couvrent bien la période où la littérature érotique féminine a commencé à être de plus en plus présente

---

<sup>1</sup> « Tenter l'érotique » et « Le versant féminin de l'érotisme » sont moins des recueils que des dossiers, puisqu'ils forment une section à part dans *La vie en rose* et *Arcade*, mais, pour des raisons pratiques, nous les considérerons comme des recueils au même titre que *Nouvelles érotiques de femmes*.

<sup>2</sup> Afin d'alléger nos citations et commentaires, nous utiliserons dans notre mémoire les abréviations *LVR* pour désigner *La vie en rose*, *A* pour *Arcade* et *NÉF* pour *Nouvelles érotiques de femmes*.

au Québec; le premier a été publié en 1985, le deuxième en 1987 et le troisième en 1999. Ensuite, ce sont les premiers collectifs de nouvelles érotiques féminines publiés au Québec. Finalement, ils sont tous précédés d'un avant-propos où est exprimée clairement l'intention de présenter par ces nouvelles des « tentatives » d'érotisme au féminin.

Le premier recueil, intitulé justement « Tenter l'érotique », a été publié dans la revue féministe *La vie en rose*. Il comprend huit nouvelles écrites par des auteures professionnelles, dont Monique LaRue, Marie-Claire Blais et Anne Dandurand. La nouvelle d'Anne Dandurand, qui a donné lieu à une polémique, est précédée d'un prologue signé par Françoise Guénette. Le deuxième recueil, « Le versant féminin de l'érotisme », a été publié dans la revue littéraire *Arcade*. Il comprend en tout 24 textes. D'emblée, nous éliminerons les textes poétiques afin de nous concentrer uniquement sur les nouvelles. Celles-ci, au nombre de 14, ont quant à elles été écrites par des auteures telles que Charlotte Boisjoli, France Boisvert et Danielle Fournier. Ces textes sont complétés par une entrevue avec la théoricienne Marcelle Brisson où est discutée la question de ce qu'est l'érotisme au féminin. Dans cette entrevue, Brisson reproche notamment au spécial « Tenter l'érotique » de *LVR* d'avoir présenté des textes se rapportant trop à la sexualité génitale et à la pornographie, ce qui, selon elle, « n'avait pas de sens dans un contexte féministe » (A, 69). Le troisième recueil est d'un genre différent. Si les deux précédents avaient été les premiers à offrir à des auteures professionnelles la possibilité de publier ensemble des nouvelles érotiques, le dernier recueil retenu, *NÉF*, de Julie Bray, a été le premier à offrir cette chance à des femmes du grand public. Ce recueil compte cinquante-quatre nouvelles divisées en dix sections thématiques : « À deux », « À trois », « Domination », « Entre femmes », etc. Notre étude aura comme objet l'ensemble des nouvelles publiées dans ces recueils et les différents paratextes les accompagnant. Par contre, en raison encore une fois des limites de ce travail, ce ne sont pas la totalité des nouvelles de nos recueils qui seront analysées de façon approfondie. Comme nous l'expliquerons dans notre méthodologie, nous en sélectionnerons seize pour cette analyse.

Si nous avons choisi de nous pencher sur ces recueils de nouvelles, c'est essentiellement pour trois raisons. Premièrement, le fait de travailler sur trois collectifs

permet de faire des comparaisons entre eux, par exemple sur la manière dont ils définissent l'érotisme ou dont ils décrivent les personnages féminins. Les nouvelles des deux premiers recueils ayant été écrites par des auteures professionnelles (dont bon nombre des plus grands noms de la littérature féminine au Québec), il sera aussi intéressant de les comparer avec celles du troisième recueil, écrites par des non professionnelles. Deuxièmement, ce choix nous offre aussi la possibilité d'étudier un grand nombre d'auteures et, ainsi, d'avoir une vision globale de ce qui se fait dans le domaine au Québec. Troisièmement, si nous avons choisi d'étudier des recueils de nouvelles, c'est parce que la nouvelle est un lieu privilégié pour étudier l'érotisme au féminin. En effet, son critère de brièveté oblige les auteures à faire une description économique des personnages, des lieux, des actions, etc. Chaque mot et chaque phrase sont importants et doivent permettre une mise en place efficace de cet érotisme.

Jusqu'ici, la littérature érotique féminine a été peu étudiée. Certains articles ont traité de son récent essor – comme « Les machines désirantes et l'écriture du sexe : des femmes et de la littérature » de Roger Chamberland, « L'érotique au féminin » de Sylvie Massé et Anne Peyrouse et « Cachez ce livre » d'Annabelle Tas –, mais aucune étude ne lui a été entièrement consacrée. Sarane Alexandrian y dédie bien un chapitre dans son *Histoire de la littérature érotique*, mais il y parle souvent de textes faussement attribués à des femmes et, lorsqu'il traite effectivement de textes féminins, ses commentaires semblent être aussi entachés de partis pris que ceux de Pauvert : « C'est une conquête précieuse de la femme que le droit qu'elle a acquis d'exprimer en littérature les exigences internes et les troubles sensuels de son corps. Il faut qu'elle en use à bon escient, sans hypocrisie, mais aussi sans ostentation et sans revendication déplacée » (Alexandrian, 1989, p. 290). Julie Ouellette, dans son mémoire *La pornographie comme espace de décentrement du discours hétéronormatif* (2005), s'intéresse aussi à la littérature érotique féminine, mais elle n'étudie qu'un roman, *Baise-moi*, de Virginie Despentes. Quant aux textes de notre corpus, outre « Histoire de Q », la nouvelle d'Anne Dandurand, qui a attiré l'attention de quelques critiques – Luise von Flotow (1992) et Lori Saint-Martin (2001) –, ils n'ont inspiré aucune étude.

Les thèses de deux chercheurs québécois ont par contre retenu notre attention et nous seront particulièrement utiles lors de l'analyse de nos nouvelles : *Œuvres de chair. Figures du discours érotique*, de Gaétan Brulotte et *Oser Éros. L'érotisme dans le roman québécois, des origines à nos jours*, d'Élise Salaün.

Brulotte ne parle pas directement d'érotisme au féminin dans sa thèse. Il s'intéresse à l'ensemble de la littérature érotique, qu'il nomme « érographie », un terme qu'il juge plus neutre<sup>3</sup>. En quoi rejoint-il notre propos? D'abord, bien que le large corpus qu'il étudie ait été écrit majoritairement par des auteurs masculins, il comprend tout de même plusieurs textes écrits par des femmes, surtout pour la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Son analyse des textes de Pauline Réage, d'Emmanuelle Arsan et de Françoise Rey, pour ne nommer qu'elles, enrichira donc notre réflexion. Par ailleurs, le but de sa thèse n'est pas de traiter de l'érographie sous tous ses aspects, mais de faire l'analyse de différentes « postures » et « figures » qu'on retrouve dans celle-ci, mots que l'on pourrait très grossièrement traduire par « thèmes » et sous-thèmes ». Or, plusieurs des postures qu'il aborde recourent certains des aspects que nous aborderons dans notre mémoire. Par exemple, ces postures « beauté », « délicatesse » et « vêtements », nous aideront à analyser la façon dont sont décrits les personnages féminins. Les postures « écriture », « lettres » et « narration », quant à elles, nous permettront de faire des analyses plus complètes du point de vue du style.

La thèse de Salaün porte quant à elle sur l'érotisme dans la littérature québécoise du XVIII<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui. Ces recherches sont éclairantes parce qu'elles offrent une vue d'ensemble de l'érotisme québécois et des changements importants qu'il a connus à travers le temps, mais aussi, et même surtout, parce que Salaün consacre un chapitre entier à l'érotisme au féminin. Par contre, le type de textes qu'elle étudie est différent du nôtre. En effet, ce n'est pas le genre érotique qui l'intéresse, mais l'érotisme dans la littérature en général. De plus, si, dans notre mémoire, nous désirions savoir ce qui caractérise les textes écrits par des femmes,

---

<sup>3</sup> L'érotisme des uns étant la pornographie des autres, ce choix du mot « érographie » par Brulotte nous semble être particulièrement juste. Néanmoins, comme nos trois recueils utilisent les mots « érotique » ou « érotisme » dans leurs titres pour se définir, nous les emploierons aussi dans notre mémoire. Nous essayerons par contre, comme Brulotte, de demeurer neutre au sujet de ce que peut ou ne peut pas inclure « l'érotisme ».

Salaün, dans son chapitre « Éros au féminin », s'intéresse aussi bien à des textes écrits par des hommes que par des femmes, bien que ceux-ci soient très largement majoritaires. L'érotisme au féminin, pour elle, ne dépend pas du sexe des auteurs, mais « concerne exclusivement l'instance narrative intra-textuelle » (Salaün, 2003, p. 312). Des textes écrits par des hommes pourraient donc être retenus par elle s'ils mettent en scène des protagonistes et narratrices féminines alors que, dans notre mémoire, ils seraient refusés. À l'inverse, des textes écrits par des femmes, mais ayant des narrateurs héros masculins, seraient rejetés chez Salaün, mais acceptés par nous. Néanmoins, cette différence de définition n'enlève rien au fait que cette thèse nous apportera une aide précieuse puisque, comme chez Brulotte, plusieurs des aspects que Salaün aborde concernent directement notre propos. Parmi ceux-ci, on retrouve la question de la représentation du corps féminin, l'importance des champs lexicaux de l'eau et du mouvement, le rapport aux sens et le type d'écriture utilisé pour inscrire l'érotisme dans les textes (ponctuation, structures de phrases, types de phrases, figures de style, etc.)

Ces études sur la littérature érotique ne seront pas nos seuls appuis théoriques. Puisque nous étudions l'érotisme au féminin et la façon dont sont représentés les personnages féminins dans des textes écrits par des femmes, nous avons choisi comme approche théorique la critique au féminin. Nous nous inspirerons donc des écrits de Françoise Collin, de Luce Irigaray et de Suzanne Lamy portant respectivement sur la différence des sexes, le rapport qu'ont les femmes avec l'érotisme et l'écriture au féminin. Notre mémoire s'appuiera par contre surtout sur les travaux de plusieurs chercheuses féministes, postféministes et queer que nous présenterons en détail dans notre premier chapitre.

Notre recueil comprendra deux chapitres. Le premier servira à présenter les travaux des principales chercheuses sur lesquelles nous nous appuierons (Kate Millett, Anne-Marie Dardigna, Nancy Huston, Audre Lorde, Marcelle Brisson, Judith Butler et Marie-Hélène Bourcier), à définir ce qui caractérise la littérature érotique traditionnelle et ce qui pourrait définir la littérature érotique féminine, à décrire plus en détail nos recueils en analysant leurs paratextes et à présenter notre méthodologie. Étant donné le grand nombre de nouvelles

contenues dans nos recueils – soixante-seize en tout –, cette dernière partie sera particulièrement importante. Nous aurons notamment à bâtir une grille de lecture nous permettant de départager les nouvelles de nos recueils selon leur caractère plus ou moins traditionnel et nous aurons à sélectionner les nouvelles qui seront analysées en profondeur de manière à ce qu'elles soient représentatives de ce qu'on retrouve dans chacun des recueils. Le deuxième chapitre, qui correspond au cœur de notre travail, sera consacré à l'analyse des nouvelles en fonction des différents points relevés dans notre grille de lecture : le statut de sujet ou d'objet des personnages féminins; les rapports de force ou d'égalité entre les personnages; la façon dont sont vécus l'érotisme et la sexualité (dans la culpabilité la honte, la tristesse, la joie, etc.); la manière dont sont décrits le corps des femmes, et la jouissance féminine; le rapport aux cinq sens et la façon dont sont mises en scène les relations entre femmes. La synthèse de ces analyses sera présentée dans la conclusion, qui propose un bilan de ce qu'on retrouve dans nos trois recueils.

L'originalité de notre mémoire tient donc au fait que nous nous intéresserons à un phénomène récent et novateur – jusqu'ici peu étudié –, que nous allons travailler sur un grand nombre de nouvelles et d'auteurs, que ces auteures comprennent aussi bien des professionnelles de l'écriture que des non professionnelles et que nous ferons nos analyses à partir d'une méthode de lecture que nous aurons conçue. Au terme de notre mémoire, nous serons donc en mesure de dire en quoi la récente littérature érotique féminine se différencie ou non de la littérature érotique masculine traditionnelle.

## CHAPITRE I :

### APPUI THÉORIQUE, PÉRITEXTES ET MÉTHODOLOGIE

La question de la méthodologie s'impose immédiatement lorsqu'il est question d'analyser un corpus aussi vaste que le nôtre – trois recueils totalisant soixante-seize nouvelles – et qu'en plus on l'aborde dans la perspective de la critique au féminin. Comment choisir quelles nouvelles seront analysées en profondeur? Comment déterminer si ces textes proposent ou non de nouvelles façons de représenter les personnages féminins et de nouvelles manières de concevoir l'érotisme? Avant d'entrer dans le cœur de notre travail – l'analyse des nouvelles –, nous devons donc préciser sur quelles bases théoriques et méthodologiques nous nous appuyons et présenter davantage le contenu de nos recueils. Nous verrons d'abord les principales théories féministes en matière d'érotisme et de littérature érotique à partir desquelles s'est construit le présent travail. Ensuite, nous analyserons les divers péritextes accompagnant nos recueils afin de faire ressortir les particularités de chacun. Nous verrons finalement la méthode de travail que nous avons adoptée pour sélectionner et analyser nos nouvelles.

#### 1.1 L'érotisme traditionnel et les nouveaux érotismes féminins

Nous avons vu plus haut les deux principaux chercheurs auxquels nous nous référerons lors de l'analyse de nos nouvelles : Gaétan Brulotte et Élise Salaün. Brulotte nous a permis de voir certaines des grandes postures et figures de la littérature érotique et Salaün nous a offert une vue d'ensemble de la place occupée par l'érotisme dans la littérature québécoise. Mais qu'en est-il de la façon dont sont représentés les personnages féminins dans cette littérature, de la place et des rôles qui leur sont accordés? Est-il possible pour des auteures de proposer de nouvelles représentations, de créer un érotisme au féminin différent de celui proposé traditionnellement? Si oui, à quoi ressembleraient ces représentations?

Comment serait cet érotisme? Pour trouver réponse à ces questions, nous nous sommes tournée vers différentes théoriciennes féministes ayant proposé une réflexion sur les liens entre la représentation et le pouvoir social en matière d'érotisme. Celles que nous avons retenues se divisent en deux groupes : celles qui ont critiqué la littérature érotique traditionnelle et celles qui ont proposé de nouvelles façons pour les femmes, mais aussi pour les hommes, d'envisager et d'exprimer la sexualité et l'érotisme. Ces visions contrastées nous permettront, dans l'analyse de nos recueils, de distinguer les éléments traditionnels et les traits novateurs.

### 1.1.1 La critique de la littérature érotique traditionnelle

Diverses théoriciennes ont attiré notre attention en raison de leur critique de la littérature érotique traditionnelle, notamment Kate Millett, Anne-Marie Dardigna, Nancy Huston, Angela Carter, Carole Vance et Jane Ussher. Elles montrent toutes que, si chaque auteur a son style propre, certains éléments reviennent de façon constante dans cette littérature majoritairement écrite par des hommes pour des hommes<sup>4</sup>. L'omniprésence du corps féminin et sa représentation négative, l'importance des rapports de force et l'obligation d'amener les personnages féminins à avouer leur véritable « nature » d'objet sexuel pour ensuite les en punir sont quelques-uns de ces éléments<sup>5</sup>. Parmi ces théoriciennes, nous en avons retenu trois dont l'analyse était particulièrement riche et signifiante : Millett, Dardigna et Huston.

---

<sup>4</sup> Brulotte, au début de sa thèse, affirme que l'un des « préjugés séculaires » de la critique féministe en matière de littérature érotique traditionnelle est de croire, à tort, qu'elle « serait le lot exclusif des hommes » (Brulotte, 1998, p. 5) Pour démentir cela, il présente entre autres les noms de plusieurs auteures figurant parmi son corpus. S'il est vrai que celui-ci compte quelques noms féminins datant d'avant le XX<sup>e</sup> siècle, ils sont par contre très rares et Brulotte ne les cite pratiquement jamais dans ses différentes figures et postures. Les auteures qu'il cite le plus souvent – Pauline Réage, Emmanuelle Arsan, Alina Reyes, Françoise Rey, etc. – proviennent majoritairement de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, période où justement la critique féministe reconnaît que des voix de femmes ont commencé à se faire entendre, de manière traditionnelle ou non, en matière d'érotisme.

<sup>5</sup> Dardigna et Huston montrent toutefois que la littérature érotique « traditionnelle » peut aussi être écrite par des femmes. Le roman *Histoire d'O*, dont elles parlent abondamment, en est un bon exemple.

Kate Millett a beaucoup éclairé notre réflexion par son analyse féministe de la domination et de la puissance dans l'érotisme littéraire masculin. Dans son essai *Sexual Politics*<sup>6</sup>, Millett montre que la sexualité a « un aspect politique » (Millett, 1971 [1970], p. 7), autrement dit qu'elle sert de fondement à un pouvoir social. Elle analyse les œuvres de David Herbert Lawrence, Henry Miller et Norman Mailer et démontre que l'homme et la femme y sont décrits comme deux êtres que tout oppose de manière binaire. L'homme est actif en matière de sexualité. C'est lui le maître, le principe civilisateur, et il a le droit de soumettre, voire de violenter ou de tuer la femme et les autres êtres « inférieurs » tels les homosexuels. Le corps de l'homme, qui se résume souvent par métonymie à son pénis, est infaillible et tout-puissant. L'homme en garde toujours le parfait contrôle lors des rapports sexuels. Comme le dit Millett, dans ces récits, le « principe moral absolu » est que « le bien est mâle » (Millett, 1971 [1970], p. 358). La femme, en matière de sexualité comme dans la vie courante, doit à l'inverse être passive. Si elle s'y refuse, c'est à l'homme de l'y contraindre. Millett montre que, dans ces récits, la femme est essentiellement une victime consentante qu'on associe à l'animalité, à la saleté, à la honte et au péché : « puisque la sexualité souille la femme, celle qui consent à pratiquer le coït mérite d'être souillée le plus complètement possible » (Millett, 1971 [1970], p. 337). Le sexe de la femme, qui est ce qui la définit le mieux, est décrit en termes négatifs. C'est « une fente », un « entre-deux », une « blessure », un « trou gluant », un « vide », un « néant » (Millett, 1971 [1970], p. 335). Millett montre que dans les écrits de Lawrence, de Miller et de Mailer, la sexualité n'a rien de joyeux. C'est un combat, une lutte à finir.

Millett montre donc que la représentation littéraire de la sexualité a été mise au service du pouvoir masculin. La soumission des femmes et l'agressivité des hommes en matière de sexualité sont ainsi des constructions sociales – renforcées entre autres par les textes littéraires – plutôt qu'un fait biologique.

Anne-Marie Dardigna, dans *Les châteaux d'Éros*, reprend en grande partie les idées de Millett sur la façon négative dont sont représentés les personnages féminins. Sa lecture

---

<sup>6</sup> Pour nos citations, nous nous référons à la traduction française, *La politique du mâle* (1971).

d'auteurs français (Bataille, Klossowski, Robbe-Grillet, Sade, Mandiargues, etc.) a mis à jour « la peur des hommes devant le corps des femmes, leurs angoisses, mais aussi surtout leur dégoût, leur mépris et leur cruauté » (Dardigna, 1980, p. 18). Elle étudie par contre un corpus de textes plus large que celui de Millet. L'originalité de son étude tient principalement à deux éléments.

Adoptant une approche structuraliste, Dardigna a d'abord relevé certaines constantes dans les dispositifs narratifs des récits de son corpus ainsi que divers moyens destinés à maximiser l'effet érotique. Parmi ceux-ci, alors qu'on ne dit pratiquement rien sur la jouissance des personnages masculins, on retrouve la représentation minutieuse des effets du plaisir sur les personnages féminins (cris, halètements, mouvements vifs ou désordonnés, lubrification, etc.), l'utilisation de « ralentis » ou de gros plans pour bien décrire les relations sexuelles et l'insistance sur le fait que « les femmes doivent éprouver la faiblesse de leur chair au contact de la volonté masculine » (Dardigna, 1980, p. 103). Dans ces récits, dit Dardigna, tout est conçu en fonction du regard masculin et la femme ne peut se « constituer sujet de la narration érotique » (Dardigna, 1980, p. 104); elle peut seulement y figurer en tant qu'objet. La représentation du corps féminin est l'élément fondateur de l'érotisme et ce genre exige que ce corps soit mis à distance afin d'être mieux montré et mieux dominé. Par conséquent, selon Dardigna, aucune femme ne peut écrire d'érotisme autrement qu'en adoptant un point de vue masculin, tant les conventions du genre sont contraignantes<sup>7</sup>.

Ensuite, Dardigna a identifié les quatre thèmes piliers de ce qu'elle appelle « la structure érotique » (Dardigna, 1980, p. 25). Le premier est l'expérience des limites. Dans cette littérature masculine, cette expérience est « ce qui donne sens à la sexualité en en faisant une dramaturgie religieuse réservée à quelques initiés » (Dardigna, 1980, p. 115), c'est-à-dire l'élite représentée par les narrateurs masculins. La sexualité devient une expérience mystique, souvent vécue dans l'excès. Le corps de la femme est mis à distance, car l'attirance vers celle-ci équivaut à « l'attirance vers la bestialité » (Dardigna, 1980, p. 125). Cette sexualité,

---

<sup>7</sup> L'analyse des nouvelles de notre corpus, dans le deuxième chapitre du présent travail, montrera par contre que plusieurs de nos auteures ont su sortir de ce cadre traditionnel pour écrire de l'érotisme à partir d'un point de vue plus personnel.

qui doit se vivre dans l'angoisse pour l'homme et dans la violence pour la femme sacrifiée, est indissociable des idées judéo-chrétiennes d'interdit et de transgression. Le deuxième élément de la structure érotique est la contrainte de l'aveu. Elle s'appuie sur l'idée que toute femme est « submergée par sa chair » (Dardigna, 1980, p. 156), que tout en elle est sexuel. Même celles qui se prétendent chastes, qui crient « non » pendant un viol, sont soumises à cette loi dite naturelle. L'homme usant de violence sexuelle est donc justifié puisqu'il ne fait qu'aider les femmes à avouer puis à accepter leur véritable nature. La femme se retrouve sans volonté propre, simple objet du désir de l'homme. Le troisième élément retenu par Dardigna est la prostitution. Dardigna n'entend pas par là l'activité rémunérée, mais le fait, pour les personnages masculins, d'offrir « leurs » femmes aux autres, de décider qui peut profiter de leur corps et de quelle façon. Cette prostitution imposée permet de neutraliser tout désir autonome de la femme, qui pourrait être menaçant pour l'homme, en la transformant en « marchandise interchangeable » (Dardigna, 1980, p. 181). Le seul désir qui lui est permis est ainsi celui d'être soumise. Le quatrième et dernier thème est celui de la société et de la jouissance inégalitaires. Dans ce type de récits érotiques, la jouissance, de même que le pouvoir, est l'apanage d'une élite masculine souvent riche. Cette inégalité place la sexualité dans un monde à part, coupé de la réalité de la vie quotidienne, un monde où tous les excès sont possibles et où le plus important, pour l'homme, n'est pas la jouissance mais la domination. Pour Dardigna, la littérature érotique masculine traditionnelle<sup>8</sup> a donc une structure et des dispositifs narratifs propres et ceux-ci sont au service d'auteurs, de personnages et de lecteurs masculins.

Nancy Huston a poursuivi cette critique de la littérature érotique dans *Mosaïque de la pornographie*, l'érotisme étant pour elle la pornographie de l'élite. Dans ce livre, Huston dénonce les écrits pornographiques et érotiques traditionnels parce que ceux-ci, qui favorisent l'identification entre « le lecteur mâle et l'auteur mâle pour faire fonctionner la machine du voyeurisme » (Huston, 1984, p. 17), font violence à toutes les femmes. Pour Huston, la pornographie n'a rien d'innocent.

---

<sup>8</sup> La littérature érotique traditionnelle étant essentiellement masculine, nous n'utiliserons plus à l'avenir l'adjectif « masculin ».

L'originalité de sa critique vient de la méthode qu'elle a utilisée et de ce qui l'intéressait : « comprendre l'interaction entre les récits et le réel » (Huston, 1984, p. 31). Plutôt que d'analyser cette littérature en la mettant dans une catégorie à part, elle la compare au récit autobiographique d'une prostituée publié dans les *Temps modernes* en 1947. Cette comparaison lui permet de démontrer que cette littérature érotique/pornographique reflète, non pas la réalité des rapports hommes-femmes, mais l'idéologie dominante qui fait de l'homme le maître. Dans ces récits, selon Huston, l'auteur joue le rôle du maquereau et le lecteur celui du client; la femme n'est que sexe. Ses critiques de l'utilisation de la violence pour permettre aux femmes de découvrir leur véritable nature sensuelle, des scènes lesbiennes conçues en fonction du regard et de l'ego masculins et de la présence de femmes faussement dominatrices dans ces récits nous seront particulièrement utiles dans notre mémoire; nous les développerons plus loin, dans le contexte des différentes parties de notre analyse.

Les textes de Millett, de Dardigna et de Huston nous ont donc permis de répondre à la question suivante: qu'est-ce qui caractérise la littérature érotique traditionnelle? Ils montrent que certaines constantes reviennent sans cesse dans cette littérature, la plus importante étant que la représentation de la femme et de son corps en forment le cœur. Or, les personnages féminins y sont considérés non pas comme des sujets, mais comme des objets de désir, voire des objets violentés. Ces personnages, plutôt que d'avoir droit à l'autonomie et à la jouissance, sont accablés par la honte et par la culpabilité. On les associe à l'animalité et au péché. Leur corps est quant à lui représenté de manière stéréotypée et péjorative. Les rapports entre hommes et femmes sont associés à des relations de domination et de soumission coupées de la vie quotidienne. De ce fait, la sexualité et l'érotisme mis en scène sont sombres. Cette littérature offre donc peu de place à la joie et au bonheur.

Ces caractéristiques nous permettront de mieux cerner ce qui fait la spécificité des nouvelles que nous avons choisi d'étudier. Reprennent-elles certaines de ces constantes? Utilisent-elles les mêmes structures et dispositifs narratifs? Les modifient-elles? Dans quelle mesure innovent-elles et sur quels points portent les changements? Voilà ce sur quoi nous travaillerons lors de notre analyse. Mais, auparavant, afin de pouvoir bien saisir les

différentes facettes de nos nouvelles, nous devons voir de quelles manières peut être envisagé un nouvel érotisme et de quelles façons la sexualité peut être pensée autrement.

### 1.1.2 Les nouvelles visions de l'érotisme

Pour Millett et Dardigna, la création d'un nouvel érotisme semble difficilement concevable tant celui qui existe relève uniquement de l'univers masculin. Pour Huston, cet érotisme est possible, mais il faudrait que de profonds changements sociaux surviennent pour nous sortir de la misogynie. Or, d'autres théoriciennes se sont penchées sur ce problème et ont proposé des solutions, notamment en cherchant à définir ce que pourrait être un érotisme au féminin. Comme il n'y a pas de réponse unique à ce problème, nous avons retenu quatre théoriciennes dont les idées se démarquaient : Marcelle Brisson et Audre Lorde, qui proposent leur vision d'un érotisme au féminin, et Judith Butler et Marie-Hélène Bourcier, qui cherchent à penser autrement l'érotisme et la sexualité en le plaçant au-delà des normes imposées par l'hétérocentrisme.

Audre Lorde, dans le chapitre « The Erotic as Power » du livre *Sister Outsider*<sup>9</sup>, se détache complètement de la vision traditionnelle de l'érotisme parce que, selon elle, celle-ci a trop été utilisée contre les femmes et est bien souvent synonyme de pornographie<sup>10</sup>. Elle revendique un nouvel érotisme, ancré dans la vie de tous les jours des femmes. Son érotisme, c'est « l'affirmation de la force vitale des femmes et de leur puissante énergie créatrice » (Lorde, 2003 [1984], p. 58), c'est-à-dire les « expressions physiques, émotionnelles, psychiques de ce qu'il y a de plus profond, de plus intense, de plus riche » (Lorde, 2003 [1984], p. 58) en chaque femme et qui doivent être partagées. Pour elle, l'érotisme a pour fonction de donner force et puissance aux femmes leur permettant d'accepter leurs émotions et leurs joies avant de les partager. Il doit aussi souligner « la capacité de chacune à éprouver de la joie » (Lorde, 2003 [1984], p. 59). Donc, comme le résume Luise von Flotow,

<sup>9</sup> Pour nos citations, nous nous référons à la traduction française publiée sous le même titre (2003).

<sup>10</sup> Le mot « pornographie » n'a pas ainsi le même sens que chez Huston : il englobe ici l'ensemble de la production érotique traditionnelle.

l'érotisme chez Lorde « déborde largement l'acte sexuel et se comprend comme aspect créateur de chaque femme » (Flotow, 1992, p. 131). Contrairement à Millett, Dardigna et Huston, Lorde n'associe donc pas automatiquement l'érotisme à la sexualité génitale. Marcelle Brisson partage cette idée.

Brisson a retenu notre attention en raison non seulement de l'entrevue qu'elle a accordée à Claudine Bertrand et à Josée Bonneville et qui sert de postface au recueil d'*A*, mais aussi de sa participation au collectif *Éros au pluriel*. Dans l'entrevue, Brisson explique qu'elle distingue « érotisme » et « érotique ». L'érotique désigne « une connaissance, une recherche et une pratique de formes qui ont trait au désir » (Brisson, 1987, p. 47) et l'érotisme est « un système de modèles de comportements, de façons de vivre le désir, de l'éprouver, d'en jouer, de l'accomplir plutôt que de le réprimer » (Brisson, 1987, p. 47). Un érotisme inclut donc un ensemble d'érotiques organisés. Selon elle, l'érotisme au masculin est facile à cerner puisqu'il présente à travers l'histoire un certain nombre de constantes comme la fétichisation du corps, notamment du sexe, et l'importance de l'interdit et des jeux de pouvoir. L'érotisme au féminin, par contre, est plus difficile à décrire parce qu'il est beaucoup plus récent. Pour Brisson, il serait même plus juste actuellement de parler « d'érotiques au féminin » que « d'érotisme au féminin »<sup>11</sup>. Ces érotiques, en littérature, se traduisent par certaines constantes comme l'utilisation d'une langue, de mots et de rythmes très sensuels qui ont un rapport de « fusion à la Mère comme tout » (Brisson, 1987, p. 51). Sa vision de l'érotisme au féminin, qu'elle aborde rapidement dans cette entrevue, est surtout développée dans le chapitre « Éros au féminin » du collectif *Éros au pluriel*.

Dans « Éros au féminin », Brisson explique que l'érotisme traditionnel s'articule autour des notions d'interdit et de violence. Il ne laisse aucune place à un désir autre, notamment celui des femmes. Elle critique d'abord la pauvreté de cet érotisme puis montre que certaines femmes – comme Nicole Brossard, Annie Leclerc et Chantal Chawaf – ont choisi de s'en détacher « pour dire oui à une autre image qu'elles se découvrent et qu'elles s'inventent [...] pour être enfin elles-mêmes » (Brisson, 1984, p. 26). Cet érotisme, voisin de

<sup>11</sup> Par contre, comme toutes les autres théoriciennes que nous avons consultées emploient l'expression « érotisme au féminin », c'est aussi celle que nous utiliserons.

celui de Lorde, passerait par l'affirmation de soi et l'expression d'un désir spécifiquement féminin. Ce désir, pour Brisson, n'est pas lié à la possession. Il est immédiat, spontané et s'associe sans distance au plaisir. Ce n'est pas son accomplissement qui entraîne le plaisir, mais le plaisir, qui, en suscitant le désir, cherche à se redoubler. Ce désir féminin, bien qu'ouvert sur l'espace et le monde, serait aussi « profondément charnel » (Brisson, 1984, p. 27) et engagerait le corps en entier sans que la femme ressente de mépris ou de honte pour celui-ci. Certains éléments propres au corps féminin comme le sang menstruel, le lait maternel et la gésine pourraient ainsi être revisités de manière positive. Ce désir pourrait être sexuel, mais seulement si on comprend le sexuel comme une puissance qui « n'est pas situable quelque part » (Brisson, 1984, p. 28), mais qui est partout. C'est le corps au complet qui devient jouissif. S'inspirant de Luce Irigaray, Brisson affirme aussi que ce désir doit passer par l'instauration d'une nouvelle relation avec la mère, basée sur l'égalité et la réciprocité, puisque « en retrouvant sa mère, la femme retrouve sa source, le lieu de naissance d'où elle renaît » (Brisson, 1984, p. 29). Cet « Éros au féminin » peut se vivre entre deux femmes qui voient alors leur jouissance partagée et reconnue par une de leurs semblables, mais il peut aussi se vivre entre une femme et un homme si l'homme « accepte d'être un partenaire et non un maître » (Brisson, 1984, p. 30). L'homme alors ne doit pas chercher à révéler la femme à elle-même, comme on l'a vu si souvent dans la littérature érotique traditionnelle, mais doit la provoquer à s'épanouir. C'est un Éros sans Thanatos, où jouissance et créativité se conjuguent.

Si Lorde et Brisson s'intéressent à ce que pourraient être un érotisme et un désir féminins, Judith Butler propose quant à elle de penser de manière différente la sexualité afin d'ouvrir de nouvelles possibilités. Dans *Gender Trouble*, paru en 1990<sup>12</sup>, le but de Butler était de contester « les présupposés sur les limites et les bons usages du genre, dans la mesure où ceux-ci limitent les significations du genre à des idées reçues sur la masculinité et la féminité » (Butler, 2005 [1990], p. 26). Pour Butler, on juge et condamne trop facilement les pratiques minoritaires au nom d'idéaux normatifs – comme celui de l'hétérosexualité – alors qu'il importe plutôt de trouver des façons de les penser. Deux des sujets abordés dans *Gender*

---

<sup>12</sup> Pour nos citations, nous nous référons à la traduction française, *Trouble dans le genre* (2005).

*Trouble* nous seront particulièrement utiles lors de l'analyse de notre corpus : la critique que fait Butler de certaines positions féministes en matière d'identité et de sexualité et le fait que, selon elle, « la pratique sexuelle a le pouvoir de déstabiliser le genre » (Butler, 2005 [1990], p. 30).

Butler nous aidera dans nos recherches d'abord pour la critique qu'elle fait de « l'identité appréhendée » (Butler, 2005 [1990], p. 59) par la théorie féministe à travers le mot « femme ». Pour elle, essayer de baser une politique féministe sur une définition stable et unique de ce qu'est être femme est une erreur puisqu'une telle définition, automatiquement normative, ne ferait qu'exclure de nombreuses femmes et ainsi fragmenter le mouvement féministe. Les femmes noires et les lesbiennes sado-masochistes – qui ne se sont pas reconnues dans certains courants féministes des années soixante-dix et quatre-vingt – en sont de bons exemples. En insistant sur la cohérence et l'unité de la catégorie « femme », on ne ferait que mettre de côté « les multiples intersections culturelles, sociales et politiques où toutes sortes de " femmes " en chair et en os sont construites » (Butler, 2005 [1990], p. 80). La solution, selon Butler, serait plutôt de considérer l'incomplétude comme une caractéristique inhérente à la catégorie « femme ». Une telle vision mettrait en avant non pas une identité, mais des identités féminines qui pourraient être « tour à tour prises ou mises de côté selon les objectifs du moment » (Butler, 2005 [1990], p. 83).

Butler souligne aussi ce qu'elle considère comme des contradictions au sein du féminisme lorsqu'il est question de sexualité. Pour certaines chercheuses, comme Monique Wittig et Luce Irigaray, il existerait une forme de plaisir sexuel spécifiquement féminin qui serait « radicalement différent de la sexualité phallique » (Butler, 2005 [1990], p. 104). Ce plaisir serait « au-delà du sexe » (Butler, 2005 [1990], p. 104) et libéré de la matrice hétérosexuelle. Pour Irigaray, ce plaisir féminin tirerait entre autres sa source de l'anatomie spécifique des femmes, notamment de leurs deux lèvres qui se touchent et se caressent en permanence (Irigaray, 1974, p. 24). Pour certaines féministes, l'expression ultime de cette sexualité résiderait dans un lesbianisme fait de tendresse et d'égalité. Le lesbianisme deviendrait alors la « mise en pratique » (Butler, 2005 [1990], p. 30) des théories féministes.

Ces idées, comme le rappelle Butler, ont été critiquées par certaines féministes anti-essentialistes. Pour celles-ci, cette idée d'une sexualité féminine basée sur l'anatomie est en contradiction avec l'une des prémisses fondamentales du féminisme : « la biologie n'est pas un destin » (Butler, 2005 [1990], p. 105). Pour Butler, le genre et la sexualité sont culturellement construits et il n'existe aucune « vérité du sexe » (Butler, 2005 [1990], p. 84), aucune sexualité féminine pré-existante ou prescrite. Elle nous met donc en garde contre les généralisations; ce ne sont pas toutes les femmes qui vivent leur sexualité et leur érotisme de la même façon. Il faut rester ouvert aux diverses possibilités et ne pas remplacer le modèle patriarcal par un modèle féministe tout aussi contraignant. En termes concrets, cela signifie pour notre mémoire qu'il ne faut pas chercher une seule façon d'innover par rapport à l'érotisme masculin traditionnel, mais de multiples façons.

La façon dont Butler aborde la théorie des genres nous aidera à voir de quelles manières le féminin est représenté dans nos récits et à déceler ce qui relève de stéréotypes normatifs. Pour Butler, il n'y a pas d'identité de genre « originale ou primaire » (Butler, 2005 [1990], p. 260). D'abord, le genre n'est ni un fait objectif ou ni une essence intérieure. C'est une construction culturelle toujours inachevée qui ne peut exister sans les actes qui la constituent. Le genre relève de la performativité, c'est-à-dire qu'il « 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 » (Butler, 2005 [1990], p. 36). Le genre se base sur un idéal de « féminité » ou de « masculinité » à atteindre, mais il ne peut jamais réussir à s'y conformer parfaitement. Ensuite, le genre relève de pratiques régulatrices qui tendent à « uniformiser l'identité de genre à travers l'hétérosexualité obligatoire » (Butler, 2005, p. 108). Tous et toutes, à travers la performance de genre que nous réalisons inconsciemment, contribuons à consolider et à naturaliser ces normes de genre. Le genre n'a par contre rien de naturel au sens où il n'existe pas de genres originaux. Il n'existe pas un genre féminin et un genre masculin stables et immuables qui donneraient leur signification à des corps vus comme simples supports. Butler illustre cette idée en employant l'exemple des « drag queens », ces travestis dont le travail est de personnifier la féminité. Le drag, loin de faire seulement une performance théâtrale, « révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même – ainsi que sa contingence » (Butler, 2005 [1990], p. 261). Le genre est alors vu comme ce qu'il est,

c'est-à-dire une « imitation sans original » (Butler, 2005 [1990], p. 261). Butler propose non pas l'abolition du genre – si une telle chose était possible –, mais bien une plus grande ouverture. Selon elle, « rien ne nous autorise à penser que les genres devraient aussi [comme les corps] s'en tenir au nombre de deux » (Butler, 2005 [1990], p. 67).

Pour notre mémoire, la grande leçon à retenir des écrits de Butler est qu'il faut s'ouvrir aux différentes possibilités liées à une même idée, que ce soit en matière d'identité, de sexualité ou de genre. Il faut savoir sortir des cadres de la contrainte, quelle qu'elle soit, idée que partage Marie-Hélène Bourcier.

Bourcier a écrit *Queer zones* dans une perspective « post-féministe queer<sup>13</sup> pro-sexe » (Bourcier, 2002, p. 13). Dans ce livre, elle s'intéresse, dans la foulée de Butler, à la théorie des genres et dénonce les discriminations découlant de l'hétéronormativité. Parmi les thèmes qu'elle aborde, deux nous seront utiles lors de l'analyse de nos nouvelles : la pornographie traditionnelle et ce qu'elle nomme la « post-pornographie », ainsi que le sadomasochisme comme « réflexion sur le pouvoir et les genres » (Bourcier, 2002, p. 93). Bien que Bourcier ne s'intéresse pas directement à la littérature érotique, plusieurs des points qu'elle soulève recoupent notre sujet d'étude et guideront notre analyse, notamment quand viendra le temps d'analyser les nouvelles où il est question de sexualité lesbienne et de sadomasochisme, mais aussi pour comprendre les changements actuellement en cours dans la pornographie et dans la littérature érotique.

Pour Bourcier, la pornographie est encore un domaine majoritairement exploité par des hommes et pour des hommes. Il s'articule autour d'une « censure productive » (Bourcier, 2002, p. 52) qui entraîne moins d'interdits que d'obligations. Parmi ces dernières, citons celle d'inclure dans les films des scènes où l'éjaculation se fait à l'extérieur du corps de la partenaire (« cum shot ») afin de mettre l'accent sur la jouissance masculine, alors que celle

---

<sup>13</sup> Butler, bien qu'elle n'emploie pas ce terme dans tous ses ouvrages, est considérée comme une théoricienne importante du mouvement queer. Ce mouvement s'articule « comme une critique interne des processus de standardisation et de totalitarisme d'une identité à l'intérieur même de la communauté homosexuelle » (Bourcier, 2002, p. 55). La théorie queer propose donc une réflexion sur les genres et les sexualités faite d'un point de vue non hétérocentré.

des femmes ne peut être ainsi montrée. Dans ces films, où l'hétéronormativité contrôle tout, les personnages masculins et féminins doivent toujours être présentés de la même façon : l'homme doit être actif et la femme disponible mais passive. Or, cette représentation stéréotypée des genres dans la pornographie n'est pas sans impact parce que les médias, quels qu'ils soient, « jouent un rôle essentiel dans la construction et la reconstruction incessante des genres » dans la mesure où « la représentation du genre est ce qui le constitue » (Bourcier, 2002, p. 28). Donc, pour aider à combattre ces stéréotypes et pour que les femmes – mais aussi les gais – puissent se reconnaître dans la pornographie, il faut que celle-ci change.

Bourcier la nomme « post-pornographie » cette nouvelle pornographie faite entre autres par Virginie Despentes, Coralie Trinh-Tri, Catherine Breillat et Bruce LaBruce (Bourcier, 2002, p. 42). Dans celle-ci, il est possible pour les femmes de mettre en scène leur propre jouissance et, si elles le désirent, d'objectiver le corps de l'homme, choses peu vues auparavant. Elles peuvent renverser les rôles traditionnels et en inventer d'autres. Les gais et les lesbiennes peuvent, de leur côté, créer des films en dehors de la normativité imposée à leur communauté où les gais sont des « blancs, classe moyenne volontiers associationnistes » (Bourcier, 2002, p. 48) et où les lesbiennes se doivent d'être « féminines » et non « butch ». Ce type de pornographie existe déjà, mais, selon Bourcier, elle connaît un problème majeur : la réception qui en est faite. Elle reproche entre autres à des critiques à l'esprit traditionnel d'utiliser un système de « deux poids deux mesures » en acceptant certaines scènes dans la pornographie traditionnelle tout en s'en prenant vertement à ces mêmes scènes dans la post-pornographie, lorsque les genres sont inversés. Par exemple, beaucoup de critiques ont dénoncé l'utilisation de la violence et de la sodomie sur des hommes par les héroïnes de *Baise-moi*, le film de Virginie Despentes et de Coralie Trinh-Tri. Ces deux éléments, l'un très courant dans les films populaires et l'autre figure obligée dans la pornographie traditionnelle, passent inaperçus lorsqu'ils sont utilisés par des hommes sur le corps des femmes. Selon Bourcier, il est clair que, pour bien des critiques, « la bonne violence est masculine » (Bourcier, 2002, p. 30). La post-pornographie permet donc de contester la représentation traditionnelle et normative des genres et de représenter des sexualités différentes.

Les pratiques sadomasochistes, notamment chez les gais et les lesbiennes, peuvent jouer des rôles similaires. Si plusieurs, comme les membres de certains courants féministes anti-pornographie, reprochent au sadomasochisme de reproduire les structures dominantes du pouvoir<sup>14</sup>, Bourcier considère ces pratiques plutôt comme une façon de montrer « le caractère performatif du pouvoir » (Bourcier, 2002, p. 87), comme Butler l'a exposé avec les « drag queens » pour la question des genres. Ces relations sont moins des rapports basés sur la violence que des rapports sexuels contractuels qui ne définissent pas l'ensemble de la relation. Ils sont régis par des règles et une structure où les participants peuvent arrêter le jeu ou échanger leurs rôles. Plutôt que d'être des relations empreintes de sadisme et de masochisme, ce sont des jeux de rôle, empreint de complicité et même parfois d'humour, qui permettent la création de nouvelles possibilités de plaisir. Pour Bourcier, l'analyse de ces pratiques peut servir à enrichir nos connaissances sur le genre et les structures de pouvoir, mais peut aussi susciter des réflexions intéressantes dans le cadre d'une critique post-féministe. Du point de vue littéraire, cette façon de concevoir le sado-masochisme comme un jeu permet de jeter un éclairage nouveau sur certains textes en permettant d'en voir les éléments ludiques.

Selon Bourcier, la critique faite par les lesbiennes sadomasochistes dans les années soixante-dix et quatre-vingt a permis d'enrichir le féminisme en l'amenant à remettre en question certaines de ses idées reçues. À cette époque, le courant essentialiste<sup>15</sup> voulait asseoir son action politique – notamment son combat contre la pornographie – sur une définition stable de ce qu'est une femme. Dans ce contexte, comme nous l'avons vu avec Butler, la lesbienne « féminine », non violente et pratiquement asexuée, devenait en quelque sorte une figure emblématique. Or, les critiques faites par d'autres lesbiennes ont permis de contester cet idéal normatif en générant « un discours explicite sur les relations de pouvoir dans le sexe lesbien » (Bourcier, 2002, p. 76). Ce faisant, elles ont montré que les femmes

---

<sup>14</sup> Cette idée est présente dans l'avant-propos d'une des nouvelles que nous analyserons, la nouvelle « Histoire de Q » du recueil « Tenter l'érotique ».

<sup>15</sup> Le courant essentialiste, très actif dans les années quatre-vingt, soutient « qu'il y a une essence ou une autre nature de la féminité qui doit être mise à jour sous les constructions qui l'ont recouverte et pervertie » (Collin, 1995, p. 61). Cette essence serait à l'opposé des valeurs et traits généralement associés à la masculinité comme l'attrait pour le pouvoir et la violence. On l'associe souvent au courant anti-pornographie.

pouvaient vivre une sexualité différente de celle prônée par les essentialistes et ont ainsi réagi « à la déssexualisation de la femme et encore plus des lesbiennes » (Bourcier, 2002, p. 90). Elles ont aussi rappelé que la masculinité – à laquelle on associe généralement les idées de violence et de pouvoir – n'était pas réservée aux hommes. Les femmes ont le droit d'être masculines, d'être « butch ». Pour Bourcier, comme pour Butler, l'essentiel est donc de ne pas figer les rôles, de ne pas imposer de modèles à l'aide, entre autres, de jugements moraux. Le jeu, comme dans le sado-masochisme, devient ainsi une façon de créer de nouvelles possibilités de plaisir.

Les textes de Millett, Dardigna et Huston nous ont permis de mieux comprendre ce qui caractérise la littérature érotique traditionnelle. Qu'avons-nous appris grâce à ceux de Lorde, Brisson, Butler et Bourcier? Nous avons vu que Lorde revendique un érotisme au féminin alors que Brisson préfère parler d'érotiques au féminin, l'érotisme au féminin étant selon elle trop récent pour qu'il puisse être considéré comme un système organisé. Par contre, Lorde et Brisson s'entendent pour dire que ces érotismes/érotiques doivent permettre l'épanouissement de la femme et se distinguer profondément de celui qu'on associe traditionnellement aux hommes, où le désir féminin n'a pas sa place. Pour Lorde, l'érotisme doit être ancré dans le quotidien et doit permettre l'affirmation de la force vitale et de la créativité chez chaque femme. Deux notions essentielles pour comprendre l'érotisme qu'elle propose sont qu'il doit être partagé et qu'il est sans lien direct avec une sexualité génitale. Pour Brisson aussi, les érotiques au féminin ne s'associent pas nécessairement à la sexualité explicite, bien qu'ils puissent aussi le faire. Ce qui différencie Brisson de Lorde, c'est notamment que, pour elle, les érotiques sont directement liés au charnel. Ces érotiques, qui naissent du plaisir tout en le suscitant, doivent engager l'ensemble du corps.

Plutôt que de centrer leur propos sur ce que pourrait être ou ne pas être un érotisme au féminin, nous avons vu que Butler et Bourcier proposent plutôt une réflexion sur les différentes manières de penser la sexualité et les genres. Elles complètent les réflexions de Lorde et de Brisson en élargissant le spectre des possibles. Butler revisite les concepts de femme et de féminité et rappelle qu'il n'existe aucune sexualité « standard » qui serait commune à toutes les femmes. Bourcier prolonge cette réflexion en étudiant la nouvelle

pornographie et la pratique du sado-masochisme comme jeu, deux thèmes en lien avec certains textes que nous étudierons.

Ces quatre auteures nous offrent donc des façons différentes d'aborder l'érotisme et la sexualité. Nous savons déjà que le choix des textes de la revue *Arcade* a été directement influencé par les écrits de Brisson et, de ce fait, il est probable que plusieurs de ces nouvelles, voire la totalité, mettent en scène un érotisme tel qu'elle le conçoit. Pour les nouvelles des autres recueils, toutes les possibilités restent ouvertes. Pour nous aider à voir quel type d'érotisme au féminin on retrouve dans chacun de ces recueils, nous allons maintenant étudier les péri-textes les accompagnant.

## 1.2. Des pistes d'interprétation : les péri-textes

Jean-Pierre Boucher, dans son livre *Le recueil de nouvelles*, insiste sur le fait que « la nouvelle est grégaire » (Boucher, 1992, p. 10) et que, pour bien l'étudier, il faut tenir compte de l'ensemble dans lequel elle figure, c'est-à-dire le recueil. Si toutes les nouvelles sont écrites par un même auteur, il est possible de chercher les personnages, les symboles ou les thèmes que l'auteur a répétés, consciemment ou non, de les analyser et d'en tirer des conclusions. Mais que faire lorsque les textes étudiés sont écrits par plusieurs auteurs, comme c'est le cas pour nos recueils? C'est ici que l'étude des éléments du péri-texte – comme les titres, les intertitres et les préfaces – joue un grand rôle<sup>16</sup>.

Nos trois recueils traitent d'un même sujet, l'érotisme au féminin. Or, non seulement celui-ci a été peu exploité jusqu'ici, mais en plus, comme nous l'avons vu plus haut, il

---

<sup>16</sup> Le paratexte, d'après Gérard Genette, se définit comme « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs » (Genette, 1987, p. 7). Il se divise en deux catégories : le péri-texte et l'épi-texte. Le péri-texte est tout ce qui se situe à même le livre et qui entoure le texte : titres, intertitres, préfaces, postfaces, etc. L'épi-texte renvoie à ce qui, du moins lors de la première publication, est extérieur au livre : les correspondances, les critiques, les interviews, etc. La première sous-catégorie, le péri-texte, nous intéresse plus particulièrement puisque ses divers éléments concernent généralement l'ensemble des nouvelles d'un recueil.

n'existe pas qu'une seule façon de le concevoir. Nos recueils se basent-ils sur une définition identique des mots « érotisme au féminin »? Se positionnent-ils de la même façon par rapport à l'érotisme masculin traditionnel? Les responsables des publications ont-elles eu de la difficulté à choisir quelles nouvelles pouvaient relever d'un érotisme au féminin? Donnent-elles des informations sur les types de nouvelles qu'elles auraient pu exclure? Accordent-elles la même importance au choix de ce sujet? L'étude des péritextes nous permettra aussi de répondre à ces questions.

Nos recueils sont entourés de divers péritextes. Chacun possède un titre original ainsi qu'un titre pour chacune des nouvelles<sup>17</sup> et est précédé d'une préface. À cela s'ajoutent trois éléments : une des nouvelles présente dans *LVR* possède sa propre préface, le recueil d'*A* est suivi d'une entrevue en lien direct avec la thématique des nouvelles<sup>18</sup> et le recueil de Julie Bray est divisé en sections par une série d'intertitres. En nous basant sur les recherches de Genette, nous analyserons chacun de ces péritextes.

### 1.2.1 Des titres et intertitres évocateurs

Selon Genette, les titres et les intertitres peuvent avoir plusieurs fonctions : identifier l'ouvrage, fournir des indications génériques (titres rhématiques) ou des informations sur le contenu du texte (titres thématiques). Si le titre du recueil de Bray – *Nouvelles érotiques de femmes* – est davantage un titre rhématique, les titres de nos trois recueils nous fournissent avant tout une information thématique : ces recueils traiteront d'érotisme au féminin.

Le titre du recueil de *LVR*, « Tenter l'érotique », indique que, dans ce recueil, l'érotisme sera « tenté ». Comme le fait remarquer Luise von Flotow dans son article « Tenter

---

<sup>17</sup> Pour des raisons pratiques, nous utiliserons ici le terme « intertitre » pour désigner uniquement les titres donnés à différentes sections d'un recueil et non pas pour désigner aussi les titres des nouvelles.

<sup>18</sup> Il est à noter que cette entrevue possède elle-même une courte préface. Dans celle-ci, on nous donne des informations biographiques sur Marcelle Brisson et on insiste sur ce qui fait d'elle une spécialiste de l'érotisme au féminin. Nous n'analyserons pas cette préface puisqu'elle n'est pas en lien direct avec le recueil.

l'érotique : Anne Dandurand et l'érotisme hétérosexuel dans l'écriture au féminin », le verbe « tenter » peut être interprété de deux manières différentes. Il peut signifier « essayer ». Cette idée suppose d'abord que ce sujet est nouveau, qu'il a été jusqu'ici très peu exploré, mais aussi que le recueil est loin de l'avoir épuisé et même, à la limite, qu'il puisse ne pas être parvenu entièrement à proposer un érotisme au féminin<sup>19</sup>. « Tenter » peut aussi renvoyer au substantif « tentation », qui inclut un certain désir de séduire. Le titre de *LVR*, contrairement aux deux autres, n'annonce pas directement qu'il sera question d'érotisme au féminin, mais, comme *LVR* est un magazine féministe, on devine que cette idée est sous-entendue. Ce titre est porteur d'une certaine ambiguïté et, comme nous le verrons plus bas, n'est pas en cela sans annoncer les nouvelles qu'il coiffe. Le titre du recueil de la revue *A*, « Le versant féminin de l'érotisme », suppose quant à lui une opposition entre l'érotisme au féminin et ce qui l'a précédé, c'est-à-dire l'érotisme masculin, puisqu'on est toujours le « versant » de quelque chose. Le titre annonce des textes où seront présentées une ou des nouvelles formes d'érotisme au féminin. Le titre du recueil de Bray – *Nouvelles érotiques de femmes* – est le plus affirmatif des trois. Il fournit d'abord une information générique : c'est un recueil de nouvelles, puis il annonce que celles-ci ont été écrites par des femmes. L'utilisation de l'expression « de femmes » implique d'emblée qu'il s'agit d'un érotisme particulier, différent de celui qu'auraient pu écrire des hommes. On retrouve ici le même type d'opposition que dans le recueil d'*A*.

Dans les trois cas, les titres nous informent du contenu à venir. Par contre, rien ne permet de deviner ce qu'on entend par « érotisme au féminin ». Cette fonction sera remplie par les préfaces dans les trois recueils, mais aussi, dans le cas du recueil de Bray, comme nous allons le voir, par les intertitres.

Le recueil *NÉF*, qui est de loin celui qui contient le plus de nouvelles, est le seul à être divisé par des intertitres. Ceux-ci ont pour fonction de montrer l'organisation du recueil et de faciliter sa lecture en découpant l'ensemble des nouvelles en sous-unités thématiques. Par contre, ces intertitres fournissent aussi de précieuses informations qui nous permettent de

---

<sup>19</sup> Cette idée, comme nous le verrons plus loin, est partiellement présente dans la préface du recueil de *LVR*.

mieux saisir ce qui est entendu dans ce recueil par « nouvelles érotiques de femmes » : cet érotisme est lié directement à la sexualité féminine.

Ces intertitres, au nombre de dix, se lisent comme suit : « À deux », « À trois », « Domination », « Entre femmes », « Exhibitionnisme », « Extraconjugal », « Fantasme », « Masturbation », « Soumission » et « Voyeurisme ». Ils sont tous liés à la sexualité et peuvent donner l'impression d'une grande diversité. Or, plusieurs des thèmes sont vagues (comme « Fantasme ») et se recourent. Par exemple, une nouvelle où une femme rêve de tromper son mari avec un couple pourrait aussi bien être classée dans la section « Fantasme » que dans les sections « À trois » ou « Extraconjugal ». Le choix de la section dans laquelle se retrouve la nouvelle est donc plutôt arbitraire. De plus, dans l'ensemble, les types de sexualité explorés restent plutôt conservateurs. Ainsi, on retrouve le classique de la littérature érotique traditionnelle, « Soumission »; La section « Domination », son contraire, ne compte qu'un seul titre. La violence peut donc, dans une certaine mesure, être associée à l'érotisme, surtout, à première vue, si elle est exercée sur une femme par un homme ou une autre femme. Les autres thématiques abordées, à l'exception de « Entre femmes », relèvent toutes d'une sexualité plutôt hétéronormative. Les sexualités marginales analysées entre autres par Butler et Bourcier sont très peu présentes dans ce recueil, qui se donne pourtant pour un lieu d'expression « hors des chemins tracés d'avance » (*NÉF*, p. 8). Les intertitres nous apprennent donc que, dans ce recueil, l'érotisme féminin est loin d'être défini de la même manière que le faisaient Lorde et Brisson; ici, le lien direct entre érotisme et sexualité génitale est clairement établi. Par ailleurs, cet érotisme peut être parfois associé à une certaine forme de violence ou de jeu de pouvoir, élément souvent dénoncé par les membres des courants féministes anti-pornographie.

Les titres et les intertitres nous ont donné quelques informations sur la façon dont chacun de ces recueils envisage l'érotisme au féminin. Si la définition de cet érotisme semble se dessiner clairement pour le recueil de Bray, ce n'est par contre pas encore le cas pour ceux d'*A* et de *LVR*. De nombreux points demeurent encore non éclairés. Dans « Tenter l'érotique » et « Le versant féminin de l'érotisme », considère-t-on aussi que l'érotisme et la

sexualité génitale vont de pair? Les responsables des trois recueils accordent-elles une place aux théories féministes dans leur définition de l'érotisme au féminin? Pourquoi ont-elles choisi d'exploiter ce sujet et quelle importance lui accordent-elles? Les réponses à ces questions se trouvent dans les préfaces.

### 1.2.2 Des préfaces éclairantes

Pour Genette, une préface est « toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède » (Genette, 1987, p. 150). Suivant cette définition, nos recueils seraient accompagnés en tout de cinq préfaces allographes. Il y a d'abord la préface de chacun des trois recueils, rédigée par Francine Pelletier pour *LVR*, par Claudine Bertrand et Josée Bonneville pour *A* et par Julie Bray pour *NÉF*. Il y a ensuite celle accompagnant la nouvelle « Histoire de Q » dans *LVR* et, finalement, celle se trouvant à la fin du recueil d'*A*, c'est-à-dire l'entrevue avec Marcelle Brisson faite par Bertrand et Bonneville<sup>20</sup>. Ces préfaces peuvent remplir deux grands types de fonctions : des fonctions de recommandation et d'information.

Selon Genette, les fonctions de recommandation possibles sont nombreuses : montrer l'importance du recueil, insister sur sa nouveauté, montrer son unité thématique, valoriser sa diversité, affirmer sa véracité, faire un commentaire critique... L'ensemble de ces fonctions est rempli par les préfaces de nos recueils à deux exceptions près. D'abord, il n'y a que dans la préface de *NÉF* qu'il y a affirmation de véracité : « Ce sont des « femmes ordinaires » – j'en suis – et leurs aventures sont peut-être même, sous certains aspects, bien ordinaires... » (*NÉF*, p. 8-9). Ensuite, il n'y a que l'entrevue avec Marcelle Brisson qui présente un commentaire critique sur le recueil et sur l'une de ses nouvelles; elle affirme, entre autres, que les textes d'*A* « peuvent exprimer la montée du désir et le dynamiser » (*A*, p. 3).

---

<sup>20</sup> Nous avons choisi de considérer cette entrevue comme une préface puisqu'elle est bel est bien « un discours produit à propos du texte ». La première préface établit d'ailleurs un lien avec la seconde : « Précisons que nous avons emprunté cette acception du mot « érotique » à Marcelle Brisson, qui, en entrevue, explique la signification qu'elle donne à ce terme par rapport au mot « érotisme » » (*A*, p. 3).

S'il est clair que les trois préfaces présentant les recueils permettent d'en montrer l'unité thématique, les deux fonctions les plus importantes de celles-ci demeurent le fait d'insister sur la nouveauté des nouvelles présentées et d'en montrer l'importance. En effet, les trois recueils se présentent comme des pionniers en matière d'érotisme au féminin. Dans *LVR*, on affirme que « nous sommes encore au début de cette démarche de création d'un érotisme féminin » (*LVR*, p. 17). Dans *A*, on dit que « l'érotisme [au féminin] apparaît comme une facette longtemps tenue secrète et, aujourd'hui encore, peu exploitée au Québec » (*A*, p. 3) et, dans le recueil de Bray, on insiste sur le fait que « La libération sexuelle n'a été qu'une formidable mystification » (*NÉF*, p. 7) et que les femmes, jusqu'ici, ont eu peu d'occasions de vivre et d'exprimer leur sexualité sans sentiments de culpabilité. Le sujet est donc présenté comme étant nouveau et important. Dans ces préfaces, on sent un discours féministe, même si, dans le cas du recueil de Bray, le mot n'est pas employé. Dans la préface de « Tenter l'érotique », on ajoute même qu'un des buts du recueil est de démontrer « mieux que n'importe quel argument que les féministes ne sont pas puritaines... » (*LVR*, p. 17), idée qui est aussi présente dans la préface accompagnant la nouvelle « Histoire de Q ». Ce désir de créer un érotisme au féminin, encore peu développé, et ce discours féministe sont les deux éléments communs à nos trois recueils.

Parmi les différentes préfaces, celle accompagnant la nouvelle « Histoire de Q » d'Anne Dandurand, dans *LVR*, a un statut particulier. Sa fonction principale est, à première vue, de mettre en garde les éventuels lecteurs et lectrices contre son contenu<sup>21</sup>. Cette préface, signée par Françoise Guénette, a été ajoutée à ce recueil à la suite de longues et orageuses discussions ayant précédé la publication de cette nouvelle. « Histoire de Q » fait deux pages et sa préface en fait le double. Dès les premières lignes, on explique que si elle est aussi volumineuse, c'est que la publication de ce texte a « profondément divisé » les membres de l'équipe de *LVR*. Certaines s'opposaient radicalement à sa publication alors que d'autres la favorisaient. Cette préface sert à présenter les arguments des deux parties en plus de donner l'opinion de l'auteure sur son propre texte et sur les débats qu'il a provoqués. On sent que l'objectif est autant de présenter les arguments de chacune que d'aller au-devant des critiques

---

<sup>21</sup> L'expression « mettre en garde » est d'ailleurs utilisée.

que pourraient faire les lectrices au sujet de texte : « Comment les lectrices [...] recevraient-elles un tel texte? », « sa publication risque de nous aliéner la confiance de nos lectrices », « nous avons des réserves et de l'appréhension en prévision des réactions », « ce texte risque de nous faire un très grand tort, en donnant à nos lectrices des raisons de s'indigner et de perdre confiance ». En l'occurrence, on obtient l'effet contraire : plutôt que de prévenir, la rédaction donne envie de lire cette nouvelle en survisibilisant celle-ci par rapport aux autres.

Cette importance excessive vient d'abord du fait que cette nouvelle est la seule à être accompagnée par une préface et que celle-ci, pour bien marquer son importance, est elle-même accompagnée d'une citation de Barbara Kerr<sup>22</sup> sur la difficulté des femmes de faire de l'érotisme sans être taxées de pornographes. De plus, la préface est construite de manière à donner envie aux lectrices d'aller lire « Histoire de Q ». Dès les premières lignes, on nous y incite directement : « vous préférez peut-être lire la fiction tout de suite ». Cette suggestion est ensuite renforcée par la façon dont sont présentés les débats ayant entouré la publication de ce texte. On insiste sur le caractère exceptionnel de ceux-ci (« il y a avait longtemps qu'une question aussi privée et politique ne nous avait amenées dans ce genre d'impasse ») et on les décrit avec un vocabulaire très expressif qui pique la curiosité : « discussions torturantes » « la discussion reprit, cette fois plus véhémement », « c'était de nouveau le feu aux poudres », « ressentiment croissant », « plaidoyers émotifs » « têtes froides contre tripes à vif », etc. Le fait que ce texte ait pu être publié dans un « spécial érotique » alors que tout le monde, même sa propre auteure, était d'accord pour dire que ce texte n'était pas érotisant, incite encore davantage à aller le lire puisqu'il nous amène à nous demander ce qui permet d'affirmer ainsi qu'un texte puisse n'avoir aucun effet érotique sur qui ce soit. Enfin, cette préface, qui est couronnée par un titre en caractères gigantesques, crée autour de cette nouvelle une aura d'interdit qui pousse à la lecture.

En plus de fonctions de recommandation, les préfaces remplissent aussi, selon Genette, des fonctions informatives. Parmi ces différentes fonctions, trois sont particulièrement importantes dans nos préfaces. La première est de militer pour une cause

---

<sup>22</sup> Cinéaste américaine membre du Feminist Anti-Censorship Task Force.

plus large que celle du genre littéraire. Cette cause, bien entendu, est ici celle de la création et de la reconnaissance d'un érotisme au féminin. Dans ces préfaces, on encourage les femmes à vivre et à exprimer leur érotisme : « Ce petit recueil servira, nous le souhaitons, d'encouragement à toutes celles qui n'ont pas encore osé coucher leurs fantasmes sur papier » (*LVR*, p. 17); « Notre intention n'était pas d'analyser l'érotisme d'une façon générale mais de permettre à des femmes d'écrire librement sur ce sujet » (*A*, p. 3); « heureusement, hors des chemins tracés d'avance, seules, des femmes n'ont pas renoncé à être et à vivre leurs fantasmes... » (*NÉF*, p. 8).

La deuxième de ces fonctions est d'expliquer la genèse du recueil. Dans *LVR*, on explique que ce « spécial érotique » est un projet « qui ne date pas d'hier » (*LVR*, p. 17), mais qui a été rendu possible par un changement dans le contexte social. Au début des années quatre-vingt, nous dit-on, la publication de textes érotiques dans ce magazine aurait été impossible puisqu'on était en pleine lutte contre la pornographie. Au moment de la sortie de ce recueil, en 1985, cette lutte est toujours en cours, mais une certaine ouverture s'est faite, notamment grâce à la publication aux États-Unis de recueils de textes érotiques féminins et, au Québec, de celle de certaines pages « troublantes » de « Brossard, Bersianik, Villemaire, etc. » (*LVR*, p. 17). On mentionne aussi que si ce projet a suscité beaucoup d'enthousiasme lors de son lancement, en fin de compte, la récolte finale a été « un peu maigre » du point de vue quantitatif (*LVR*, p. 17). Pelletier se demande donc si le défi n'était pas encore trop grand, si l'érotisme au féminin n'est pas trop « empêtré dans la pornographie ambiante » (*LVR*, p. 17). Dans *A*, on explique que l'idée d'offrir aux femmes d'écrire de l'érotisme s'inscrit dans la logique de la revue, qui, depuis quelques années, donnait déjà la chance aux femmes de s'exprimer « par des numéros thématiques » (*A*, p. 3). L'érotisme étant un sujet peu exploré par les femmes au Québec, il allait de soi de le proposer. Dans cette préface, on présente aussi brièvement les différents textes présents dans le recueil en insistant sur leur diversité<sup>23</sup>. Dans la préface de *NÉF*, Bray explique que ce recueil a été créé pour pallier les insuffisances de la révolution sexuelle. Selon elle, les femmes n'ont pas plus qu'avant la

---

<sup>23</sup> Le recueil d'*A* est le seul à présenter ainsi ses textes.

possibilité de vivre et d'exprimer leur sexualité. Bray a donc entrepris de faire ce recueil à l'aide de nouvelles écrites par des femmes « ordinaires ».

La troisième fonction informative, la plus importante selon nous, concerne le mot « érotisme ». Si les trois recueils indiquent par leur titre que les textes qu'ils contiennent en relèvent, ils ne précisent pas comment ils définissent ce concept. Or, comme nous l'avons vu plus haut, il existe plusieurs façons de le concevoir. Identifier la définition retenue par chacun des recueils est important puisque, comme ils sont tous composés de textes érotiques provenant d'auteurs multiples, une sélection a dû être faite pour en arriver à ce résultat. Des définitions différentes auraient pu entraîner des sélections différentes selon que les textes soient plus ou moins érotiques par rapport aux critères retenus. Ce sont les préfaces qui, dans ces recueils, sont chargées de présenter cette importante définition. Or, comme nous le verrons, les recueils ne se réfèrent pas à la même définition. Ils sont en désaccord sur deux points : le rapport entre l'érotisme et la sexualité et celui entre l'érotisme et la violence. De plus, ce ne sont pas tous les recueils qui proposent une définition de ce que sont l'érotisme au féminin et la pornographie, deux éléments pourtant importants. Nous allons maintenant voir, à l'aide des informations contenues dans les préfaces, de quelles façons chacun de nos recueils envisage ces termes.

Si le titre du recueil de *LVR* mentionnait que son but était de « tenter » l'érotique, dans les deux sens du mot, la préface du recueil et celle de la nouvelle « Histoire de Q » expliquent ce qu'on entend par « érotisme au féminin » et « pornographie ». Dans *LVR*, cet érotisme, pour qu'il soit féminin, doit aller de pair avec l'épanouissement et le respect des femmes. Il se distingue de la pornographie moins par son rapport au sexuel que par celui qu'il entretient avec la violence. Voyons d'abord ce que nous apprend la préface du recueil.

Dans cette préface, on explique que l'érotisme au féminin est davantage lié à une sexualité génitale qu'à une sexualité plus diffuse, faite de force vitale et d'énergie créatrice. Pour une femme, écrire une nouvelle érotique renvoie au « besoin toujours plus pressant que nous avons de dire notre amour du cul, du sexe, du “let's get physical” » (*LVR*, p. 17).

L'expression « texte cochon », utilisée dans la préface, peut à la limite servir de synonyme. Par contre, le sujet étant encore tabou au moment de la publication de ce recueil, il attire autant qu'il effraie. On mentionne qu'un érotisme au féminin est possible – plusieurs femmes, notamment aux États-Unis, en ont écrit –, mais qu'il en est encore à ses débuts et doit tendre à se détacher « de la pornographie ambiante », ce qui semble être le grand défi. Le fait qu'aucune définition n'est donnée de l'érotisme traditionnel (ou de l'érotisme au masculin) nous amène à supposer que, dans *LVR*, on l'associe à cette pornographie dont on cherche à se distancer. On mentionne aussi que, parmi les textes reçus, plusieurs ont été écartés parce que « pas assez érotiques ». Aucune explication n'est par contre donnée sur la signification de cette expression. Un tel texte pourrait-il ne pas être assez sexuel? L'être trop? Ces nouvelles ont-elles été considérées comme pornographiques par les responsables de la sélection? La préface de la nouvelle « Histoire de Q » répond partiellement à ces questions en définissant mieux ce qu'on entend par érotisme au féminin et en précisant que la violence ne peut jamais être considérée comme érotique.

Parmi les diverses opinions rapportées dans cette préface, celles d'Ariane Émond et de Hélène Blondeau, collaboratrices à *LVR*, résument bien la position du magazine sur ce qu'est, ou du moins ce que devrait être l'érotisme au féminin. Émond définit cet érotisme comme ce qui « se conjugue au plaisir, à la joie » (*LVR*, p. 33) et Blondeau comme ce qui est « lié à la liberté, à l'idée de faire des folies au lit ou ailleurs, de laisser son corps et celui des autres s'exprimer » (*LVR*, p. 33). On indique aussi ce que ne peut pas être cet érotisme. La domination et la soumission sont complètement rejetées par les collaboratrices de *LVR*, qui les associent à la pornographie. La présence de ces thèmes, qui sont au cœur de la nouvelle « Histoire de Q », explique d'ailleurs pourquoi cette nouvelle est la seule à être accompagnée d'une préface. Aucune des femmes dont les propos sont rapportés ne considère que cette nouvelle est érotique, pas même son auteure. Ce texte, nous dit-on, a été publié par « honnêteté intellectuelle », à cause de « l'ampleur et la violence des débats qu'il a suscités » (*LVR*, p. 36). Selon Émond, « la banalisation de la violence, du viol, du mépris, du sadomasochisme » sont « des procédés pornographiques » (*LVR*, p. 33). L'érotisme ne doit pas être violent ou sexiste, surtout s'il est écrit par une femme. La pornographie doit quant à

elle être dénoncée et combattue, ce qui, rappelle entre autres Gloria Escomel dans cette préface, est l'un des objectifs de *LVR*.

Sur ce rejet de la violence et du mépris dans l'érotisme, on trouve l'unanimité dans cette préface. Par contre, un article paru dans le même numéro de *LVR* nous amène à nous questionner sur l'universalité de cette association entre violence et pornographie. Les articles regroupés sous le titre « L'érotisme selon elle », écrits par plusieurs journalistes, proposent des suggestions de livres érotiques à lire et à ne pas lire. On recommande par exemple des textes de Louise Maheux-Forcier, d'Anne Hébert, de Marie-Claire Blais et de Kate Millett, mais on suggère aussi de lire le roman sadomasochiste *Histoire d'O...* Ce livre est considéré dans cet article comme érotique plutôt que pornographique. Or, dans *Histoire d'O*, la violence et la contrainte sont omniprésentes. On a beau préciser que ce livre « dénonce de façon farouche l'asservissement amoureux des femmes » (*LVR*, p. 54), cette explication reste plus ou moins convaincante, surtout lorsqu'on se rappelle que, dans la célèbre préface de ce livre, Jean Paulhan écrivait : « Enfin une femme qui avoue [...] que tout est sexe en elles, et jusqu'à l'esprit. [...] Qu'elles ont simplement besoin d'un bon maître » (Réage, 1975 [1954], p. 10). De plus, suggérer ce livre va directement à l'encontre d'une des idées de base défendues par *LVR*, à savoir que la littérature peut avoir un impact sur le réel en fournissant des modèles à suivre, idée qui ne semble pas être partagée par Brisson et le recueil d'*A* mais qui est appuyée par Millett, Dardigna et Huston. Recommander la lecture de ce roman alors qu'on associe la violence présente dans « Histoire de Q », un pastiche de celui-ci, à de la pornographie semble donc plutôt contradictoire.

« Tenter l'érotique » présente donc l'érotisme au féminin comme un moyen pour les femmes d'exprimer leur amour de la sexualité de manière positive et joyeuse, sans jamais avoir recours à la violence, au mépris et à la contrainte pour « titiller la lectrice, comme c'est le cas dans le porno » (*LVR*, p. 37).

Le recueil d'*A* propose une autre façon d'envisager l'érotisme, l'érotisme au féminin et la pornographie. Dans la préface du recueil, on précise que le sens donné au mot

« érotisme » s'inspire des recherches de Marcelle Brisson et on nous invite à nous référer à l'entrevue faite avec celle-ci pour avoir plus de détails. Comme nous avons déjà présenté les idées de Brisson dans la première section du présent chapitre, nous nous intéresserons ici plus particulièrement aux liens qu'elle trace entre l'érotisme au féminin, la sexualité et la violence. Elle exprime ces liens entre autres dans la critique qu'elle fait du spécial « Tenter l'érotique » de *LVR*. À propos de ce recueil, elle écrit :

C'est pourquoi j'ai été déçue par le numéro de *La vie en rose* publié à l'été 1985 et qui s'intitulait *Tenter l'érotique*<sup>24</sup>. Les textes étaient bons pour la plupart mais ils se rapportaient continuellement au sexuel et même à la pornographie, ce qui n'avait pas de sens dans un contexte féministe. Ils n'étaient donc pas du tout en continuité avec ce que les femmes ont écrit à l'intérieur du féminisme depuis des années. Ce phénomène aurait exigé une introduction explicative. Mais sauf pour un, ces textes ont été publiés sans aucune analyse. Et supposons que *La vie en rose* eût voulu faire l'expérience de lancer des textes ainsi, est-ce qu'il n'y aurait pas dû y avoir un suivi? (*A*, p. 68-69)

Pour Brisson, les liens entre « érotisme au féminin » et sexualité ne sont pas les mêmes que ceux établis par *LVR*. Si, dans « Tenter l'érotique », érotisme et sexualité vont de pair, ce n'est pas le cas pour Brisson. Elle reproche aux textes de *LVR* de se rapporter « continuellement au sexuel ». Les responsables du recueil d'*A*, en se basant sur cette idée, ont dû effectuer une sélection différente de leurs nouvelles puisque, selon cette idée, des nouvelles ne se rapportant pas à ce qui est sexuel pouvaient être considérées comme érotiques. Brisson reproche aussi à certaines des nouvelles publiées dans *LVR* de relever de la pornographie. Si on se basait sur la vision de *LVR* au sujet de la pornographie, on pourrait croire que Brisson reproche elle aussi à la nouvelle « Histoire de Q » sa violence. Or, comme nous l'avons vu lorsque nous avons abordé les théories de Brisson, celle-ci ne définit pas la pornographie par ce qui met en scène de la violence. Un texte érotique peut même contenir une certaine forme de violence comme des jeux sadomasochistes, du moment que le tout n'est pas « extrêmement codé » (*A*, p. 65). Les textes de Sade, par exemple, relèvent de l'érotisme selon Brisson. La pornographie serait plutôt « ce qui laisse peu de place au discours, à la métaphore, à la liberté du désir : ce qui s'impose comme une technique efficace et immédiate » (*A*, p. 65). Ce que Brisson reproche donc au spécial érotique de *LVR*, c'est son manque de théorisation et le fait que certains textes relèvent trop de la « technique ».

---

<sup>24</sup> En italique dans le texte.

Brisson reproche aussi aux responsables de la publication de ce recueil de ne pas avoir tenu compte des différents écrits féministes, ce qui, pour ce magazine, aurait été essentiel. Dans les nouvelles présentées dans *LVR* comme dans les paratextes, elles ne mentionnent jamais directement de théories féministes, sauf lorsqu'il est question d'associer pornographie et violence. Brisson, dans le cadre de ses recherches sur l'érotisme, s'intéresse beaucoup à ce sujet. Contrairement à ce qu'on aurait pu supposer, c'est davantage dans la revue littéraire que dans le magazine féministe qu'il est question de théories féministes. Comme nous le verrons lors de l'analyse des nouvelles, ce fait n'est pas sans impact sur les types d'érotisme au féminin présentés dans chacun de ces recueils.

La préface de *NÉF* est signée par Julie Bray. Comme nous l'avons déjà vu lors de l'analyse du titre et des intertitres de son recueil, Bray associe l'érotisme à la sexualité génitale et n'exclut pas de celui-ci certaines formes de violence et de jeu de pouvoir comme la domination et la soumission. Sa préface confirme ces deux points, mais sans les approfondir.

Bray n'utilise jamais le mot « érotisme ». Elle parle principalement de sexualité, surtout féminine, mais aussi masculine, et revient sur l'idée que cette sexualité peut inclure une certaine forme de sadomasochisme. En ne définissant pas l'érotisme, *NÉF* est celui des trois recueils qui est le moins contraignant, du moins en théorie; toutes les possibilités sont ouvertes puisque aucune n'est interdite ni valorisée davantage. Or, en pratique, ce recueil semble être celui qui se rapproche le plus de la littérature érotique traditionnelle, celui qui innove le moins. Nous n'avons qu'à nous rappeler les intertitres. Selon Bray, les femmes doivent moins se créer un nouvel érotisme qu'apprendre à vivre et à communiquer leurs fantasmes et expériences sexuelles, aussi divers soient-ils, et cela, sans culpabilité. Les nouvelles qu'elle présente ont la double fonction de permettre à des femmes de raconter leurs fantasmes et leurs souvenirs d'expériences sexuelles réussies – ce sont les deux grands types de nouvelles – et de servir d'exemples pour les lectrices. On est donc ici moins dans le domaine du littéraire, contrairement à *A*, que dans celui de l'expression de soi. Les auteures des nouvelles, à l'inverse de celles d'*A* et de *LVR*, n'assument d'ailleurs que partiellement leurs écrits : elles ne signent que de leur prénom. L'écriture, dit la préface, passe au second

plan : « ce sont leurs mots; je n'ai que très peu modifié la construction des phrases et jamais le contenu » (*NÉF*, 1999, p. 9).

Bref, les recueils présentés proposent trois manières différentes de concevoir l'érotisme au féminin. Ils s'opposent principalement sur les liens à tracer entre l'érotisme, la sexualité et la violence. Dans « Tenter l'érotique » et *NÉF*, érotisme et sexualité sont indissociables alors que dans « Le versant féminin de l'érotisme », cet érotisme n'est pas nécessairement lié à la sexualité génitale. Le recueil de *LVR* rejette toute forme d'association entre violence et sexualité, alors que le recueil de Bray et celui d'*A* ne ferment pas la porte à certains types de violence et de jeu de pouvoir, bien que le recueil d'*A* suggère une limite que ne semble pas poser celui de Bray : cette violence ne doit pas être codifiée, elle doit pouvoir laisser place au désir et au discours. Par contre, les trois recueils s'entendent sur deux points : l'érotisme au féminin en est encore à ses débuts et il se doit d'être positif, d'encourager la libre expression du désir féminin sous ses différentes formes.

Grâce aux titres, intertitres et préfaces de ces recueils, nous avons pu obtenir de nombreuses informations – les buts de chacun des recueils, leur genèse, la façon dont ils définissent l'érotisme au féminin, etc. – qui nous aideront, lors de l'analyse des nouvelles, à bien replacer chacune d'elles dans son contexte, c'est-à-dire son recueil. Avant de commencer cette analyse, il nous reste à expliquer la méthodologie que nous avons élaborée pour la mener à bien.

### 1.3 La méthodologie choisie

Nos recueils contiennent soixante-seize nouvelles. Une analyse exhaustive de chacune aurait entraîné un travail trop volumineux pour les limites d'un mémoire de maîtrise et, surtout, aurait risqué de donner lieu à des nombreuses répétitions. Nous avons donc choisi de faire une sélection et d'analyser de manière plus poussée un nombre réduit de nouvelles. Nous avons construit une grille de lecture afin de guider nos choix. Comme notre objectif est de voir si les collaboratrices de ces trois recueils ont écrit des nouvelles dans la tradition de la

littérature érotique ou si, au contraire, elles ont su créer un nouvel érotisme et innover en représentant leurs personnages féminins de manière différente, nous avons créé une grille qui départagerait les nouvelles « traditionnelles » des nouvelles « novatrices » et nous avons retenu celles qui permettaient le mieux de saisir la diversité présente dans nos recueils. Nous allons maintenant voir comment cette grille a été construite et de quelle manière nous l'avons utilisée.

### 1.3.1 La grille de lecture

Pour construire notre grille, nous avons d'abord dressé une liste des éléments récurrents dans la littérature érotique traditionnelle à l'aide des travaux de Millett, de Dardigna et de Huston : la femme objet plutôt que sujet, l'importance du regard masculin, l'omniprésence du corps féminin, etc. Nous avons ensuite regroupé ces éléments en sept thématiques distinctes.

En prenant en quelque sorte le contre-pied de chacun des traits traditionnels, nous avons par la suite essayé de voir de quelles façons nos auteures auraient pu innover. Pour cela, nous nous sommes basée sur les observations de Salaün dans son chapitre « Éros au féminin », que nous avons vu en introduction, sur ce que Lorde et Brisson considéraient comme l'érotisme au féminin et sur certains points relatifs à la sexualité présentés par Butler et Bourcier. Les différentes manières d'innover pouvaient revenir soit à faire l'inverse de ce qu'on retrouvait dans la littérature érotique traditionnelle, soit à emprunter des avenues complètement différentes à partir d'un même élément. Pour certains traits, nous sommes arrivée à une seule possibilité d'innover, alors que, pour d'autres, comme le point six présenté plus bas, nous en avons trouvé plusieurs.

Ces traits traditionnels et novateurs nous ont donné la grille de lecture qui suit. Pour le moment, nous nous contenterons de la reproduire. Lors de l'analyse des nouvelles, nous aurons l'occasion de revenir plus en profondeur sur chacun des points qu'elle contient.

	Traits associés à la littérature érotique « traditionnelle »	Traits novateurs
1	Les personnages féminins sont représentés comme objets de désir.	Les personnages féminins sont représentés comme sujets désirants ou comme sujets de désir.
2	Les relations homme-femme sont associées à des rapports de domination-soumission où la femme est victimisée. ou Les relations femme-femme sont associées à des rapports de domination-soumission.	Les relations homme-femme sont associées à des rapports de domination-soumission où la femme est dominante. ou Les relations homme-femme sont associées à des rapports d'égalité. ou Les relations femme-femme sont associées à des rapports d'égalité.
3	La sexualité de la femme est associée de manière négative à l'animalité et à des idées de culpabilité, de faute ou de honte. et/ou La sexualité de la femme est sombre; elle ne présente pas de côté ludique et n'entraîne ni joie, ni bonheur. <sup>25</sup>	La sexualité de la femme est associée à l'idée d'épanouissement, peut être vue comme un jeu et est vécue dans la joie, le plaisir et le bonheur.
4a	Le vocabulaire employé pour décrire le corps et la jouissance féminine est ordurier, péjoratif ou stéréotypé.	Le vocabulaire employé pour décrire le corps et la jouissance féminine est positif et créatif.
b	Le corps de la femme est surreprésenté.	Le corps de la femme est peu représenté. ou Le corps de l'homme est surreprésenté. ou Les corps de la femme et de l'homme sont représentés également. ou L'érotisme transcende la représentation du corps de la femme ou de l'homme.
5	La vision est le sens privilégié lors des descriptions.	Différents sens –comme l'odorat et le toucher – sont mis à contribution lors des descriptions.
6	La jouissance féminine est associée aux seuls organes génitaux.	La jouissance féminine est associée à l'ensemble du corps ou à l'écriture elle-même.
7	Les relations femme-femme sont mises en scène de la même façon que des relations hétérosexuelles et sont présentées comme une activité marginale.	Les relations femme-femme sont présentées comme une sexualité unique, saine et normale.

<sup>25</sup> Une nouvelle peut associer sexualité et tristesse sans pour autant que celle-ci soit nécessairement liée à de la honte ou à de la culpabilité; c'est pour cela que les avons présentés séparément. Par contre, comme le fait d'innover par rapport à ces deux points donnerait un résultat plutôt similaire, nous avons choisi de les regrouper dans notre grille de lecture.

### 1.3.2 La sélection des nouvelles

Une fois notre grille complétée, nous avons constaté qu'il ne suffisait pas de dire si un trait était présent ou non dans une nouvelle pour pouvoir en faire une analyse précise. Il nous fallait aussi pouvoir montrer à quel point ce trait était présent. Nous avons donc associé à notre grille une échelle de pondération. Cette échelle se détaille en quatre points :

- 0 : le trait est absent dans la nouvelle.
- 1 : le trait est peu présent dans la nouvelle.
- 2 : le trait est plutôt présent dans la nouvelle.
- 3 : le trait est très présent dans la nouvelle.

Pour chacune des nouvelles, nous avons attribué une note par trait traditionnel et novateur. Une fois la grille complétée, nous avons fait le total des notes attribuées dans chacune des colonnes et avons ajouté un signe négatif au total de la colonne « traditionnelle » et un signe positif à celle liée à l'innovation<sup>26</sup>. Une nouvelle pouvait avoir aussi bien une note élevée seulement dans la première ou la deuxième colonne qu'une note faible, moyenne ou élevée dans les deux colonnes à la fois puisque la présence d'un trait n'empêchait la présence conjointe de son trait opposé. Par exemple, on pouvait avoir dans la même nouvelle des personnages féminins présentés comme des objets de désir et d'autres comme des sujets désirants ou encore certains traits pouvaient être présents au début d'une nouvelle et ensuite changer.

Nous avons ensuite fait la sélection de nos nouvelles à partir de ces résultats. Afin de représenter un maximum de diversité, mais sans retenir un trop grand nombre de nouvelles, nous avons choisi, pour pour chacun de nos recueils, les deux nouvelles ayant le plus haut total dans la première et la deuxième catégories. Lorsque nous hésitions entre deux nouvelles

---

<sup>26</sup> Le choix d'attribuer un signe négatif à la colonne traditionnelle et un signe positif à celle des innovations est arbitraire; il ne signifie pas une valorisation de l'une ou dépréciation de l'autre. Les traits eux-mêmes, bien que certains, comme le point sept, comportent un jugement de valeur, ne sont pas non plus construits de manière à dévaloriser un type de littérature érotique. Ils sont simplement formulés en termes d'opposition.

ayant plus au moins le même pointage positif ou négatif et les mêmes traits dominants, nous nous référons au différentiel. Par exemple, pour représenter la catégorie « traditionnelle », si nous avons deux nouvelles avec un pointage de  $-17$  dans la première colonne, mais que l'une d'elles avait un pointage de  $8$  dans la deuxième colonne alors que l'autre n'avait que  $4$ , nous privilégions cette dernière car elle obtenait un différentiel négatif plus haut :  $-13$  au lieu de  $-9$ .

Pour les nouvelles mettant en scène principalement des femmes entre elles, le choix a été plus facile. Dans « Tenter l'érotique », une seule nouvelle appartenait à cette catégorie. Nous l'avons retenue. Dans « Le versant féminin de l'érotisme », deux nouvelles en faisaient partie, mais les deux avaient un haut pointage positif et présentaient des traits plutôt semblables. Nous avons choisi celle ayant le plus haut pointage. Dans *NÉF*, on retrouvait une plus grande diversité. Nous avons donc procédé de la même manière qu'avec les autres nouvelles, c'est-à-dire en les sélectionnant à l'aide des pointages positifs et négatifs. Par contre, afin de limiter notre corpus, nous n'avons conservé que deux nouvelles au lieu de quatre.

Lorsque nous avons abordé ce chapitre, de nombreuses questions étaient sans réponse. Qu'est-ce qui caractérise la littérature érotique traditionnelle? Quelle place les personnages féminins y occupent-ils? De quelles façons est-il possible d'innover par rapport à cette littérature? Existe-t-il un ou des érotismes féminins? Qu'est-ce qui les définit? Les recueils que nous allons étudier se basent-ils sur une même conception de l'érotisme? Qu'est-ce qui les rapproche et les différencie? En présentant les auteures féministes sur lesquelles nous nous appuyons et en étudiant les péritextes accompagnant nos recueils, nous avons pu apporter de nombreux éléments de réponse. Nous avons aussi vu de quelle manière nous avons choisi de procéder pour la sélection et l'analyse de nos nouvelles : à l'aide d'une grille de lecture opposant les principaux traits liés à la littérature érotique traditionnelle aux innovations possibles. Ce qu'il nous reste à faire maintenant, c'est bien sûr l'analyse des nouvelles.

## CHAPITRE 2

### ANALYSE DU CORPUS

Ce n'est pas parce qu'on est une femme qu'on écrit nécessairement de l'érotisme au féminin. Comme nous l'avons vu précédemment, l'expression « littérature érotique traditionnelle » renvoie majoritairement mais pas uniquement à des textes écrits par des hommes. Le roman *Histoire d'O*, de Pauline Réage, en est un bon exemple. On pourrait aussi ranger dans cette catégorie les romans d'Emmanuelle Arsan – où la protagoniste est une poupée sans grande volonté –, les nouvelles de Mary Gray, qui, comme le montre Salaün dans son chapitre « L'Éros domestiqué », se terminent souvent par des punitions pour les personnages ayant trop cherché à sortir du lot, et les romans de Lili Gulliver où la narratrice – qui se définit pourtant comme une grande « sexploratrice » – ne cherche au fond qu'à trouver un prince charmant bien viril. Est-ce dans cette catégorie de textes que se situent les seize nouvelles que nous avons retenues? Présentent-elles toutes, au contraire, un érotisme différent où, par exemple, les personnages féminins pourraient être sujets et où les relations seraient basées sur une égalité entre les partenaires plutôt que sur des rapports de force? Voilà ce que nous chercherons à voir maintenant en analysant nos différentes nouvelles.

Comment procéderons-nous? Nous baserons notre analyse sur les sept thèmes que nous avons retenus lorsque nous avons bâti notre grille de lecture, en tenant compte bien sûr de leurs différents traits. Nous prendrons chacun de ces thèmes et tenterons de voir de quelle(s) façon(s) ils s'expriment dans nos différentes nouvelles. Par contre, afin d'éviter les redites, nous ne nous intéresserons pas à l'ensemble des seize nouvelles pour chacun des thèmes. Nous nous contenterons plutôt d'analyser les nouvelles les plus représentatives et les plus contrastées. Une fois ces analyses thématiques terminées, nous pourrons, dans notre conclusion, dresser le portrait de chacun de nos trois recueils et les comparer entre eux. Nous serons alors à même de voir quelles nouvelles et quels recueils se distinguent le plus de ce

qu'on retrouve dans la littérature érotique traditionnelle et, surtout, de quelles manières ils se démarquent.

Notre chapitre d'analyse est donc divisé en sept sections. La première portera sur les rôles joués par les personnages féminins dans nos nouvelles, c'est-à-dire sur la question de savoir si elles sont toujours objets de désir, comme dans la littérature érotique traditionnelle, ou s'il leur est possible d'être sujets. Dans la deuxième partie, nous analyserons les rapports de force présents dans ces nouvelles – lorsqu'il y en a, ce qui, comme nous le verrons, n'est pas toujours le cas – et nous nous intéresserons à la question de la violence. Dans la troisième, nous chercherons à voir de quelle façon les personnages féminins vivent leur érotisme, à quels sentiments il est associé : honte, tristesse, joie, bonheur, plaisir, etc. Les quatrième et cinquième parties du présent chapitre porteront quant à elles sur la place accordée dans ces nouvelles à la description du corps et de la jouissance féminine. Nous tâcherons de voir quelle place occupent ces deux éléments dans notre corpus et de quelle façon ils sont décrits. La sixième partie traitera de la question des sens. Nous y verrons si la vue continue d'être le sens le plus important dans ces nouvelles ou si l'ouïe, l'odorat, le toucher et le goût y ont aussi leur place. Pour terminer, dans la septième et dernière partie, nous nous intéresserons aux relations entre femmes afin de voir si la façon dont elles sont mises en scène varie par rapport aux relations lesbiennes stéréotypées qu'on retrouve en général dans la littérature érotique traditionnelle.

### 2.1 De la femme objet à la femme sujet

Selon Huston et Millett, la littérature érotique traditionnelle a pour base la paire sujet/objet où l'homme est en position de force. Dardigna, quant à elle, va plus loin en affirmant que « pour qu'il y ait effet érotique, il faut que soit déterminée une position d'objet du désir » (Dardigna, 1980, p. 84); par conséquent, une femme « ne peut se constituer sujet de la narration érotique » (Dardigna, 1980, p. 104). Pour elle, la femme est toujours en position d'objet, même lorsqu'elle est narratrice, puisque le but de ce type de texte est de mettre en scène le corps et le sexe féminins. La seule façon pour une femme d'écrire de

l'érotisme devient alors de se constituer elle-même comme objet en se mettant à distance. Si cela était vrai dans la littérature érotique traditionnelle, la situation est-elle encore la même aujourd'hui? Les personnages féminins peuvent-ils être sujets à leur tour?

Pour répondre à ces questions, nous analyserons trois des nouvelles de notre corpus qui nous ont paru significatives par rapport à la position occupée par les personnages féminins. La première, « Ses désirs sont les miens », de *NÉF*, nous permettra de voir que si son auteure, comme certaines autres, a choisi de mettre en scène un personnage féminin objet de désir, elle n'en fait pas un parfait objet comme dans la littérature érotique traditionnelle. La deuxième, « Mallarmé côté cour », de *LVR*, montre une volonté de changement, voire de révolte, par rapport au fait d'être considérée comme un objet. La dernière, « Mots à mots, corps à corps », d'*A*, illustre quant à elle ce que nous retrouvons dans la majorité de nos nouvelles : il est possible d'établir une relation d'égal(e) à égal(e) entre les partenaires, une relation où chacun(e) est tour à tour objet et sujet.

Mais avant de présenter l'analyse de nos nouvelles, voyons ce qu'on entend exactement par être « objet de désir » à l'aide d'un exemple issu de la littérature érotique traditionnelle, un extrait de *Sexus*, d'Henry Miller, étudié par Millett dans *Sexual Politics*. Il met en scène deux personnages : Val, le narrateur héros, et Ida, la femme d'un ami, que Val méprise parce qu'elle n'accepte pas d'être soumise à son mari. Or, comme le montre l'analyse qu'en a faite Millett, ce passage « décrit moins des rapports sexuels que des rapports de force » (Millett, 1971 [1970], p. 15). Nous reproduirons d'abord cet extrait puis nous verrons que le personnage d'Ida y est objectivé de trois façons : elle est réduite au silence, ne contrôle pas l'action et ne maîtrise pas son propre corps.

Je lui demandais de me faire couler un bain. Elle faisait semblant de renâcler, mais elle obéissait tout de même. Un jour où j'étais assis dans la baignoire, en train de me savonner, je remarquai qu'elle avait oublié les serviettes.  
« Ida! criai-je, apporte-moi des serviettes ! »

Elle pénétra dans la salle de bains et me les tendit. Elle avait sur elle un peignoir et une paire de bas, le tout en soie. Comme elle se penchait par-dessus la baignoire pour poser les serviettes sur la barre, son peignoir s'entrouvrit. Je m'agenouillai vivement et j'enfouis ma tête dans son manchon. Cela se passa si

rapidement qu'elle n'eut pas le temps de se rebeller, ni même de faire mine de se rebeller. L'instant d'après, je l'avais dans la baignoire avec ses bas et le reste. Je fis glisser le peignoir et le jetai sur le sol. Je lui laissai ses bas... cela faisait plus lascif, plus Cranach. Je me laissai aller à la renverse et l'attirai sur moi. On eût dit une vraie chienne en chaleur – me mordant de tous côtés, pantelant, ahanant, se tortillant comme un asticot au bout de l'hameçon. Pendant que nous étions en train de nous sécher, elle se courba et se mit à me mordiller la pine. Je m'assis sur le bord de la baignoire et elle s'agenouilla devant moi, tétant gloutonnement. Au bout d'un moment, je la fis se lever, se pencher, et je l'enfilai par-derrière. Elle avait un petit con juteux qui m'allait comme un gant. Je lui mordis la nuque, le lobe des oreilles, le tendre de l'épaule; et, m'étant retiré, je marquai l'empreinte de mes dents sur son beau cul blanc. Pas un mot de tout ce temps. (Miller, 1996, p. 242-243)

Premièrement, dans cet extrait, Ida est réduite au silence. Val est le seul narrateur de l'histoire, ce qui empêche Ida d'énoncer une version de l'histoire qui aurait pu être différente, mais, en plus, Ida ne prononce jamais un mot ni même un cri. Au début, lorsqu'elle doit amener les serviettes, elle renâcle, mais l'expression « faire semblant de », qui précède ce verbe, enlève toute crédibilité à sa plainte. Ensuite, le narrateur explique de manière claire qu'il a agi beaucoup trop rapidement et agilement pour que Ida puisse se rebeller ou même « faire mine de se rebeller ». Par la suite, les seuls sons qu'émettra Ida relèveront moins de la communication que du désordre des sens : elle ahane, comme une bête sous l'effort<sup>27</sup>. Pour Millett, le passage le plus révélateur de cet extrait est sa conclusion : « Pas un mot de tout ce temps ». Pour elle, en refusant d'adresser la parole à sa compagne – et, ajouterons-nous, en refusant à celle-ci le droit de s'exprimer – Val renonce à tout signe de communication qui marquerait une relation entre un être humain et un de ses semblables (Millett, 1971 [1970], p. 17). Ida, ne pouvant s'exprimer, est donc reléguée au rang d'objet.

Deuxièmement, Ida n'a aucun contrôle sur le déroulement de cette scène; elle n'a pas d'autre possibilité que de se soumettre. C'est Val qui, au départ, l'oblige à entrer dans la salle de bains pour lui apporter des serviettes alors que, comme le mentionne Miller dans un autre passage, Ida a horreur de le servir (Miller, 1996, p.241). C'est lui aussi qui la précipite dans le bain et la déshabille. Dans les lignes suivantes, Val insiste sur le fait qu'il prendra l'initiative des diverses actions : « Je me laissai aller à la renverse et l'attirai sur moi », « je la fis se

---

<sup>27</sup> Nous reviendrons plus loin sur cette question de l'association des personnages féminins à l'animalité.

lever, se pencher, et je l'enfilai par derrière », « m'étant retiré, je marquai l'empreinte de mes dents sur son beau cul blanc ». Ida se trouve contrainte à la passivité et ses actions se résumeront, pour la plupart, à des réactions. Une seule exception : elle entreprend d'elle-même de faire une fellation à Val. Or, même cette action en est une de soumission puisqu'elle l'oblige à s'agenouiller devant lui afin de lui procurer du plaisir et que c'est lui, et non elle, qui décidera lorsqu'il faut passer à autre chose. En ne posant aucune action déterminante, Ida est donc objectivée comme si elle était une poupée sans volonté.

Troisièmement, Ida, contrairement à son partenaire, ne maîtrise pas son corps. Elle mord « de tous côtés », se tortille et tête « gloutonnement » (Miller, 1996, p. 246). Tout tend à montrer qu'il lui est impossible de rester insensible face à la puissance sexuelle du narrateur. Le fait de présenter des femmes « soumises à leur sensualité et à celle des hommes » (Huston, 1984, p. 28) est d'ailleurs, selon Huston, une des caractéristiques de la littérature érotique traditionnelle. Cette absence de contrôle est aussi marquée par les vêtements qu'elle porte, puisqu'ils contribuent à sa réification. Ils servent en effet moins à habiller un être humain qu'à créer une ambiance – voire un décor – conforme aux souhaits et aux goûts du narrateur-héros. Comme le mentionne Millett, l'habillement d'Ida relève davantage du fantasme masculin que de la réalité puisqu'il était impossible à l'époque de porter des bas sans gaine ou jarretelles (Millett, 1971 [1970], p. 15). Par la suite, le peignoir s'entrouvre juste au bon moment pour susciter le désir de Val et c'est lui qui, sans la consulter, a choisi de le lui enlever tout en lui laissant ses bas parce que, dit-il, cela fait « plus lascif, plus Cranach » (Miller, 1996, p. 242). Ida est donc un être passif, incapable de contrôler ses réactions, qu'on habille et déshabille à sa guise.

Comme nous venons de le voir, l'objectivation des personnages féminins se traduit de multiples façons dans les textes érotiques masculins traditionnels. Ils peuvent, comme Ida, être réduits au silence – Huston se demande d'ailleurs s'il ne faut pas que « les femmes se taisent pour que les hommes puissent discourir » (Huston, 1984, p. 17) –, être forcés d'être passifs et perdre le contrôle de leur corps. Mais est-ce là la seule position que peuvent occuper les personnages féminins dans les récits érotiques? Selon Dardigna, oui. Huston, de

son côté, ouvre une porte en affirmant que « dans la littérature érotique la différence entre une femme sujet et une femme objet semble être que celle-ci se débat contre son statut d'objet alors que celle-là le revendique » (Huston, 1984, p. 86). Or, comme nous allons maintenant le voir en analysant trois des nouvelles la littérature érotique écrite par des femmes offre d'autres options.

### 2.1.1 Passer d'objet à sujet de désir

Dans la nouvelle « Ses désirs sont les miens », une narratrice raconte quatre épisodes d'exhibitionnisme qu'elle a vécus avec son mari<sup>28</sup> : dans l'auto pendant les vacances, lors d'un pique-nique, dans un cinéma porno et dans un endroit en plein air fréquenté par des voyeurs. Parmi toutes les nouvelles que nous avons retenues, c'est celle où la femme est le plus considérée comme un objet. Le titre, dès le départ, l'indique clairement; ce ne sont pas les désirs de la narratrice qui sont au cœur de ce récit, mais ceux de son mari, qu'elle a assimilés. Par contre, comme nous le verrons, la narratrice n'est pas une Ida. Mais voyons d'abord de quelles façons cette narratrice est objectivée dans ce récit.

Deux éléments contribuent dans cette nouvelle à faire de la narratrice un objet : le faible contrôle qu'elle a sur l'action et le fait que sa jouissance soit pratiquement absente de ce récit.

Au niveau de l'action, c'est son mari qui prend les initiatives et qui agit. La narratrice affirme que c'est lui qui l'a « poussée à l'exhibitionnisme » et qu'il est à l'origine de la plupart de leurs aventures : il amorce les préliminaires au pique-nique, lui demande d'étreigner, au cinéma porno, le porte-jarretelles qu'il lui a offert et la conduit dans les

---

<sup>28</sup> Il est intéressant de noter que cette nouvelle, qui parle presque exclusivement d'exhibitionnisme, n'est pourtant pas classée dans ce recueil dans la section portant sur ce sujet. Elle est plutôt dans la section « À deux ». La présence du conjoint semble donc l'avoir emporté sur l'action elle-même lorsque est venu le temps de la classification.

reprises de voyeurs avant de discuter « avec les autres hommes et leur faire promettre » de ne pas la toucher<sup>29</sup>. Dans ce domaine, l'exemple du pique-nique est particulièrement frappant :

Un jour, après un pique-nique sur l'herbe, mon mari a commencé à m'embrasser. Puis, il m'a penchée sur le capot de la voiture, il a remonté ma jupe et m'a prise par derrière. Tout en me baisant, il a retiré mon t-shirt. Mes seins se sont mis à se balancer au rythme de sa queue, qui me faisait du rentre dedans. (*NÉF*, p. 17)

Dans cet extrait, la narratrice ne joue aucun rôle sinon celui de s'observer elle-même. Elle constate que ses seins se balancent, mais elle n'utilise pas le « je », ne pose aucune action – c'est son mari qui l'embrasse, la penche, remonte sa jupe et la prend « par derrière » – et n'indique jamais ce qu'elle peut ressentir. Son plaisir, comme son identité d'ailleurs, n'a pas de place dans cette scène. Ce qu'on voit donc ici, c'est un bon exemple de ce que craignait Dardigna, à savoir que pour qu'une femme puisse écrire de l'érotisme, elle doive adopter un point de vue masculin et s'objectiver elle-même.

Dans l'extrait, ce qui est absent, c'est surtout la jouissance de la narratrice. La narratrice parle des éjaculations de ses partenaires (son conjoint et des voyeurs anonymes se joignant à eux), mais ne mentionne jamais ses orgasmes. Il y a bien un passage où la narratrice dit qu'elle aurait pu jouir, mais il se termine en queue de poisson : son mari refuse de lui faire plaisir parce qu'ils sont en auto et qu'il craint « une surveillance de police en pleine ville » (*NÉF*, p. 18). Or, il ne semble pas ressentir cette crainte de la police lorsqu'elle lui fait une fellation ou se laisse pénétrer en public et la narratrice ne s'en formalise pas. La narratrice accepte cette règle des deux poids, deux mesures, sans réagir, en bon objet.

Comme la narratrice a peu de contrôle sur l'action et qu'elle n'a pas accès à sa jouissance, elle peut sembler être une parfaite femme objet, tout comme Ida. Or, tel n'est pas le cas. La narratrice bénéficie quand même d'une certaine marge de manœuvre. D'abord, c'est elle qui raconte son histoire. Elle utilise le « je » et rapporte, sous le mode « expérience

---

<sup>29</sup> Ce passage où le mari va « négocier » ce qu'il est possible ou non de faire avec sa femme n'est pas sans rappeler ce que Dardigna identifie comme étant l'un des thèmes majeurs de la littérature érotique traditionnelle : la prostitution des personnages féminins ayant pour but de les transformer en marchandises interchangeables. En offrant ainsi sa femme à d'autres, le mari de la narratrice n'affirme-t-il pas, mieux que par n'importe quel autre moyen, qu'elle est sa possession?

vécue », les événements qui l'ont excitée. Elle écrit pour témoigner de ce qu'elle vit et, explique-t-elle dans sa conclusion, pour raconter comment ce type de pratiques peut renforcer l'amour présent au sein d'un couple (*NÉF*, p. 19). Elle assume ses actes, mais reste dans une idéologie du couple traditionnelle.

Ensuite, si sa jouissance est occultée, l'excitation et le plaisir que lui procure le fait de s'exhiber ne le sont pas. Elle affectionne « tout particulièrement » l'exhibitionnisme et « adore exciter les hommes » (*NÉF*, p. 17-18). Ce plaisir se traduit entre autres par le soin qu'elle met à décrire les vêtements qu'elle avait choisi de porter pour telle ou telle circonstance. Elle parle de ses blouses grandes ouvertes, de ses jupes « fendues jusqu'à mi-cuisse » (*NÉF*, p. 17) et de ses talons hauts qu'elle garde alors qu'elle se promène nue au milieu de ses « admirateurs » (*NÉF*, p. 18). Le plaisir de la narratrice, dans cette nouvelle, réside dans le fait de s'exhiber et cela l'amène parfois à sortir de sa passivité, comme le montre l'extrait suivant :

Tout d'abord, dans la voiture, j'ouvrais largement ma blouse avant de l'enlever entièrement. Quel plaisir de voir les regards des autres hommes! Parfois, je remontais ma jupe afin de me branler. Là, ce sont les camionneurs qui en profitaient.

Dans ce passage, nous sommes en présence d'une femme qui agit, mais les gestes qu'elle pose ont plutôt pour but de la rendre davantage visible, de la proposer au regard des autres. Est-ce de l'auto-objectivation? Est-ce une narratrice qui s'efface pour adopter un point de vue masculin? Selon nous, non, puisque la narratrice assume ses gestes en utilisant le « je », qu'elle agit de son propre chef et, surtout, parce que ses actions visent d'abord et avant tout à lui procurer du plaisir. Elle est loin du sujet qui impose sa volonté et son désir à l'autre, mais elle n'est pas non plus passive. Elle est plutôt ce que Marie-Josée Drouin, sexologue, appelle un « sujet de désir ». Ce type de sujet cherche à être reconnu comme désirable. Ce qui le différencie de l'objet, c'est que son désir part de lui-même – il ne lui est imposé par personne – et qu'il n'est pas passif. Il prend des moyens pour être désiré par l'autre et en tire son plaisir. Par contre, et c'est ce qui le différencie du sujet « traditionnel », ce sujet de désir ne se traduit pas « par le fait d'aller vers l'autre » (Drouin, 1997, p. 16). Il reste centré sur la personne elle-même. La narratrice, dans cet extrait, occupe cette position. Elle ne se contente

pas d'être réceptive, elle agit afin d'attirer le regard des hommes et ainsi obtenir du plaisir. Elle est donc davantage un sujet de désir qu'un objet.

Cette nouvelle présente donc une première façon d'aborder la question du statut des personnages féminins dans une nouvelle érotique féminine : il est possible de se positionner comme objet tout en étant aussi parfois sujet de désir. Parmi les nouvelles que nous avons retenues, rares sont celles qui proposent cette position mitoyenne. On la retrouve dans « Le fantasme de Juliette » de *NÉF* – que nous analyserons dans la section suivante – et dans « L'araignée », d'*A*, dont nous traiterons aussi plus loin. Les autres nouvelles mettent plutôt en scène des femmes sujets et, comme nous le verrons en analysant la prochaine nouvelle, des femmes qui refusent d'être traitées en objets.

### 2.1.2 Passer de possible objet à sujet

Plutôt que de mettre en scène une femme objet ou sujet de désir, la nouvelle « Mallarmé côté cour » présente une narratrice qui refuse d'être objet et s'affirme comme sujet à part entière. Dans cette nouvelle, la narratrice raconte une aventure qu'elle a vécue lorsqu'elle était étudiante à Paris. Un soir où elle s'était rendue chez un autre étudiant pour parler de leurs recherches respectives sur Mallarmé, elle a vu puis entendu des voisins de l'autre côté de la cour qui faisaient l'amour dans leur appartement. La scène l'a excitée et, après avoir repoussé les avances de l'étudiant chez qui elle se trouvait, elle est allée faire l'amour avec un de ses amants. Au départ, comme nous le verrons, cette nouvelle suit parfaitement la structure de la nouvelle érotique traditionnelle. Tous les éléments habituels y sont : une atmosphère propice aux débordements sexuels, un élément déclencheur classique – la vue d'une femme nue – qui éveille la sexualité du personnage féminin et un personnage masculin présenté comme dominant. Par la suite, cette nouvelle innove. La narratrice, plutôt que de se soumettre au personnage masculin qui la désire comme dans les textes érotiques traditionnels, choisit de s'affirmer et de satisfaire ses propres désirs.

D'abord, la météo, l'alcool, la voix de son collègue et le son d'un saxophone contribuent, dans cette nouvelle, à créer une atmosphère propice à une aventure sexuelle. On est au mois de juin, il fait chaud et humide. La narratrice arrive « en nage » (*LVR*, p. 18) à l'appartement de son collègue et sa robe colle à ses jambes nues (*LVR*, p. 19). Il lui offre du vin glacé et lui parle de ses recherches sur Mallarmé. La narratrice dira d'abord que le vin et la température la font frissonner et portent son esprit à vouloir « s'évader vers la cour » (*LVR*, p. 18), lieu où se déroulera l'évènement déclencheur. Par la suite, elle écrit que « la chaleur, le vin, le discours cyclique » (*LVR*, p. 19) de son compagnon ont contribué à l'étourdir. À cela s'ajoute « la dégringolade jazzée d'un saxophone » (*LVR*, p. 18). Un autre voisin, quelque part, joue de cet instrument et semble observer la même scène qu'elle puisqu'il se tait lorsque la fascinante voisine demande à son amant de venir la rejoindre et qu'il recommence à jouer lorsqu'ils font l'amour. La narratrice – étourdie et échauffée par la chaleur, le vin, le discours de son hôte et la musique – se retrouve plongée dans un univers autre, plus sensuel.

Ensuite, la sexualité de la narratrice est éveillée par un élément déclencheur tout ce qu'il y a de plus classique : la vue d'une femme nue. La narratrice montre son intérêt pour cette femme d'abord en la décrivant longuement – elle a la peau noire, ses jambes semblent « miraculeusement longues », son port de tête est « celui d'un mannequin, d'une actrice », son dos est « arqué », ses seins « offerts »... (*LVR*, p. 19) – puis en affirmant que sa présence l'avait captée « avec une telle intensité » qu'elle regrettait « plus que tout au monde » de devoir s'en détacher pour se concentrer sur ce que lui racontait son hôte (*LVR*, p. 19). Le partenaire masculin de cette femme, lui, n'a pas droit à un pareil intérêt. La narratrice se contente de dire qu'il porte un « bleu jean » et qu'il a de longs cheveux blonds. On se retrouve encore là où l'avait prédit Dardigna : l'auteure, pour créer un effet érotique, a une fois de plus objectivé un corps féminin en le mettant à distance. Dans cette nouvelle, cette objectivation est en plus associée à une répartition traditionnelle des traits de caractère. En bonne Ida, la voisine est incapable de contrôler sa sexualité. Elle « supplie » son partenaire de lui faire l'amour d'une voix « pressante, impatiente, mélangeant l'insatisfaction et le désir jusqu'à la douleur » (*LVR*, p. 19) et sa voix est si forte que tous les voisins l'entendent. Son partenaire, lui, en bon Val, est décrit comme « nonchalant » et se permet « un léger rire »

avant d'aller la rejoindre. La sexualité de la narratrice est donc éveillée par l'objectivation d'un personnage féminin comme dans n'importe quel texte érotique masculin traditionnel.

Finalement, le collègue de la narratrice est présenté comme un sujet conscient de son statut, voire comme une figure d'autorité. En effet, la narratrice le décrit d'abord comme un bel homme plus vieux qu'elle. Elle fait ensuite comprendre qu'il est plus cultivé qu'elle : il s'exprime avec « hauteur » et ses recherches sur Mallarmé sont si avancées qu'elle a peine à le suivre. Lorsque la narratrice ose présenter ses idées, sa voix lui paraît « dérisoire ». De plus, dès le début de la nouvelle, la narratrice laisse entendre que cet homme a aussi beaucoup d'expérience sexuelle; il serait en ménage à trois avec une Italienne et un jeune homme. L'homme, présenté ainsi, a tout du personnage masculin mis en scène habituellement dans les nouvelles érotiques.

Atmosphère chaude, élément déclencheur classique, personnage masculin dominant: tous les éléments nécessaires semblent réunis pour créer une nouvelle érotique conforme à ce qui se fait dans la littérature érotique traditionnelle. Tout ce qui manque, c'est le dénouement logique à cette situation, c'est-à-dire que l'homme chez qui la narratrice est présente lui révèle « sa vraie nature » de femme sexuée, comme le dirait Dardigna, en l'incitant ou en la contraignant à avoir une relation sexuelle avec lui. Or, et c'est là que cette nouvelle innove, cette scène n'aura jamais lieu. La narratrice, plutôt que de céder aux avances de son hôte, choisira de s'enfuir pour aller rejoindre le partenaire de son choix.

La scène où l'hôte essaie d'amener la narratrice à avoir une relation sexuelle avec lui commence aussi de manière plutôt classique. Après une courte absence, il revient et il s'aperçoit, les yeux brillants « de colère », que l'attention de la narratrice est tout entière dirigée vers le couple de voisins en train de faire l'amour et que celle-ci est excitée par la scène. La narratrice ramasse ses affaires et tente de partir, mais son hôte la suit, relève sa jupe et fourrage « d'un doigt expert » entre ses cuisses. Si la nouvelle avait été écrite par Miller, Lawrence, Bataille ou Klossowski, ce simple geste aurait eu raison de celle-ci. Mais tel n'est pas le cas. La narratrice, qui écrit qu'elle connaissait « depuis toujours les matous de sa

sorte », choisit plutôt de se sauver par l'escalier. Regrette-t-elle son geste? A-t-elle été touchée par les avances de cet homme? Manifestement non puisque, écrit-elle, sa fuite est ralentie par un fou rire et plus tard, elle aura encore un sourire moqueur aux lèvres. Le rejet de cet homme qui a voulu la prendre de force est d'ailleurs signifié clairement lorsqu'elle se choisit un taxi pour quitter l'endroit : « Une femme en conduisait justement un. Elle était accompagnée d'un chien, pour décourager les attaquants. » (*LVR*, p. 19). La narratrice indique clairement que ni elle, ni une autre femme, n'est prête à se laisser agresser. Elle rejette donc ainsi toute objectivation et toute passivité.

Ce rejet de l'agresseur est aussi accompagné d'une affirmation des choix de la narratrice. Après s'être enfuie de chez son collègue, elle choisit d'aller voir un ami au « désir sûr, immédiat, indéfectible » (*LVR*, p. 19). Elle le convainc de quitter le groupe d'amis avec qui il se trouve pour aller faire l'amour avec elle. Dans l'auto, c'est elle qui agit et, lorsqu'ils arrivent chez lui, elle parle non pas de la jouissance de son partenaire, comme dans la nouvelle « Ses désirs sont les miens », mais de leur plaisir et de leur jouissance mutuels qu'ils font varier « librement ». La narratrice, dans ce passage, s'affirme clairement comme sujet. Elle sait ce qu'elle veut, avec qui elle le veut et elle l'obtient.

Si cette nouvelle semble au début mettre en scène un personnage féminin que tout conditionne à avoir une relation sexuelle avec un personnage masculin dominant, la suite prouve qu'il n'en est rien. La narratrice rejette la condition d'objet et choisit plutôt de rechercher plaisir et jouissance avec une personne de son choix. Comme nous le verrons dans l'analyse de notre prochaine nouvelle, nous retrouvons cette affirmation des personnages féminins comme sujets dans la majorité des nouvelles de notre corpus, mais doublée d'un partage avec l'autre.

### 2.1.3 Être tantôt sujet, tantôt objet

Si un personnage féminin peut refuser d'être objet et s'affirmer comme sujet, il peut aussi choisir de partager ces positions avec un autre personnage, que ce soit un homme ou une femme<sup>30</sup>. Il construit ainsi une relation d'égal(e) à égal(e) où chacun(e) peut tour à tour être sujet et objet. Nombreuses sont les auteures dans notre corpus qui ont choisi de mettre en scène de telles relations<sup>31</sup>. Pour illustrer ce point, nous avons choisi d'analyser une nouvelle où était particulièrement présente cette idée d'égalité, la nouvelle « Mots à mots, corps à corps ».

Cette nouvelle met en scène une femme, la narratrice, et un homme qui prennent plaisir à se séduire, se caresser et se faire jouir à l'aide de leurs mots et leur corps, les deux liés dans un rapport étroit. C'est un texte court, fait de neuf paragraphes de deux à quatre lignes. Aucun personnage n'a le monopole du statut d'objet et de sujet dans cette nouvelle puisque les deux le sont tour à tour. Cette égalité des personnages se manifeste de deux façons : par l'objectivation de chacun des personnages à tour de rôle et par la distribution des pronoms personnels et des déterminants possessifs dans cette nouvelle.

Dans « Mots à mots, corps à corps », on retrouve un personnage féminin objectivé, mais aussi, chose nouvelle, un personnage masculin considéré comme un objet. En effet, les deux personnages sont d'abord tour à tour réifiés par leur partenaire et le sont ensuite en même temps par un tiers pour le moins inusité : les mots qu'ils utilisent. Ces objectivations forment trois courts paragraphes. Le premier, où le personnage féminin est objectivé, est placé presque au début du texte. Les deux autres surviennent vers la fin de la nouvelle.

---

<sup>30</sup> Nous traiterons de l'amour entre femmes dans la septième partie du présent chapitre.

<sup>31</sup> On retrouve ce choix dans les nouvelles « Vous découverte nue », « Viens, on va se faciliter la vie », « Tendresse », « Il arrive que ce soit ainsi », « Paso doble d'un azertyuiop », « Triolisme téléphonique », « Amitié, sensualité, sexualité » et « Première masturbation ».

Ce n'est pas tant ce qu'il dit qui me fait désirante. C'est la musique de ses mots. C'est son souffle chaud quand il les prononce. [...]

Parfois, j'écris sur sa peau. Je grave des mots pour qu'il n'oublie pas. Avec ma langue. Avec mon sang. J'écris pour le marquer de moi.

Nos mots sont remplis de volupté. Ils me rendent moite. Ils le rendent fou. Ce sont des caresses qui glissent à fleur de peau. Ce sont des sexes qui pénètrent dans tous nos pores. (A, p. 25)

Ces trois paragraphes sont formés de manière à créer un équilibre. Dans le premier, la narratrice ne désire pas d'elle-même, c'est son partenaire qui la « fait désirante ». Par contre, dans le deuxième, cette situation est inversée. C'est l'homme qui devient objet lorsque celle-ci le marque avec sa langue et son sang pour l'imprégner d'elle. Cette égalité est ensuite réaffirmée dans le troisième paragraphe lorsque leurs mots se personnifient et les transforment en objets. Ils rendent la narratrice « moite » et son partenaire « fou ». L'action finale posée par leurs mots, pénétrer par leurs pores, s'applique aux deux personnages en même temps et renforce leur égalité. On est loin d'une relation basée sur les rapports de force.

Cette égalité des personnages se voit aussi dans la façon dont sont utilisés les pronoms personnels de la première et de la troisième personne ainsi que leurs déterminants possessifs respectifs. Là encore, un équilibre a été créé afin que les deux personnages soient aussi présents l'un que l'autre, même si le personnage féminin est la seule à assumer la narration. Par exemple, on dénombre dans cette nouvelle exactement le même nombre de pronoms personnels et de déterminants possessifs correspondant à chacun des deux personnages et ceux-ci sont placés de manière à se répondre. Dans les paragraphes que nous avons reproduits plus haut, on peut voir ainsi que si dans le premier, les pronoms et déterminants de la 3<sup>e</sup> personne sont les plus présents (« *il* dit », « *ses* mots », « *son* souffle », « *il* les prononce »), dans le deuxième, le paragraphe qui lui répond en ce qui concerne le sens, c'est l'inverse (« *j'*écris », « *Je* grave », « *ma* langue », « *mon* sang », « *J'*écris », « de *moi* »<sup>32</sup>). Dans les deux autres paragraphes où on les retrouve, ces déterminants et pronoms sont aussi en nombre semblable et alternent l'un avec l'autre.

---

<sup>32</sup> Nous soulignons.

Le pronom « nous » et les déterminants possessifs de la première personne du pluriel, qui représentent la narratrice et son partenaire, jouent aussi un rôle fondamental, puisque ce sont eux qui sont les plus présents dans cette nouvelle. On les retrouve dans sept des neuf paragraphes. La narratrice, plutôt que d'attribuer les actions et les réactions à un seul personnage à la fois, les associe aux deux. Elle parle de leurs corps, de leurs voix, de leurs désirs, de leurs mots, de leurs mains et de leurs pores. L'expression « elle parle de » est d'ailleurs particulièrement juste puisque c'est bien de parole qu'il est question. Ce champ lexical est en effet très riche dans ce texte. Les mots « nous parlons », à eux seuls, reviennent huit fois dans cette courte nouvelle et l'encadrent puisque ce sont eux qui commencent chacune des phrases de l'introduction et de la conclusion. La parole, qui s'exprime dans et par le texte, devient donc plurielle par son association au « nous » et marque la relation d'égalité, voire de fusion, qui unit les personnages. La dernière phrase de la nouvelle confirme d'ailleurs cette idée en présentant les deux personnages comme s'ils ne faisaient plus qu'un : « Nous parlons jusqu'à être dans les mots de l'autre, dans la peau de l'autre, dans le sexe de l'autre, éclatés, au cœur de la jouissance » (A, p. 25).

Contrairement aux nouvelles « Ses désirs sont les miens » et « Mallarmé côté cours », qui présentaient respectivement une narratrice généralement objet, mais parfois sujet de désir, et une narratrice sujet refusant le statut d'objet, la nouvelle « Mots à mots, corps à corps » met en scène deux personnages pouvant être à tour de rôle sujet et objet pour la plus grande jouissance des deux. C'est ce type d'égalité qui est présente dans la majorité des nouvelles de notre corpus, notamment dans celles où il n'y a que des personnages féminins qui seront étudiées plus loin.

Reste un cas que nous n'avons pas encore envisagé : celui où les personnages féminins occupent pleinement la position de sujet et où les personnages masculins sont relégués à celle d'objets. Deux des nouvelles de notre corpus, « Histoire de Q » et « L'esclave de Tatiana », mettent en scène cette inversion des positions traditionnelles. Les personnages féminins sont « reines et maîtresses » et les personnages masculins sont littéralement considérés et utilisés comme des esclaves. Ces nouvelles, bien qu'elles offrent

clairement une option nouvelle, n'ont pas été analysées dans cette section puisque toute analyse des positions d'objet et de sujet de celles-ci rejoindrait inévitablement la question de la violence et des rapports de force, sujets auxquels nous allons maintenant nous intéresser.

## 2.2 La violence et la tendresse

Dans le roman *Vénus à la fourrure*, de Sacher Masoch, le personnage principal Séverin, formule la réflexion suivante :

C'est que la femme, telle que l'a faite la nature et telle que l'homme l'attire à présent, est son ennemie; elle ne peut être que son esclave ou sa dominatrice, jamais une compagne. Elle ne le sera que le jour où elle possédera les mêmes droits et sera son égale dans le domaine de la culture et du travail. Actuellement, nous n'avons d'autre choix que celui-ci : être l'enclume ou le marteau. J'ai été un imbécile de m'être livré pieds et poings liés à une femme, comprends-tu? D'où la leçon à tirer de toute cette aventure : celui qui se fait fouetter mérite le fouet. (Masoch, 1975 [1870], p. 143)

Séverin est venu à cette conclusion après avoir été l'esclave de la femme qu'il aime et qui l'a rejeté pour un homme dominateur et violent. Nous avons retenu cet extrait parce qu'il illustre bien la question qui nous intéressera maintenant, c'est-à-dire l'importance attribuée à la violence et aux rapports de domination et de soumission dans la littérature érotique. Ce roman de Sacher Masoch, connu d'abord comme une histoire sur la flagellation, est d'ailleurs à l'origine du mot « masochisme ».

Dans la littérature érotique traditionnelle, comme le montre ce passage, la violence est vue comme un élément normal, voire naturel, des rapports hommes-femmes. Séverin, après s'être fait battre et humilier par celle qu'il aime, a compris qu'il ne sert à rien à l'homme d'être doux et soumis avec une femme, qu'il faut au contraire employer la manière forte si on veut conserver son respect et son amour ou même susciter son désir. « Si seulement je l'avais fouettée! » (Masoch, 1975 [1870], p. 143), se plaint Séverin.

Cette idée, qui sert en quelque sorte de morale au roman, se retrouve dans bien d'autres textes érotiques masculins. Comme l'ont montré Millett, Dardigna et Huston, cette

littérature ne met pas seulement en scène des rapports entre sujets et objets; elle présente des sujets dominants, les personnages masculins, qui agissent sur des objets violentés, les personnages féminins. On n'a qu'à penser aux nombreux personnages féminins qui sont sacrifiés – Justine chez Sade, Gamiani chez Musset, Marcelle chez Bataille, etc. – et à toutes celles, fort nombreuses, qui sont violées et battues parce qu'elles le « méritent » ou parce qu'elles le désirent, comme le personnage d'Ida de Miller.

La violence et les rapports de force doivent-ils être présents dans la littérature érotique? Est-il possible d'inventer un érotisme où les protagonistes seraient égaux et où la violence serait remplacée par la douceur? Séverin, dans sa conclusion, ouvre la porte à une possibilité. Il dit que lorsque la femme aura une place égale à l'homme « dans les domaines du travail et de la culture », des rapports non violents, basés sur un respect mutuel, seront possibles. Ce moment est-il arrivé? Est-ce ce type de rapports qui est mis en scène dans la littérature érotique féminine? La littérature érotique féminine doit-elle présenter obligatoirement de tels types de relations égalitaires?

À ces questions, les théoriciennes auxquelles nous nous sommes intéressée offrent deux réponses. D'un côté, comme nous l'avons vu plus haut, Brisson et Lorde affirment que l'érotisme au féminin est associé au désir, à la joie et à la créativité et qu'il s'épanouit dans des relations basées sur l'égalité et la réciprocité. Elles privilégient un Éros sans Thanatos, comme le dit Brisson. C'est cet érotisme qui est mis de l'avant dans les préfaces d'*A* et de *LVR*. De l'autre côté, Butler et Bourcier déclarent qu'un érotisme au féminin doit être ouvert à toutes les possibilités. Selon elles, cet érotisme, s'il peut être basé sur la tendresse et l'égalité, peut aussi mettre en scène des jeux de pouvoir comme des relations sado-masochistes puisque celles-ci peuvent aussi bien servir à subvertir les normes hétérosexuelles en matière de genre qu'à créer de nouvelles possibilités de plaisir. Où se situent les auteures de nos nouvelles dans tout cela?

Parmi les nouvelles que nous avons choisi d'analyser, trois tendances se dessinent en matière de violence et de rapports de force. D'abord, il y a quelques nouvelles, très rares, qui

donnent l'impression de se conformer au style de relations présentes dans la littérature érotique traditionnelle. C'est le cas notamment du « Fantasma de Juliette » dans *NÉF*, que nous analyserons dans cette partie. Ensuite, il y a quelques nouvelles, peu fréquentes elles aussi, où la situation est inversée et où ce sont des personnages féminins qui dominent et violentent des personnages masculins. Parmi les nouvelles que nous avons retenues, deux s'inscrivent dans cette tendance : « Histoire de Q » dans *LVR* et « L'esclave de Tatiana » dans *NÉF*. Finalement, il y a les nouvelles, largement majoritaires, qui s'inscrivent dans un érotisme semblable à celui revendiqué par Brisson et Lorde. Pour voir ce que contient ce type d'érotisme sans violence, nous analyserons la nouvelle « Tendresse », dont le titre à lui seul annonce clairement les couleurs du récit.

### 2.2.1 Le fantasme de la soumission

La nouvelle « Le fantasme de Juliette », présente dans *NÉF*, a tout, à première vue, de la nouvelle érotique traditionnelle où la femme est un objet violenté. La narratrice raconte en effet qu'elle a « le fantasme d'O » (*NÉF*, p. 121). Elle dit qu'elle s'imagine « nue, les poignets liés dans le dos par une cordelette, les yeux bandés avec des bas noirs », la bouche obstruée pour l'empêcher de crier lorsqu'on la fouette (*NÉF*, p. 121). Elle se dit prête pour « n'importe quel programme de dressage » (*NÉF*, p. 122) et rêve d'hommes « dominateurs et exigeants » (*NÉF*, p. 122), préférablement « bien montés » (*NÉF*, p. 121).

Comme le personnage de Pauline Réage, dans *Histoire d'O*, la narratrice semble se conformer point pour point à l'idée de Jean Paulhan selon laquelle les femmes aspirent à être battues et soumises. Or, comme nous le verrons, tel n'est pas exactement le cas dans cette nouvelle. Si *Histoire d'O* raconte l'histoire d'une femme qui trouve le bonheur dans l'esclavage, « Le fantasme de Juliette » s'inscrit résolument dans l'onirique. La nouvelle rapporte avant tout un fantasme. Non seulement le mot est employé dans le titre et dans le texte – en plus du verbe « imaginer » –, mais, en plus, comme nous le verrons, la narratrice réaffirme cette inscription par le choix de son destinataire et de la forme de son texte, par

l'absence de toute description de souffrance et par son refus de transposer son désir dans la réalité.

D'abord, dans la préface de *NÉF*, Julie Bray annonce que le recueil s'adresse tout particulièrement aux femmes. Elle affirme, sans exclure les hommes comme destinataires potentiels, que « nous ne sommes pas gâtées » en la matière et ajoute plus loin « et vous êtes peut-être de celles-là ». Dans la nouvelle « Le fantasme de Juliette », la narratrice s'adresse au contraire directement à des hommes, voire à un homme. Elle est la seule du recueil à le faire. Elle dit qu'elle aimerait « être éduquée par vous », qu'elle serait « habillée comme vous me l'auriez commandé » et qu'elle serait « très soumise à vos exigences » (*NÉF*, p. 121-122). Ce « vous », auquel elle s'adresse régulièrement, mais toujours au mode conditionnel, est son maître imaginaire, celui qui saurait réaliser son fantasme. Le ton est d'ailleurs parfois celui d'une petite annonce de type « femme cherche homme » qui contraste avec le reste du recueil. Elle précise notamment qu'il devrait habiter Montréal et que ce serait elle qui se déplacerait chez lui. Or, cette nouvelle n'est pas publiée dans un journal, mais dans un recueil de nouvelles. Il n'y a donc, dès le départ, aucune possibilité que ce maître idéal puisse lui répondre. Par le choix de ce destinataire et de cette forme, la narratrice rappelle qu'il s'agit d'un fantasme. La nouvelle d'ailleurs n'est pas classée dans la section « Soumission » de ce recueil, mais dans la section « Fantasme ».

Ensuite, dans les récits érotiques traditionnels où il est question de rapports de force, on retrouve toujours la présence d'actes violents et de leurs effets. Si, pour la Justine de Sade par exemple, la violence faite à son endroit entraîne la douleur, dans bien d'autres cas, comme ceux d'O et d'Ida par exemple, elle éveille le plaisir. Comme le souligne Huston, le message implicite de la littérature érotique traditionnelle est en effet que « les femmes veulent être violentées et ne deviennent sensuelles qu'à la suite et à la faveur de la violence » (Huston, 1984, p. 99). Or, dans la nouvelle « Le fantasme de Juliette », cette violence n'est jamais décrite à proprement parler. La narratrice se contente de dire qu'elle a peur « des coups et des marques » et qu'elle les « désire ardemment » (*NÉF*, p. 121) ou alors elle mentionne qu'une amie a déjà été fouettée avant d'être offerte à plusieurs hommes et qu'elle

avait trouvé que c'était « un délice ». Si les notions de peur et de plaisir sont conservées, la douleur et l'acte même d'être fouettée sont évacués du fantasme. On se retrouve donc ainsi avec une soumission sans réelle violence ni peine physique, chose impossible dans la réalité.

Finalement, la nouvelle s'inscrit aussi dans le fantasme par son rejet partiel mais explicite d'une réelle aventure sadomasochiste. La narratrice, après avoir fait part de son désir d'être l'esclave d'un maître exigeant et dit qu'elle est prête à se soumettre à toutes ses demandes, explique qu'il existe dans sa région un endroit où il est possible de vivre cette expérience. Une amie, après l'avoir essayé, lui a conseillé d'y aller, mais elle s'y refuse. Pourquoi? Parce que, dit-elle, cet homme a des « exigences inacceptables » : « Il ne fait l'initiation que lorsqu'il y a trois filles qui sont intéressées et il invite des amis à y assister. C'est trop dangereux pour moi ici, dans ma ville, où je connais tout le monde et où tout le monde me connaît » (*NÉF*, p. 121). Comme aucune autre raison n'est donnée, le tout ressemble dangereusement à un prétexte utilisé pour différer le moment du passage à l'acte. Le fantasme se heurte à la réalité et le rêve d'être soumise à « toutes ses exigences » est mis de côté.

La nouvelle « Le fantasme de Juliette » annonce donc bel et bien son propos dans son titre : elle présente un rêve et contribue ainsi à désamorcer partiellement la violence qu'elle contient. Ce n'est plus une affirmation absolue d'un désir de soumission, mais un fantasme excitant, rappelant les frissons éprouvés par la narratrice lorsqu'elle a lu « en cachette » le roman *Histoire d'O* et qu'elle a vu le film du même titre (*NÉF*, p. 121) : « Ces femmes nues qui devaient s'agenouiller sur le plancher pour sucer un garde fort bien monté m'ont marquée à jamais » (*NÉF*, p. 121). Mais cela change-t-il le fait que ce soit bien de soumission qu'il est question dans cette nouvelle? En un sens oui, puisque cette inscription dans l'univers du fantasme distingue cette nouvelle de la littérature érotique traditionnelle, mais d'un autre côté non, puisque la violence et le désir d'être traitée en objet sont toujours présents. Cette nouvelle n'a bien sûr rien à voir avec l'érotisme au féminin promu par Lorde et Brisson. Butler et Bourcier diraient qu'elle témoigne de la diversité de l'imaginaire érotique féminin, mais il faut aussi souligner qu'elle montre surtout que les fantasmes féminins peuvent encore

aujourd'hui s'inspirer des modèles issus de la littérature érotique traditionnelle. Par contre, ce sont loin d'être toutes les nouvelles incluses dans nos recueils qui présentent ce type de rapports de force. Comme nous allons maintenant le voir, certaines mettent même en scène l'exact contraire de ce qu'on retrouve dans « Le fantasme de Juliette » ou *Histoire d'O*.

### 2.2.2 Le plaisir de dominer

Dans l'histoire de la littérature érotique, les personnages féminins qui sont présentés comme des dominatrices ou des tortionnaires sont rares. Juliette et La Durand, personnages de Sade, et Wanda, personnage de Masoch, sont probablement les plus célèbres. Or, bien que les premières aient torturé, violé et tué bien des hommes et des femmes et que la deuxième se soit montrée une maîtresse cruelle envers son esclave Séverin, il est difficile de les concevoir comme des femmes dominantes à part entière. Comme le fait remarquer Angela Carter dans *La femme sadienne*, les personnages féminins de Sade, pour ne pas être des victimes, doivent apprendre à agir comme des hommes. Elles doivent notamment rejeter ce qui est le plus féminin en elles, la maternité. Celles qui acceptent ces règles ont accès au statut de bourreaux et sont alors décrites comme des êtres capables de « foutre » et de « décharger », mots ordinairement associés à la sexualité masculine (Carter, 1979, p. 51-52). Elles ne sont donc plus tout à fait des femmes. Dans le cas de Wanda, la situation est différente. Si elle est bien une femme, elle est loin d'être une véritable dominatrice. Elle fait de Séverin son esclave essentiellement pour qu'il réalise ses fantasmes, pour que son imagination ne le tienne plus « sous sa coupe » et qu'elle puisse ainsi le « guérir » de ses penchants morbides (Masoch, 1975 [1870], p. 142). Les femmes dominatrices par goût profond sont donc bien rares dans la littérature érotique traditionnelle.

Or, dans les nouvelles que nous avons retenues, deux présentent ce type de personnages féminins. Dans « L'esclave de Tatiana », une narratrice explique de manière très didactique comment elle a fait de son amant son esclave et comment il est possible de tirer un maximum de jouissance sexuelle des hommes en général si on sait bien les contrôler, voire

les dominer. La nouvelle « Histoire de Q » présente quant à elle un pastiche inversé du roman *Histoire d'O* où l'instance narrative, omnisciente, décrit les sévices endurés par un homme qu'on livre à des femmes tortionnaires.

Dans ces nouvelles, comme nous le verrons, les personnages féminins sont de réelles dominatrices. Elles soumettent, torturent et en tirent parfois du plaisir, comme le font les personnages masculins dans la littérature érotique traditionnelle. Par le pastiche et par certaines allusions à des situations vécues habituellement par des femmes, la nouvelle « Histoire de Q » rend d'ailleurs très explicite cette inversion des rôles. De plus, les protagonistes objectivent tellement les personnages masculins que ceux-ci deviennent parfois des objets au sens propre.

La narratrice de « L'esclave de Tatiana » aime dominer ses amants. Son texte se divise en deux parties. Dans la première, elle raconte que s'asseoir sur le visage de son amant/esclave ou y faire asseoir une de ses amies lui procure beaucoup de plaisir. Dans la deuxième, elle donne des conseils sur la manière de se « servir » d'un homme au lit pour obtenir le maximum de jouissance. Dans les deux parties, le plaisir que donnent les caresses de l'amant est mentionné, mais ce qui frappe surtout, c'est que le fait de dominer son partenaire semble être aussi jouissif pour elle, sinon davantage. Les champs lexicaux associés à la domination et aux ordres, très riches, servent d'ailleurs de lien entre les deux parties de la nouvelle : « mon esclave », « je le fais venir d'un signe du doigt », « je lui ordonne de s'agenouiller », « ne bouge pas avant d'en avoir reçu l'ordre », « je lui ai donné l'ordre », « j'exige », etc. (*NÉF*, p. 60-61). Parmi les sévices qu'elle inflige à son esclave, elle l'oblige à lui servir de siège jusqu'à ce qu'il ait le visage « tout plissé et strié de marques » (*NÉF*, p. 60), l'étouffe partiellement avec son corps ou ses jupes et refuse de lui offrir quelque plaisir que ce soit si elle n'a pas joui « au moins trois ou quatre fois » (*NÉF*, p. 60). Le passage le plus révélateur de ce texte est celui-ci : « Pour moi, le simple fait d'imaginer ce qu'il peut penser et supporter se traduit immédiatement en plaisir sexuel. » (*NÉF*, p. 59). La violence, dans « L'esclave de Tatiana », va même parfois jusqu'à reléguer les hommes au rang de simples objets. Si, dans la première partie, il est d'abord « l'homme » ou « l'amant », il

devient rapidement le « fauteuil » ou le « siège-homme » (*NÉF*, p. 59-60). Dans la seconde partie, l'amant disparaît pour n'être plus que le pénis qu'il est possible d'utiliser.

On voit donc clairement que, contrairement au personnage de Wanda de Masoch, la narratrice de cette nouvelle pratique la domination d'abord et avant tout pour elle-même. L'histoire aurait d'ailleurs très bien pu s'appeler « Les conseils de Tatiana », puisque c'est la maîtresse et non l'esclave qui est au cœur de cette nouvelle. Le mot « esclave » n'est d'ailleurs utilisé que dans la première partie.

Au sujet de la violence, deux éléments ressortent particulièrement dans la nouvelle « Histoire de Q ». D'abord, elle met aussi en scène des personnages féminins dominants et cruels. Les champs lexicaux liés à la violence et à la domination sont très présents, mais s'ajoute aussi celui de la vengeance. La tortionnaire, dans cette histoire, enlève et séquestre son amant parce qu'elle trouve que celui-ci ne l'aime pas assez. Elle l'amène dans un lieu reculé où il sera tantôt torturé, tantôt utilisé comme objet de plaisir par elle comme par d'autres femmes, jusqu'à ce qu'il en vienne à l'aimer suffisamment, moment où elle le tue. Elle veut donc à la fois le rééduquer et le punir. Ensuite, et c'est probablement le point le plus intéressant, en jouant sur l'idée du pastiche, cette nouvelle revendique le droit d'octroyer une place nouvelle aux personnages féminins en inversant les rôles traditionnels associés à la littérature érotique.

Cette nouvelle suit la structure narrative des récits érotiques traditionnels en matière de violence : l'intensité des tortures et des humiliations infligées à l'homme augmente graduellement jusqu'à atteindre un point de non-retour. L'homme, qui n'a pas de nom, est d'abord mis à nu, réduit à l'impuissance, rasé, tatoué pendant des heures, puis on lui impose un lavement « sous les applaudissements ironiques » des femmes qui l'entourent (*LVR*, p. 35) et on le transforme « en un bonhomme en pain d'épices » en l'enduisant de confiture et de pâte. La scène finale représente le climax de cette nouvelle. L'homme, enchaîné à un boulet, se traîne à quatre pattes jusqu'à « celle qui l'aime ». Elle le libère et lui propose de partir, mais il refuse. Il veut conserver son masque et ses chaînes car, dit-il, « ce sont les signes de

l'amour » (*LVR*, p. 35). La femme, qui est parvenue à le faire aimer correctement, se couche alors sur lui et « commence à le dévorer ». « Celle qui l'aime » est donc pleinement une tortionnaire.

Comme le fait remarquer Lori Saint-Martin dans son article « Playing with gender, playing with fire », l'auteure de la nouvelle « Histoire de Q », Anne Dandurand, a repris la majeure partie des éléments présents dans *Histoire d'O* pour faire son pastiche. Elle garde pratiquement le même titre, utilise le même décor – une sorte de manoir isolé du reste du monde –, met elle aussi en scène un personnage principal qui découvre le bonheur dans l'esclavage et conserve le même type de narrateur absent omniscient qui suit la victime pas à pas. Les tortionnaires sont encore une fois des êtres anonymes qui profitent sexuellement des esclaves disponibles dans le manoir. Le corset de satin vert d'O est remplacé par un corset de métal, le marquage au fer rouge devient un tatouage et les chaînes restent omniprésentes. L'auteure va même jusqu'à reprendre l'idée des deux débuts différents présente dans *Histoire d'O* : « Peut-être ainsi... », « Ou alors cela se serait passé ainsi... » (*LVR*, p. 34). Le principal changement, hormis bien sûr la longueur du texte, réside donc dans le fait que « Dandurand's protagonists moves from the position of passive victim to that of active judge » (Saint-Martin, 2001, p. 34). L'homme, dans cette nouvelle, est traité comme le sont les femmes dans la littérature érotique traditionnelle. Cette inversion, déjà très claire, est en plus soulignée dans le texte lors d'une scène de lavement où l'homme est placé dans une position inhabituelle pour lui : « On joue des poulies, il est maintenant à l'horizontal, comme une femme chez le gynécologue, les genoux pliés et écartés. » (*LVR*, p. 35). Ce geste, courant dans la vie d'une femme, devient insupportable pour un homme. Le parallèle se trace aisément avec la littérature érotique traditionnelle : il est normal de voir dans celle-ci des personnages féminins victimisés, mais l'inverse est scandaleux. En choisissant ainsi de sortir des normes, cette nouvelle inscrit de manière novatrice ses personnages féminins dans son récit.

Les nouvelles « L'esclave de Tatiana » et « Histoire de Q » présentent donc des personnages féminins à l'opposé de ce qu'on retrouve dans « Le fantasme de Juliette ». La narratrice tire son plaisir du fait de dominer ses amants et les personnages féminins de

« Histoire de Q » agissent en parfaites tortionnaires. Cela représente clairement un changement par rapport à ce qui se fait dans la littérature érotique traditionnelle, mais est-ce pour autant un progrès ou une amélioration? Si Julie Bray indique dans sa préface que les femmes doivent pouvoir exprimer leur érotisme sous toutes ses formes – ce qui rejoint les propos de Butler et Bourcier –, les membres de *LVR* ne partagent pas ce point de vue. Comme le dit Gloria Escomel dans la préface de « Histoire de Q » : « Dénoncer les effets de la violence dans la porno lorsque des femmes en sont victimes, mais endosser l'inversion des rôles me semble une inconséquence majeure. Toute torture est odieuse... » (*LVR*, p. 33). À ce sujet, Luise von Flotow propose une piste d'analyse intéressante dans son article sur « Histoire de Q ». Pour elle, les auteures d'érotisme féminin hétérosexuel écrivent souvent des « textes conflictuels » (von Flotow, 1992, p. 130), puisqu'elles doivent se tailler une place dans un contexte patriarcal qui ne leur laisse que peu de possibilités pour s'exprimer. Selon elle, ces textes violents, qui font la critique de ce qui les entoure, doivent être vus comme un « travail d'exploration, voire comme relevant de l'avant-garde » (von Flotow, 1992, p. 132). En cela, elle se rapproche de Brisson, pour qui, comme nous l'avons vu, l'érotisme au féminin est encore en train de se construire. Les opinions sur l'utilité de ces types de textes violents diffèrent donc largement. Ces nouvelles, comme pour celles qui mettent en scène des personnages féminins violentés, sont par contre plutôt rares dans nos recueils. Ce qu'on retrouve majoritairement, ce sont les nouvelles du type que nous allons maintenant voir, c'est-à-dire celles où les rapports de force sont remplacés par des rapports égalitaires et où la violence fait place à la douceur.

### 2.2.3 Le plaisir de la douceur

Parmi toutes les nouvelles que nous avons retenues, il y en a une qui représente parfaitement ce désir de douceur que l'on retrouve dans la majorité de nos nouvelles : « Tendresse ». Cette nouvelle présente deux femmes qui viennent de passer la nuit ensemble et qui, le matin venu, redoutent le moment où elles devront se quitter. Tout ce qui a trait à la relation entre ces femmes est associé à la douceur et à la tendresse. L'instance narrative les décrit comme étant « doucement enlacées » et parle de leurs élans de « brusque tendresse »,

de la « bienveillance » des mots qu'elles échangent et d'un corps « joyeusement parcouru ». Par contre, ce climat d'extrême douceur n'est pas uniquement présent à travers divers champs lexicaux; la façon dont les personnages féminins sont dépersonnalisés afin de les rendre égaux, le fait que cette douceur soit présentée comme une oasis face à l'hostilité du monde et la façon dont est construite cette nouvelle contribuent aussi à le créer.

Dans les nouvelles « Le fantasme de Juliette », « L'esclave de Tatiana » et « Histoire de Q », les descriptions physiques des personnages sont réduites au minimum puisque ce n'est pas sur la singularité de chacun de ceux-ci que sont construites ces nouvelles, mais sur les rôles qu'ils jouent : certains sont des maîtres, d'autres sont des esclaves et chacun agit et réagit en fonction de ce rôle. En cela, ces nouvelles, même si elles inversent parfois les rôles, ne se distinguent pas de la littérature érotique traditionnelle. Dans la nouvelle « Tendresse », les personnages ne sont pas dépersonnalisés au profit de rôles, ils le sont pour mieux marquer leur parfaite égalité et l'absence de tension entre eux.

L'instance narrative, omnisciente, décrit physiquement les deux femmes. Elle parle notamment d'une « mèche de cheveux drus qui retombait sur la longue oreille », d'un « petit pied solide, si musclé qu'il semblait déjà prêt à la course », d'une ride « qui creusait la joue » et d'un « torse d'enfant » (*LVR*, p. 21). Par contre, la façon dont ces descriptions sont présentées ne permet pas de singulariser chacune des femmes. D'abord, elles ne sont jamais nommées. L'instance narrative les appelle tout simplement « l'une » et « l'autre » et s'amuse à brouiller les pistes en alternant qui est « l'une » et qui « l'autre ». À la première lecture, il est donc difficile de dire quelle caractéristique physique, ou même parfois quelle pensée, appartient à qui. Ensuite, cet effet de brouillage est accentué par le fait que plusieurs descriptions concernent les deux femmes à la fois. On parle de « leurs corps », de « leurs vêtements », de « leurs mains », de « leurs paupières », « leurs joues », etc. (*LVR*, p. 21). Décrites de cette façon, ces deux femmes deviennent donc les parfaites égales l'une de l'autre à tel point qu'elles sont parfois fusionnées. Elles sont d'ailleurs présentées comme étant « enlacées », « nouées là » et « dans les bras l'une de l'autre » (*LVR*, p. 21). Dans cette

nouvelle, la dépersonnalisation des personnages ouvre donc la voie à des relations d'égalité à égalité basée sur la douceur plutôt que sur des rapports de force.

La tendresse qu'éprouvent les deux femmes l'une pour l'autre ressort aussi dans ce texte par un effet de contraste. En effet, s'il n'y a pas de paire dominant/dominé, il y a une opposition entre la chambre où les deux femmes ont vécu leur nuit d'amour – associée à la chaleur et à la douceur – et le monde extérieur dans lequel elles doivent retourner – lié au froid et à la violence.

À l'extérieur, tout semble hostile. La température est mauvaise : c'est une « froide nuit de mars », on entend « le déluge d'un printemps glacial » et le vent a « abattu des arbres pendant la nuit » (*LVR*, p. 21). La vie est pénible : on parle des « devoirs inexorables de l'existence » et de la « détérioration qui accompagne toute vie, avec la souffrance et le temps » (*LVR*, p. 21). Pour les deux femmes, l'idée même de se séparer l'une de l'autre est associée à cette « froidure et étrangeté » : « L'autre avait froid peut-être, ou pressentait-elle déjà l'heure du départ », « c'était un matin d'une extrême violence puisqu'il séparait de sa grise lumière [...] ces mains encore si chaudes » (*LVR*, p. 21). À l'intérieur, c'est tout le contraire, la chaleur s'oppose à la froidure : « leurs vies venues se réchauffer l'une près de l'autre », « dans le chaud refuge du lit », « leurs joues étaient brûlantes », « sous le brasier de ce corps » (*LVR*, p. 21). La chambre devient une « oasis inconnue » auparavant. L'espoir d'un avenir plus heureux, empreint d'amour, est présent dans cette nouvelle – « leurs yeux scintillaient de cet espoir fugace, la vie l'été nous », « je l'aimerai, comment faire autrement? » – et c'est d'ailleurs sur celui-ci qu'elle se termine : « il y avait encore ce même espoir dans leurs yeux [...] cet espoir qui n'était peut-être presque rien, peut-être tout, l'amour encore, l'amour demain, peut-être... » (*LVR*, p. 21). La douceur, l'amour, la tendresse sont donc présentés dans cette nouvelle comme une solution possible à la dureté de la vie.

La nouvelle elle-même est aussi construite de manière à mettre en valeur cette douceur. D'abord, elle commence et se termine par la même image positive, celle des deux femmes enlacées dans le lit : « Elles dormaient ensemble », « le souvenir de leurs deux

souffles dans la nuit » (*LVR*, p. 21). Ensuite, entre ces deux passages, la nouvelle ne présente pas une succession de péripéties comme c'est habituellement le cas dans la littérature érotique traditionnelle. Elle décrit le moment présent, celui de la tendresse. Les retours en arrière et les projections, fréquents mais courts, reviennent toujours à celui-ci : « lorsqu'elles avaient franchi le seuil de l'appartement [...] Maintenant elles dormaient » (*LVR*, p. 21). Les phrases, par la façon dont elles sont construites, tendent aussi à mettre l'accent sur ce moment présent. En effet, si les premières phrases sont relativement courtes (entre vingt et soixante mots), les dernières sont au contraire très longues et font chacune plus de cent mots. Le dernier paragraphe, par exemple, est composé d'une seule longue phrase de cent trente et un mots, comme si l'instance narrative avait essayé de ralentir la fuite du temps, de retarder le moment inévitable où les deux femmes devront se séparer. D'ailleurs, plus on se rapproche de la fin, plus les phrases s'alourdissent; les subordonnées, très nombreuses, s'imbriquent les unes dans les autres et des parenthèses explicatives viennent ralentir la lecture. Le moment présent s'étire afin que la douceur reste le plus longtemps possible.

La nouvelle « Tendresse » porte donc son titre à merveille. On n'y retrouve aucune relation à la Val/Ida ou à la Séverin/Wanda. Les deux femmes sont présentées comme étant égales et leur relation est basée sur la douceur et la tendresse. Cette nouvelle est-elle ainsi parce qu'elle met en scène un couple lesbien plutôt qu'un couple hétérosexuel? Serait-il possible de retrouver une pareille absence de rapports de force et violence dans une nouvelle qui mettrait en scène un homme et une femme? L'analyse que nous avons faite des nouvelles que nous avons retenues nous permet de dire que oui. Les nouvelles « Vous découverte nue », « Viens, on va se faciliter la vie », « Mots à mots, corps à corps », « Il arrive que ce soit ainsi » et « Triolisme téléphonique » mettent en scène des couples hétérosexuels où l'amour, la complicité et la tendresse ont leur place. Si nous avons choisi de présenter pour cette section la nouvelle « Tendresse » plutôt que l'une de celles-ci, c'est parce que cette thématique y est développée de manière particulière riche et non pas parce que la douceur est absente des nouvelles mettant en scène un couple hétérosexuel<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Dans les nouvelles que nous avons retenues, s'il n'y en a aucun exemple de violence, même érotique, entre deux personnages féminins, il y a par contre dans deux autres nouvelles, présentes dans

Comme nous avons pu le voir, nos nouvelles se positionnent de manières différentes face à la violence et aux rapports de force. Certaines s'inspirent du modèle présenté par la littérature érotique traditionnelle, mais sans pour autant le reproduire tel quel, d'autres enfin proposent de miser sur la douceur plutôt que sur la violence. Que penser de ces trois positions? L'une est-elle préférable à l'autre, plus conforme à ce que devrait être l'érotisme au féminin? Les réponses à ces questions dépendent du point de vue qu'on adopte. Si Brisson et Lorde approuveraient certainement un érotisme comme celui présenté dans « Tendresse », Butler et Bourcier verraient quant à elles d'un bon œil la diversité présente dans l'ensemble de ces nouvelles, puisque, prises ensemble, elles témoignent de la richesse de l'imaginaire érotique féminin sans imposer un idéal normatif. Mais si cet érotisme est diversifié, qu'il permet d'être sujet ou objet, dominante ou dominée ou encore d'être l'égale de l'autre, est-il pour autant parfaitement assumé? Les personnages féminins sont-ils capables de vivre leur sexualité dans toute sa richesse sans se sentir coupables et sans éprouver de honte? L'érotisme permet-il l'épanouissement de ces personnages? Est-il sombre ou alors apporte-t-il joie et bonheur? Voilà ce à quoi nous nous intéresserons maintenant.

### 2.3 Avoir honte, être triste ou être heureuse

La sexualité et l'érotisme, en Occident, ont été fortement marqués par la morale judéo-chrétienne. Comme le montre l'extrait suivant tiré des *Soliloques* de saint Augustin, le christianisme associe la sexualité à la déchéance et à l'animalité :

Sous quelques traits que tu me la représentes, fût-elle comblée de tous les dons, il n'est rien que je sois aussi résolu d'éviter que le commerce d'une femme. Car il n'est rien, je le sens, qui abatte davantage l'essor de l'esprit que les caresses d'une femme et cette union des corps qui est de l'essence du mariage. C'est pourquoi, si c'est un des devoirs du sage, ce que je n'ai point encore examiné, de chercher à avoir des enfants, celui qui s'unit à une femme dans ce seul but me paraît plus digne d'être admiré que d'être imité; car il y a plus de danger dans cette tentative que de bonheur à y réussir. Aussi je me suis obligé assez justement et assez utilement, je crois, pour la liberté de mon âme, à ne désirer, à ne rechercher, à ne prendre aucune femme. (saint Augustin, 1747. *Soliloques*, §10, <http://www.abbaye-saint-benoit>, consulté le 8 décembre 2007)

---

*NÉF*. Les rapports de force ne sont donc pas non plus l'apanage des couples hétérosexuels. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette idée dans la septième section du présent chapitre.

Le péché de la chair nuit à « l'essor de l'esprit », alors que le corps ne devrait servir qu'à la procréation. La femme, même si elle est « comblée de tous les dons », est vue comme une tentatrice, comme la descendante d'Ève dont il faut se méfier. La sexualité de la femme ne peut donc pas servir à son plaisir ou à son épanouissement.

Cette façon de concevoir l'érotisme et la sexualité a eu un impact durable sur la littérature érotique traditionnelle. Si, à travers les siècles, cette littérature a transgressé les interdits de représentation de la sexualité, elle n'a pas pour autant évacué les idées de faute et de honte. Bien au contraire, l'acte sexuel y est souvent présenté comme une transgression dont les personnages, surtout les femmes, doivent subir les conséquences. Dans ces textes, la sexualité est souvent sombre, grave ou même triste. Elle apporte du plaisir, mais de manière fugace. Dans la littérature québécoise, comme l'a remarqué Salaün, ces idées sont particulièrement présentes :

Les différentes formes de l'Éros étudiées jusqu'ici<sup>34</sup> présentent majoritairement une vision masculine du désir, dans laquelle la sexualité est souvent affaire de culpabilité et de transgression. La femme occupe un rôle d'objet du désir dans cette dynamique, mais est souvent accusée de faire déchoir l'homme au rang de ses pulsions par sa nature animale et sa condition judéo-chrétienne pécheresse, elle subit en retour une grande violence sexuelle... (Salaün, 2003, p. 312)

L'érotisme se vit-il de manière aussi négative dans nos nouvelles? Peut-on encore y voir l'ombre de saint Augustin et de ses exhortations à l'abstinence ou permet-il au contraire l'épanouissement des personnages féminins? Les préfaces de nos recueils, vues plus haut, pourraient nous laisser croire que l'érotisme qui y est présenté est positif. En effet, dans la préface de *NÉF*, Bray insiste sur le fait que la culpabilité a toujours été le lot des femmes en matière de sexualité et qu'aujourd'hui il faut s'en défaire (*NÉF*, p. 8-9). Dans celle de *LVR*, Pelletier explique que ce recueil avait pour but de « dire notre amour du cul, du sexe, du "let's get physical" » (*LVR*, p. 17). L'idée est aussi présente dans les paratextes d'*A*, où Brisson affirme que les érotiques au féminin sont liés à la créativité et à la jouissance. A priori, on pourrait donc croire qu'il n'y a ni honte, ni culpabilité, ni tristesse dans ces nouvelles, que la sexualité y procure joie, bonheur et rires.

---

<sup>34</sup> Ces formes d'Éros correspondent à celles étudiées dans les cinq premières parties de sa thèse. Elles s'échelonnent plus ou moins du début de la littérature québécoise jusqu'aux années 1970-1980.

Or, tel n'est pas toujours le cas. Comme nous le verrons maintenant, si la majorité des nouvelles que nous avons retenues présentent la sexualité et l'érotisme de manière positive, d'autres les associent de manière totale ou partielle à des sentiments négatifs tels que la honte, la culpabilité et la tristesse. Saint Augustin et la morale judéo-chrétienne ont encore une grande influence, semble-t-il.

### 2.3.1 Une sexualité honteuse ou triste

Les théoriciennes que nous avons retenues constatent que l'interdit, la honte et la culpabilité sont au coeur de la littérature érotique traditionnelle. Dardigna montre, par exemple, que le thème dominant de l'œuvre de Georges Bataille, auteur et théoricien majeur en matière d'érotisme au XX<sup>e</sup> siècle, est « l'étroit rapport de la jouissance et du sentiment de souillure » et que, pour Klossowski, autre icône de la littérature érotique traditionnelle, « le désir sexuel à lui seul est désir de souillure » (Dardigna, 1980, p. 157-158). Dans nos recueils, la sexualité n'est pas vécue ainsi, loin de là, mais, dans quelques nouvelles, elle est tout de même associée à des sentiments négatifs comme la honte, la culpabilité ou la tristesse.

Dans les pages qui suivent, nous observerons d'abord comment, dans la nouvelle d'*A* « Chambres sacrées », une jeune fille imprégnée des valeurs de la religion catholique en vient à ressentir de la culpabilité et de la honte face à l'éveil de sa sexualité. Ensuite, nous verrons que, dans certaines nouvelles de *NÉF*, cette honte est plutôt ressentie en fonction des normes sociales, de la peur de sa propre différence. Finalement, la nouvelle « L'araignée », parue dans *A*, nous montrera que la sexualité peut aussi être vécue dans la tristesse et dans la solitude.

Dans la nouvelle « Chambres sacrées », une instance narrative omnisciente présente Sylvia, une jeune fille de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Dans ce récit de sept pages – le plus long de tous nos recueils –, celle-ci découvre son corps et sa sexualité alors qu'elle passe ses vacances d'été dans un chalet avec sa famille. Sylvia vit cette découverte de manière contradictoire : elle aime les sensations nouvelles et plaisantes que lui procure son corps,

mais elle culpabilise aussi car les religieuses l'éduquent lui ont répété maintes fois que tout ce qui est lié à la sexualité est péché.

Le plaisir, dans cette nouvelle, est généré par des éléments divers, certains banals, d'autres explicitement sexuels. Elle ressent d'agréables sensations lorsqu'un cousin lui frôle les seins, qu'elle s'assoit à califourchon sur une branche d'arbre, qu'elle voit le chien faire un cunnilingus à la chatte, qu'elle espionne une amie de sa tante qui se dénude en se caressant, qu'elle lit *Tristan et Iseult*, etc.<sup>35</sup> Sylvia se met alors à rêver de plaisir et d'érotisme et se masturbe parfois. Dans le texte, cela se traduit par de longs paragraphes de dix à vingt lignes, essentiellement descriptifs, où l'écriture tente de rendre compte du trouble de la jeune fille. Les phrases sont généralement courtes, parfois non verbales ou elliptiques, et contiennent souvent des répétitions : « Elle se frotte lentement sur l'écorce rugueuse. Lentement, d'abord. Puis, plus vite, plus vite. Elle ne peut plus s'arrêter. [...] Vers la tête qui tourne, tourne... Brûle maintenant. » (*A*, p. 16). Les subordonnées, qui risqueraient d'alourdir inutilement le rythme, sont presque absentes. On en compte à peine une ou deux dans chacun des longs paragraphes où Sylvia découvre sa sexualité. On retrouve plutôt des actions rapides liées entre elles de manière simple – « Lucille enlève la blouse, détache le soutien-gorge, libère les seins emprisonnés. » (*A*, p. 19) – ou encore des énumérations courtes mais efficaces : « Elle est couchée, cuisses ouvertes, bras étendus, les genoux repliés. » (*A*, p. 21).

Ces moments de plaisir sont par contre de courte durée puisque chacun de ces paragraphes se termine sur un retour brutal à la réalité : un cousin l'interrompt, les recommandations des religieuses lui reviennent à l'esprit, la « décence prend le dessus » (*A*, p. 21). Ces retours, qu'on retrouve souvent dans la dernière phrase de ces paragraphes ou dans le court paragraphe qui suit, viennent briser le rythme du récit et celui de l'écriture de manière radicale. Le plaisir est remplacé par la honte et la description par des dialogues et des discours indirect libres (« Qu'est-ce qu'ils ont tous, à s'occuper de moi? Qu'ils me laissent donc tranquille! » (*A*, p. 19). On passe ainsi du rêve à la réalité et on sent cette coupure dès le premier paragraphe. Après un passage descriptif fait de courtes phrases où sont présentés les

---

<sup>35</sup> L'exergue de cette nouvelle, un passage de *Fantasio* de Musset, illustre bien cette idée : « Le plus chétif objet suffit pour me changer en abeille et me faire voltiger ça et là avec un plaisir toujours nouveau. » (*A*, p. 15)

changements que connaît le corps de Sylvia, l'instance narrative cite, par la bouche de Sylvia mais de manière indirecte, l'une de ses enseignantes : « Quand vous prenez votre bain, c'est péché mortel que de vous attarder aux parties, j'ai dit. D'ailleurs, il faut toujours porter un sous-vêtement, quand vous montez dans la baignoire. Ça éloigne les tentations, j'ai dit. [...] Du reste, nous<sup>36</sup> l'avons surnommée : Mère Marie de la Recommandation. » (*A*, p. 15). Par la suite, les interdictions formulées par ces religieuses ne cesseront de hanter Sylvia et leur influence est telle que la jeune fille pense à elles chaque fois qu'elle est en proie au désir. Elle voit même ses enseignantes dans ses rêves. Elles viennent la sermonner et la punir et cela se traduit encore une fois par des discours directs : « Sylvia a passé une nuit orageuse. Elle se débat contre Sœur Marie qui lève l'index et pointe sa bouche, ses yeux, ses cheveux, son sexe. [...] Sœur de la Damnation hurle : " Défendu, tu entends! Interdit! Tu brûleras éternellement aux feux de l'enfer " » (*A*, p. 20).

Est-ce le plaisir ou la culpabilité qui triomphe dans cette nouvelle? Certains indices pourraient laisser croire que la curiosité et la sensualité naturelle de la jeune fille l'emportent. D'abord, Sylvia se questionne sur le bien-fondé des interdits religieux : « Faut-il que ce qui est si bon soit si mal? » (*A*, p. 15). Elle se moque aussi du principe des péchés mortels : « Ce qu'il a d'avantageux dans le péché mortel, c'est la mathématique du châtement. Quel que soit le nombre de fautes que vous commettiez [...] la punition sera la même » (*A*, p. 21) et ne se gêne pas, avec les autres élèves, pour donner des surnoms aux religieuses qui lui enseignent : « Mère Marie de la Recommandation », « Sœur Hermès », « Sœur de la Damnation » (*A*, p. 15-20). Malgré cela, Sylvia ne parvient pas à s'émanciper des sentiments de honte et de culpabilité que lui impose son entourage. Les scènes où elle fantasme et où elle se masturbe s'arrêtent brusquement, soit parce qu'un membre de sa famille arrive au mauvais moment, soit parce qu'elle s'interdit elle-même d'aller plus loin. Jamais, dans cette nouvelle, elle ne parvient à l'orgasme; elle reste toujours sur son appétit. Par exemple, les images que lui offre l'amie de sa tante qui se dénude en se caressant « l'excitent et la troublent » (*A*, p. 19), mais elle devient vite « confuse » et se met à pleurer en se disant que c'est son « premier péché mortel » (*A*, p. 19). La nouvelle se termine d'ailleurs de telle manière qu'elle ne laisse

---

<sup>36</sup> Comme le paragraphe suivant commence par « Sylvia se réveille en nage [...] Un trouble insaisissable s'est emparé d'elle. » (*A*, p. 20), ce « nous » ne peut inclure l'instance narrative. Il est donc le signe d'un discours indirect libre.

entrevoir aucune solution au problème de Sylvia, sinon la fuite ou encore l'attente. Elle se perd dans un fantasme, l'arrête juste avant l'orgasme, « se secoue et reprend sa lecture. » (*A*, p. 21) Comment fuir le censeur dans sa tête, surtout lorsqu'il est si bien implanté?

Si Sylvia se questionne au sujet des interdits liés à la sexualité, elle ne parvient pas à les vaincre. La nouvelle est donc, sur bien des points, conforme à ce qu'on retrouvait dans la littérature érotique traditionnelle. La sexualité y est sombre et génère honte et culpabilité. La narration, faite à la troisième personne par une instance narrative omnisciente, ne contribue pas non plus à sortir de ce contexte puisqu'elle ne propose aucune critique de cette époque et ne la compare pas non plus à ce que l'on pourrait retrouver ailleurs. Elle reste donc d'une certaine façon complice du statu quo. Contrairement aux jeunes, les adultes semblent y avoir un peu plus de liberté face à la sexualité – les regards suggestifs des oncles, une tante qui presse avec insistance la cuisse d'un neveu, l'amie de la famille qui se masturbe le soir venu –, mais là encore, il n'y a pas de changements majeurs.

On peut se questionner sur les raisons de la présence de cette nouvelle dans le recueil d'*A*. Est-elle là pour témoigner du passé? Pour montrer ce qui est à l'origine du malaise et de la culpabilité qu'on peut encore ressentir face à la sexualité? Pour illustrer que, malgré les interdits, notre corps, facilement érotisé, nous pousse à la curiosité? Pour amener à réfléchir sur le présent? Ce qui est sûr, c'est qu'on est loin ici des érotiques au féminin telles qu'elles sont décrites par Brisson.

Si cette nouvelle place la honte et la culpabilité au cœur de son propos, tel n'est pas le cas dans les autres. Parfois, la honte ne fait qu'une brève apparition puis s'éclipse. Par exemple, dans la nouvelle « Vous découverte nue », le personnage féminin rougit de honte après que son partenaire, le narrateur, l'ait surprise en train de baver en le regardant alors qu'il est nu. Cette honte, très vive, dure par contre peu de temps et est vite remplacée par un élan de passion amoureuse. Dans « Histoire de Q », le personnage masculin, qui est traité comme le sont habituellement les personnages féminins dans la littérature érotique traditionnelle, « rougit sous son casque » et a honte de devoir demander la permission pour

déféquer et uriner, mais il atteint rapidement un état de « légèreté » et de « délivrance » (*LVR*, p. 34-35).

Dans d'autres textes, tous parus dans *NÉF*, la honte se manifeste sous forme de courtes « justifications ». Les narratrices affirment haut et fort qu'elles ne ressentent aucune culpabilité à propos de la façon dont elles vivent leur sexualité, mais tiennent tout de même à préciser, généralement en introduction ou en conclusion, qu'elles sont des femmes comme toutes les autres et que, si elles ont choisi d'avoir une sexualité légèrement différente, c'est qu'elles avaient d'excellentes raisons. Dans le « Fantôme de Juliette », comme nous l'avons vu plus haut, la narratrice annonce dès le départ qu'elle habite chez ses parents et qu'elle est fiancée, comme toute bonne jeune fille, puis affirme qu'elle est prête à tout pour satisfaire un maître « exigeant et dominateur », du moment bien sûr que personne qu'elle connaît ne soit au courant... La narratrice de « Triolisme téléphonique » affirme que cela ne la dérange pas que les gens trouvent « bizarre » sa « perversion », mais commence sa nouvelle en disant : « J'ai trente ans et je suis une femme tout à fait normale » (*NÉF*, p. 49). Elle dit aussi avoir découvert son penchant pour faire l'amour à trois au téléphone « par hasard » et qu'elle ne trompe son mari que parce que lui-même est infidèle. Dans « Ses désirs sont les miens », la narratrice encadre sa nouvelle d'éléments visant à montrer qu'elle n'est pas anormale. Elle commence en disant qu'elle a « trois enfants en bas âge » (*NÉF*, p. 18), information qui n'enrichit en rien la nouvelle, puis enchaîne en disant que c'est son mari qui l'a poussée à s'exhiber. Elle ajoute plus loin qu'elle et son mari ne le pratiquent pas dans leur quartier parce qu'ils sont « ce qu'on appelle des gens respectables » et termine en disant « Je tiens à préciser que notre amour se trouve renforcé par ses pratiques et que nous n'accordons presque jamais à ceux qui nous regardent le droit de participer à nos ébats amoureux » (*NÉF*, p. 19). Le message sous-jacent saute aux yeux : je suis une mère, une citoyenne respectable et une épouse aimante, ce que je fais ne peut donc être mal. Cela dit, le besoin même de se justifier renvoie implicitement à un sentiment de culpabilité tenace.

La culpabilité et la honte face à la sexualité sont donc bel et bien présentes dans nos nouvelles, bien que ce soit à divers degrés et sous différentes formes. Malgré les souhaits

formulés dans les préfaces des recueils, ces sentiments négatifs subsistent. Par contre, ce ne sont pas les seuls qu'on retrouve dans ces textes. La tristesse y occupe aussi une certaine place. La nouvelle « L'araignée » en est le meilleur exemple. Dans ce texte de trois paragraphes, le plaisir et la tristesse se livrent bataille, mais c'est cette dernière qui triomphe.

« L'araignée » raconte l'histoire d'une femme, seule dans son lit, qui se masturbe en pensant à un homme absent. Si, traditionnellement, l'araignée est associée à l'animalité de la femme, au danger qu'elle représente, ici, elle est plutôt liée à la solitude, à celle qui vit seule au milieu de sa toile. L'instance narrative, omnisciente, utilise l'expression « l'araignée solitaire » pour la désigner et fait des draps de son lit sa toile (A, p. 51). La nouvelle se divise en deux parties : les deux premiers paragraphes sont centrés sur l'acte masturbatoire et le dernier, sur la femme, sur ce qu'elle ressent<sup>37</sup>.

Dans les deux premiers paragraphes, le plaisir est présent, mais ne dure pas et ne débouche sur rien de joyeux. Il est question du ventre qui « ondule », des seins qui « s'échauffent », du corps qui est « comme la terre au printemps » et de « grappes de plaisir qui la font frémir » (A, p. 51), mais ce vocabulaire positif disparaît tout de suite après l'orgasme du personnage, à la fin du second paragraphe. L'antithèse « venin joyeux », présente au début du deuxième paragraphe, et les comparaisons « des sanglots chauds comme sa vulve, pleins comme ses bras vides » (A, p. 51), utilisées au début de celui-ci, rappellent d'ailleurs que ce plaisir n'est pas que positif. Ce qui le remplace, dans le troisième paragraphe, ce sont les sentiments négatifs qui habitent le personnage féminin. Dans ce paragraphe, où son désespoir culmine, on trouve les éléments suivants : « elle éclate en sanglots », « elle se recroqueville », « l'enfant de 40 ans qui pleure » et « sa poitrine creuse » (A, p. 51). La dernière phrase du texte, « Elle est sa chose » (A, p. 51), achève d'ailleurs de la

---

<sup>37</sup> Ce changement est notamment présent dans la construction des phrases. Dans les deux premiers paragraphes, le sujet des phrases est souvent une partie de son corps : « [s]on ventre ondule », [s]on pubis embrasse », « ses mains s'agrippent », « ses seins s'échauffent », « [l]es grottes du Mont de Vénus s'entourent », « [l]es grandes lèvres livrent », « [u]n clitoris joufflu liquéfie ». Dans le troisième, par contre, c'est le pronom « elle », qui désigne le personnage, qui devient le sujet le plus fréquent. Il commence cinq des neuf phrases de ce paragraphe, alors que dans les deux premiers paragraphes, il ne le fait qu'une fois.

définir comme solitaire et privée d'autonomie puisque non seulement, en étant considérée comme un objet, elle perd tout moyen de changer sa situation, mais, en plus, elle rappelle qu'elle n'est pas grand-chose. En effet, à quoi sert une « chose » lorsque son propriétaire, dans ce cas-ci l'homme auquel elle pense, n'est pas là pour en profiter?

La honte et la tristesse, deux sentiments communs dans la littérature érotique traditionnelle, restent donc présents dans certaines des nouvelles de notre corpus, bien qu'elles soient moins liées à la violence faite aux femmes qu'à une simple dévalorisation de soi. Or, si on les retrouve souvent, notamment dans les nouvelles de *NÉF*, ce n'est pas le cas pour toutes nos nouvelles.

### 2.3.2 Une sexualité heureuse

Si plusieurs des nouvelles de nos trois recueils associaient l'érotisme et la sexualité à des sentiments négatifs, la majorité de celles-ci réalise tout de même ce qui était annoncé dans les préfaces. Cette transformation peut prendre de multiples formes : discours amoureux, désir de fusion, hédonisme, créativité, tendresse, complicité, humour, etc. En nous intéressant maintenant à ce type de nouvelles, nous verrons d'abord comment la honte, la culpabilité et la tristesse sont évacuées de certaines nouvelles ou rejetées par certaines protagonistes, puis comment des sentiments positifs face à la sexualité s'y inscrivent.

Dans la nouvelle « Première masturbation », une narratrice adulte raconte comment elle a découvert le « plaisir de la masturbation » alors qu'elle était pensionnaire dans une école tenue par des religieuses. L'environnement dans lequel elle évoluait lorsqu'elle était adolescente est assez similaire à celui qu'on retrouve dans « Chambres sacrées ». La narratrice dit que les religieuses « étaient absolument muettes sur le sujet du sexe », qu'elles menaient « le combat contre l'impureté [...] de mains de maître » et que les étudiantes n'avaient que « rarement l'occasion d'apercevoir » leurs jeunes corps (*NÉF*, p. 65). Par contre, et c'est là la différence majeure avec « Chambres sacrées », jamais la narratrice de cette nouvelle ne fait mention du moindre sentiment de culpabilité ou de honte face à la

sexualité. Si elle explique de quelle façon les religieuses les empêchaient d'avoir des contacts sexuels seules ou entre elles, elle ne s'attarde pas sur le sujet. Elle préfère raconter ce qu'elle a vécu de positif.

Ainsi, la narratrice décrit d'abord de quelle façon elle a découvert le plaisir sexuel. Alors qu'elle devait faire un exercice sur les barres parallèles devant la classe, elle a serré ses cuisses contre les barres et son pubis s'est involontairement pressé contre elles, ce qui lui a causé un vif plaisir. La religieuse qui s'occupait de l'exercice s'en est aperçue et l'a fait descendre « sous le regard rieur » des autres élèves (*NÉF*, p. 66). Si c'était Sylvia, personnage de « Chambres sacrées », qui avait vécu cet épisode, elle en aurait probablement rougi de honte. La narratrice de « Première masturbation » dit quant à elle de cette découverte que ce fut un moment « délicieux », mais « trop court » (*NÉF*, p. 66). Par la suite, alors qu'elle est au dortoir, elle cherche à retrouver cette sensation. Elle se masturbe en premier à l'aide de la boule de cuivre qui orne son lit, puis, en compagnie d'une voisine qui l'avait observée, elle apprend à connaître son sexe que « jusque-là » elle avait « à peine effleuré avec [sa] débarbouillette<sup>38</sup> » (*NÉF*, p. 66). Ensemble, les deux jeunes filles ont vécu de « merveilleuses séances de masturbation ». Celles-ci étaient clandestines, bien sûr, à cause des religieuses, mais n'ont pas pour autant généré de culpabilité. Dans le dernier paragraphe, la narratrice affirme d'ailleurs qu'elle a gardé de « ces nuits de sensualité » un « souvenir inoubliable » (*NÉF*, p. 67).

On est donc très loin ici de l'univers de « Chambres sacrées ». La narratrice, plutôt que de se laisser dominer par le discours répressif ambiant, a choisi d'assumer pleinement sa sexualité. L'érotisme est synonyme pour elle de plaisir et d'épanouissement. Cette situation revient à plusieurs reprises dans les nouvelles de notre corpus. Certaines narratrices et protagonistes, comme nous le verrons maintenant, célèbrent le désir et le plaisir. D'autres insistent sur le fait qu'elles veulent que cet érotisme, loin d'être l'affaire d'un moment, continue encore le lendemain et les jours suivants. D'autres finalement associent le rire et l'humour à la sexualité.

---

<sup>38</sup> Ce passage est le seul de cette nouvelle qui montre que le discours des religieuses avait eu un impact sur elle.

Jusqu'ici, nous avons eu l'occasion de voir certaines manifestations du désir et de l'amour dans nos nouvelles. La nouvelle « Tendresse » présente un amour naissant basé sur la douceur. Dans « Mots à mots, corps à corps », on suit une femme et un homme que le désir conduit à fusionner à travers le pronom « nous ». La nouvelle « Histoire de Q », malgré la violence qu'elle contient, raconte comment un homme apprend à mieux aimer « celle qui l'aime ». La nouvelle « Ses désirs sont les miens » raconte les aventures exhibitionnistes d'un couple qui s'aime. Parmi celles que nous n'avons pas encore analysées, la nouvelle « Viens, on va se faciliter la vie », parue dans *LVR*, est particulièrement intéressante à ce sujet. Dans celle-ci, l'amour et la tendresse sont présents, mais le désir est à l'avant-plan.

Dans cette nouvelle, une narratrice décrit la soirée qu'elle passe au restaurant avec son partenaire. Elle commence par dire, dans le premier paragraphe, qu'il est impossible d'analyser et de décrire le désir dans son ensemble : « Quand on fait une autopsie du désir, ç'a toujours l'air d'une autopsie. Le désir s'en absente et revient dans une heure, quand on s'est lassé d'essayer d'expliquer » (*LVR*, p. 27). Malgré cela, elle emploie le reste du récit à essayer de comprendre et de décrire celui qu'elle ressent pour son partenaire. Le texte est divisé en neuf paragraphes qu'on peut regrouper en trois parties selon leur thématique; ce qui a éveillé ce désir, la progression de celui-ci et son apothéose.

Dans les trois premiers paragraphes, la narratrice cherche d'abord à savoir comment ce désir est né. Elle veut savoir si c'est le sourire de l'homme, sa bouche, sa peau, ses yeux ou ce qu'il dit qui a commencé à la faire « défaillir » (*LVR*, p. 27). Elle constate ensuite – dans les paragraphes trois, quatre et cinq – l'effet de ce désir sur elle : « La sueur commence à couler sous les seins chez moi. Pas obligatoirement parce qu'il fait chaud. [...] Elle coule comme tout ce qui coule, vers le bas, comme pour rejoindre une source plus importante, plus majestueuse. [...] Puis ce sont mes tempes qui battent comme des peaux de tambour d'Afrique [...] Puis c'est tout le reste » (*LVR*, p. 27). Elle explique qu'elle aimerait bien pouvoir donner suite à ces sensations dans l'instant même, mais que l'endroit où ils se trouvent l'en empêche : « Il faudrait pouvoir s'étendre dans le restaurant, se rapprocher jusqu'à ce que la table n'existe plus, et se prendre sur place, en toute intimité » (*LVR*, p. 27).

Malgré cet obstacle de taille, le désir qu'elle éprouve pour l'homme, mais aussi celui qu'il ressent pour elle, continue de se manifester sous une forme métaphorique. Elle raconte qu'elle a « senti » son sexe venir jusqu'à elle, sous la table, mais que celui-ci venait aussi « de [s] yeux, de [s]a bouche » (*LVR*, p. 27). Elle l'a alors reçu « au complet » en elle, au point de manquer de souffle, sans que personne aperçoive autre chose que la fumée de sa cigarette. La suite, qui commence à la fin du sixième paragraphe mais s'amplifie dans les trois derniers, correspond à l'apogée du récit. Dans la littérature érotique traditionnelle, ce moment fort correspond généralement à l'orgasme des partenaires (du moins à celui de l'homme). Or, dans cette nouvelle, ce n'est pas le cas. Cette apothéose se produit vraisemblablement au restaurant<sup>39</sup>, alors qu'ils n'ont pas encore commencé à faire l'amour. Elle survient plutôt au moment où le désir que ressentent ces deux personnages est si fort qu'ils en viennent à vouloir se fusionner. Cette idée, qu'on retrouve aussi dans « Mots à mots, corps à corps » et « Vous découverte nue », est particulièrement présente dans celle-ci. La narratrice, qui auparavant employait beaucoup de formules impersonnelles<sup>40</sup>, se met à utiliser la paire « je-tu » en plus du pronom personnel « nous » et de leurs déterminants possessifs respectifs. Elle veut ne faire plus qu'un avec lui : « Ton souffle est en moi et m'alimente. Je te prête ma peau », « Je te redonne ton souffle pour que tu puisses retrouver notre calme », « Nos langues se parlent entre elles. Nous comprenons tout », « J'ai besoin de traverser ton corps pour venir jusqu'à moi », « Tous tes orifices ont leur liquide et chacun d'eux m'étonne. Et chacun d'eux me reçoit [...] chacun des miens te reçoit aussi » (*LVR*, p. 27).

Ce qu'on voit donc dans cette nouvelle, c'est un érotisme basé sur un désir profond, réciproque et puissant plutôt que sur des actes sexuels en soi. L'idée de « fusion » est d'ailleurs un des thèmes récurrents de l'érotisme au féminin selon Salaün. C'est une fusion positive qui « n'abolit ni l'un ni l'autre des partenaires, mais bien la différenciation sexuelle entre les deux pour parvenir à une jonction totale des corps désirants » (Salaün, 2003, p. 343). La honte et l'interdit n'y ont donc pas leur place.

---

<sup>39</sup> Aucun changement de lieu n'est mentionné ou sous-entendu.

<sup>40</sup> Le pronom impersonnel « il » est très présent dans les deux premières parties de cette nouvelle, mais disparaît complètement dans la dernière. Par exemple, dans premier paragraphe, on retrouve : « Il n'y aurait », « s'il n'y avait déjà eu » et « lorsqu'il y a » (*LVR*, p. 27).

Si cette nouvelle est intéressante pour la place qu'elle laisse au thème du désir, elle l'est aussi à cause de sa dernière phrase : « Et parce que chacun des miens te reçoit aussi, on se revoit demain » (*LVR*, p. 27). Celle-ci rejoint l'une des grandes préoccupations de nos nouvelles, c'est-à-dire le souhait que le moment de bonheur vécu ne soit pas unique, qu'il ait l'occasion de se répéter. Si pour saint Augustin il fallait limiter les rapports sexuels à la stricte reproduction, les personnages féminins de nos récits ne sont certainement pas de cet avis.

Il y a bien sûr des nouvelles qui racontent des épisodes uniques – dans « Histoire de Q », l'histoire se termine sur le meurtre du personnage masculin et dans « Mallarmé côté cour », la narratrice dit de son histoire que « ce fut fini » après qu'elle eut passé la nuit et la matinée avec son amant –, mais celles-ci sont rares. Dans plusieurs nouvelles, on présente ces aventures sexuelles comme faisant partie intégrante de la vie quotidienne. C'est le cas pour « Ses désirs sont les miens », où la narratrice précise qu'elle et son conjoint pratiquent l'exhibitionnisme presque toutes les fins de semaine, pour « Vous découverte nue », où un narrateur rappelle quelques-uns des plus beaux moments de sa relation amoureuse avec sa partenaire, et pour « L'esclave de Tatiana », qui décrit comment utiliser son conjoint ou son amant. La nouvelle « Il arrive que ce soit ainsi », ne serait-ce que par son titre, laisse quant à elle deviner que la narratrice aimerait sûrement que des moments aussi magiques que ceux qu'elle raconte se produisent plus souvent. Dans certaines autres nouvelles, l'aventure érotique racontée est soudaine et nouvelle, mais elle est ouverte à une suite. La nouvelle « Tendresse » se termine sur cette idée : « l'amour demain, peut-être » (*LVR*, p. 21). Dans « Triolisme téléphonique », la narratrice affirme qu'elle ne s'est pas gênée pour répéter son expérience. Dans « Première masturbation », la narratrice rapporte ses souvenirs d'adolescente, mais termine en disant : « si j'utilise aujourd'hui un godemiché ordinaire, je dois dire que c'est en repensant souvent à ces nuits de sensualité » (*NÉF*, p. 67). Parce qu'elles vivent leurs expériences érotiques dans la joie et le bonheur, ces personnages féminins veulent les répéter, avec ou sans relation amoureuse pour les encadrer. Elles se distinguent ainsi de ce qu'on retrouve dans la littérature érotique traditionnelle.

La tendresse, l'amour, le plaisir, la fusion avec l'autre et le désir de recommencer ne sont pas les seuls éléments positifs que l'on retrouve dans ces nouvelles. L'humour y a aussi parfois sa place. Dans certains cas, il ne fait que de courtes apparitions. Les narratrices, tout entières à leur plaisir, disent qu'elles se sont « amusées » (*NÉF*, p. 71), qu'elles rient (*LVR*, p. 19; *LVR*, p. 27; *LVR*, p. 34; *LVR*, p. 39) ou qu'elles ont les « yeux moqueurs » (*LVR*, p. 19). Dans certains cas, cet humour se manifeste sous une forme ludique. Dans « Vous découverte nue », la jeune femme prétend que faire l'amour avec son partenaire l'a fait grandir et lui demande, en jeu, de la mesurer à chaque fois. Dans « Amitié, sensualité et sexualité », la narratrice prend plaisir à surprendre l'une de ses amies avec un double godemiché. Cet humour peut aussi prendre la forme d'un pastiche et servir à poser des questions, comme c'est le cas dans la nouvelle « Histoire de Q ».

Comme nous l'avons vu dans la deuxième partie du présent chapitre, la nouvelle de Dandurand est construite sur le modèle d'*Histoire d'O*. Elle reprend les mêmes thèmes et décors en inversant les rôles, mais elle fait un autre changement d'envergure : elle désacralise le roman de Réage en lui enlevant son sérieux. Pour cela, elle commence par jouer avec le titre et annonce ainsi ses couleurs. Comme le fait remarquer Lori Saint-Martin dans son article « Playing with gender, playing with fire », le titre de cette nouvelle est à prendre au sens figuré; il n'est pas question de l'histoire d'un personnage nommé « Q », mais d'une histoire de « cul ». Du coup, on comprend que ce texte ne doit pas être analysé avec trop de sérieux – ce n'est qu'une histoire salée – et qu'il est inutile de se perdre en conjonctures sur le sens à attribuer à cette lettre, ce qui a été fait longuement au sujet de la lettre O<sup>41</sup>. Ensuite, elle enlève aussi du sérieux à cette nouvelle par le choix qu'elle fait d'utiliser des mots considérés généralement comme vulgaires. Si le vocabulaire est évasif dans *Histoire d'O* – « les reins plus haut que le torse », « s'enfonça dans son ventre », « Le troisième voulut se frayer un chemin au plus étroit », « sa bouche ne serait pas épargnée » (Réage, 1975 [1954], p. 32), il est au contraire direct et cru chez Dandurand : « bander plus dur encore », « lui tirer par la vulve une deuxième éjaculation », « descendent sans hâte son pénis, séparent les

<sup>41</sup> À ce sujet, on peut entre autres consulter la section « Lettres » de la thèse de Gaétan Brulotte, *Œuvres de chair*. Il propose une analyse très riche de la signification des lettres O, I, M, V, H et S et base celle-ci notamment sur ses recherches sur le roman *Histoire d'O*. La lettre Q, par contre, n'a pas spécialement retenu son attention.

testicules, serrent le gland », « il n'est plus qu'une verge enflammée », « les viscères lui tordent », « lui asticotent l'anus », « sa vulve palpite contre son estomac », etc. (*LVR*, p. 35-36). En appelant un chat un chat, Dandurand ramène la fable mythique au niveau de la réalité. Finalement, elle ajoute aussi une touche d'humour par le choix de certaines péripéties. Dans l'une d'elles, le personnage principal est envahi par de nombreux corps de femmes qui se « dodichent » les unes les autres et « s'empalent » sur ses orteils pour le transformer en « lit d'un bordel lesbien » (*LVR*, p. 35). Dans une autre, il devient un « bonhomme de pain d'épices, fourré de confiture et de crème » qu'on va servir à l'heure du thé (*LVR*, p. 35). On est loin ici des scènes de viol collectif qu'O vit à la fois en pleurant et en jouissant. Ces péripéties fantaisistes et légères n'auraient jamais eu leur place dans le roman de Réage.

Le choix du titre, ainsi que l'utilisation de mots et d'actions qu'il serait impossible de retrouver dans *Histoire d'O*, nous conduit à nous demander quel est l'objectif de cette nouvelle. Est-il uniquement de divertir en donnant à lire une histoire « cochonne »? Est-il de faire un simple pastiche amusant d'un roman célèbre? Est-il plutôt de mettre en scène une vengeance, comme le laisse entendre son auteure dans la préface de sa nouvelle? Saint-Martin offre une réponse intéressante à cette question :

« Histoire de Q » is therefore a story of what women can – or cannot – say about sex. Dandurand's first departure from « Histoire d'O », then, is to demystify it through vulgarity and humour, shifting the focus from a character (O) to sex and writing itself (Q). (Saint-Martin, 2001, p. 32)

Si cette nouvelle avait pour but effectivement de questionner ce qui pouvait ou non se faire en érotisme au féminin, l'objectif est largement atteint. Il n'est besoin pour s'en convaincre que de se rappeler la polémique qu'a soulevée ce texte. Ce qui est certain, par contre, c'est qu'en racontant une histoire violente à l'aide d'un langage vulgaire et d'une touche d'humour, Dandurand s'est clairement démarquée de ce qui se faisait en érotisme au féminin à cette époque et même sans doute aujourd'hui.

Au début de la présente section, nous nous demandions si les nouvelles parues dans nos trois recueils reprenaient les grandes idées de saint Augustin et continuaient, comme c'était le cas dans la littérature érotique traditionnelle, à associer l'érotisme et la sexualité à

des sentiments négatifs. Encore une fois, nous avons pu voir qu'il n'y a pas de réponse unique; c'est la diversité qui prime. Si la majorité des protagonistes des nouvelles que nous avons retenues associent la sexualité au plaisir, à l'amour, au désir, à la continuité et même à l'humour, certaines continuent par contre de ressentir de la honte ou de la tristesse par rapport à leur vie sexuelle. Par contre, dans aucune de nos nouvelles nous n'avons trouvé les idées de souillure ou de saleté que l'on peut voir dans certains récits érotiques masculins. La nouvelle « Chambres sacrées » est celle où on s'en approche le plus, mais, même là, on n'atteint pas ces extrêmes. Sylvia, le personnage principal, tente tout de même timidement de se rebeller contre les interdits qu'on lui impose. Cette diversité est-elle aussi présente en ce qui a trait à la façon dont sont représentés le corps et la jouissance des femmes? Comme nous le verrons dans la prochaine partie, s'il y a bien des façons de le faire, elles sont par contre pratiquement toutes positives.

#### 2.4 Le corps féminin en détail

La représentation des corps est au cœur de la littérature érotique traditionnelle. Or, puisque cette littérature est essentiellement écrite par des hommes pour des hommes, le corps qu'on y expose généralement est celui de la femme. Ces textes, comme le dit Huston, s'intéressent surtout à son sexe, vers lequel « l'objectif textuel opère un *zoom* plus ou moins direct, plus ou moins rapide » (Huston, 1984, p. 124). Cette représentation du corps féminin s'effectue de diverses manières. On peut, par exemple, ralentir ou figer l'action pour mieux décrire, effectuer des gros plans ou encore morceler le corps afin de mettre l'accent sur des endroits particuliers. Le lecteur devient alors un voyeur et la femme se trouve réduite à être un objet d'observation.

Un exemple de cette fragmentation du corps de la femme provient du livre *La Révocation de l'édit de Nantes* de Pierre Klossowski. Dans la scène qui suit, Roberte, le personnage principal, est attrapée par des adolescents et examinée, contre son gré, à l'aide du faisceau d'une lampe de poche. Les jeunes pointent tour à tour différents endroits sur son

corps alors que Roberte essaie vainement de les cacher de sa main. La scène est décrite par Octave, le mari de Roberte :

[...] une lampe de poche que F. faisait clignoter sous la cuisse de Roberte. Il commençait à éclairer le galbe soyeux de la jambe jusqu'au creux du genou et à illuminer entre les jarretelles la chair nue jusqu'à la saillie des fesses moulant la culotte, lorsque les longs doigts gantés de Roberte vinrent s'allonger sur l'ampoule de la lampe [...] d'un coup, X. la lui dérobait pour la passer à F.; qui maintenant éclairait en-dessous l'écartement des cuisses, offrant à X. le rare spectacle de l'empiècement où se moulaient de façon accusée la nature de Roberte... (Klossowski, 1953, p. 93-94)

On voit clairement dans cet extrait le morcellement et les gros plans que nous avons mentionnés plus haut : la lumière découpe littéralement les différentes parties du corps féminin pour les montrer, une seule à la fois. On voit aussi l'attention toute particulière que portent X. et F. au sexe de Roberte, objectif ultime du dévoilement. Roberte, dans cet extrait, n'est plus une femme, mais un ensemble de morceaux qu'on peut isoler pour mieux en profiter. À cet égard, le choix du vocabulaire servant à décrire son corps est tout aussi significatif. En effet, si la plupart des termes sont plutôt neutres – « cuisses », « galbe soyeux de la jambe jusqu'au creux du genou », « chair nue jusqu'à la saillie des fesses », « longs doigts gantés », « l'écartement des cuisses » – l'expression « la nature de Roberte », elle, ne l'est pas. Elle réduit ce personnage à ce qui la définirait le mieux selon Octave, c'est-à-dire son sexe. Le narrateur de cette histoire et les adolescents qu'il décrit ne sont pas si différents au fond.

Dans la littérature érotique traditionnelle, on retrouve aussi ce type de mélange de vocabulaire. On désigne parfois le corps féminin au moyen de termes neutres ou mélioratifs, mais, plus souvent, on le décrit de manière stéréotypée, péjorative, voire ordurière. Richard Ramsay, auteur du *Dictionnaire érotique*, relève par exemple comme synonymes de « vulve » des termes positifs et créatifs comme « amoureux sillon », « chemin du paradis » et « puits d'amour », mais aussi des termes péjoratifs comme « balafre », « éternelle cicatrice », « ennemi », « guillotine », « niche du démon » et « piège à rat »<sup>42</sup> (Ramsay, 2002, p. 390-392). On retrouve donc dans ce domaine une assez grande diversité, mais, comme le souligne

<sup>42</sup> Ramsay a relevé ces termes négatifs entre autres dans les textes de Henry Miller, d'Andrea de Nerciat, de Pierre Perret et dans des chansons populaires.

Huston « [q]ue le sexe de la femme soit décrit de façon gentille [...] ou bien qualifié de « plaie » [...], il représente toujours la vérité du texte pornographique » (Huston, 1984, p. 124). À l'opposé, le sexe de l'homme, qui est souvent l'un des rares éléments de son corps à être décrit, n'est jamais représenté à l'aide de termes péjoratifs. Comme le dit Dardigna : « Leur sexe peut éventuellement figurer comme instrument de volonté et de pouvoir, mais il devient alors la plupart du temps quasi symbolique » (Dardigna, 1980, p. 112). S'il est parfois lui aussi décrit de manière « gentille » – « bonheur des dames », « dispensateur des plaisirs », « paquet de l'épousée » –, il est le plus souvent représenté comme un outil, une arme qui permet de conquérir : « aiguillon », « baïonnette », « canon à pisser », « couteau naturel », « épieu », « fusil », « harpon », etc. (Ramsay, 2002, 308-309) La façon dont sont décrits les corps féminins et masculins dans la littérature érotique traditionnelle varie donc grandement.

Si la littérature érotique traditionnelle repose en grande partie sur le dévoilement de corps et de sexes féminins, est-ce aussi le cas des nouvelles que nous étudions? Quel type de vocabulaire emploient les auteures de notre corpus? Restent-elles dans les stéréotypes ou accordent-elles une plus grande place à l'originalité? Quelle importance ont les descriptions dans leurs écrits? Quels sont les moyens langagiers auxquels elles ont recours? Voilà ce que nous intéressera maintenant. Nous verrons d'abord quelle est la place occupée par le corps de la femme dans nos nouvelles et ensuite de quelle manière celui-ci est décrit.

#### 2.4.1 Des corps parfois absents, souvent très présents

Lorsqu'on survole les différentes nouvelles de notre corpus, on constate rapidement que l'importance accordée à la description du corps et du sexe féminin est variable. En effet, dans certaines nouvelles, ce corps est à peine mentionné ou encore relégué au second plan. Par exemple, dans la nouvelle « Histoire de Q », c'est le corps de la victime, de l'homme, qui est au cœur de la nouvelle. Des corps de femmes sont aussi présentés, mais ils le sont toujours dans le cadre de leur interaction avec le personnage masculin : « Elle est nue, sa vulve palpite contre son estomac. Tranquillement, elle ouvre les lèvres de son fruit, y plonge

les doigts de l'autre main. Elle se branle sans hâte sur lui [...] Elle ne s'est pas retirée que deux autres s'installent sur son ventre » (*LVR*, p. 35). Dans « L'esclave de Tatiana », le corps de la narratrice est présenté à l'aide de simples détails techniques. Sa description sert à donner des exemples sur la manière de se servir de ses amants/esclaves pour avoir du plaisir : « Si ma jupe est relevée, je sens son visage sous mes fesses, son nez étroitement rentré dans ma raie fessière avec sa pointe sur mon sexe. » (*NÉF*, p. 59). Ces textes, loin de se placer le corps féminin au premier plan comme dans la littérature érotique traditionnelle, innovent en le laissant de côté.

Dans d'autres nouvelles, la représentation du corps féminin acquiert une grande importance. Des narratrices décrivent leur propre corps et parfois celui de leurs partenaires féminines, et des narrateurs mettent en scène une ou plusieurs femmes. Dans la plupart des cas, les personnages féminins sont décrits au fur et à mesure que la nouvelle progresse; on suit l'action plutôt que de faire de simples portraits. Cet intérêt pour le mouvement serait d'ailleurs, selon Salaün, une des caractéristiques de l'Éros au féminin<sup>43</sup>. On donne d'abord des informations sur la personne en général ou sur ce qu'elle porte, puis on décrit telle ou telle partie de son corps selon l'endroit où se posent les yeux ou les mains d'un autre personnage ou selon la façon dont la narratrice utilise son corps. Le corps est donc non pas un objet à regarder mais un instrument permettant le plaisir. Dans d'autres cas – qui ne sont pas sans rappeler ce que disait Dardigna au sujet de la littérature érotique, à savoir qu'une femme qui en écrit doit obligatoirement se positionner dans l'histoire comme objet afin d'être exhibée –, les personnages sont carrément mis à distance afin de permettre leur description. Cette mise à distance peut concerner un personnage secondaire – comme dans la nouvelle « Mallarmé côté cour », où la narratrice observe et décrit une voisine qu'elle aperçoit par la fenêtre – ou la narratrice elle-même. Deux exemples de ce corps-spectacle proviennent des nouvelles « Triolisme téléphonique » et « Le fantôme de Juliette ». Dans la première, la narratrice se met à distance en décrivant au téléphone à son mari une relation sexuelle imaginaire qu'elle aurait avec lui : « Je suis à côté de toi, tu passes ta main sous ma jupe et tu caresses mes cuisses » (*NÉF*, p. 51). Dans la seconde, la narratrice a recours à l'imagination

---

<sup>43</sup> Nous reviendrons sur cette idée un peu plus loin dans cette section, lorsqu'il sera question de l'association du corps féminin à l'eau.

pour porter un regard sur elle-même venant de l'extérieur : « Moi, je m'imagine nue, les poignets liés dans le dos par une cordelette, les yeux bandés avec des bas noirs, ma petite culotte dans la bouche pour m'empêcher de crier quand on me fouette » (*NÉF*, p. 121). L'importance accordée au corps des personnages féminins varie donc grandement d'un texte à l'autre.<sup>44</sup>

Maintenant que nous savons que la description du corps féminin a une importance différente selon les nouvelles, il nous reste à voir comment ces corps sont décrits, c'est-à-dire quel type de vocabulaire et quels procédés stylistiques sont utilisés. Reste-on dans la simplicité, voire la pauvreté sémantique? Reprend-on les stéréotypes développés maintes fois dans la littérature érotique traditionnelle? Fait-on preuve au contraire d'imagination? À ce propos, deux grands courants s'opposent dans nos nouvelles. D'abord, il y a des textes dans lesquels le corps et le sexe féminins sont décrits plutôt pauvrement, parfois même de manière stéréotypée. C'est le cas notamment de « Ses désirs sont les miens », « Première masturbation », « Triolisme téléphonique » et « Amitié, sensualité, sexualité ». Ces nouvelles, qui proviennent toutes de *NÉF*, sont celles où le manque d'originalité est le plus évident. Ensuite, plusieurs auteures décrivent le corps avec beaucoup plus de créativité. Le vocabulaire qu'elles emploient est plus riche et elles font appel à une plus grande variété de procédés stylistiques. Nous verrons d'abord ce qui caractérise les nouvelles plus pauvres, puis nous nous intéresserons à celles où s'étale la créativité.

#### 2.4.2 De la pauvreté...

Qu'est-ce qu'on entend par des nouvelles qui utilisent un vocabulaire pauvre ou stéréotypé? Cette catégorie regroupe divers éléments. D'abord, ces nouvelles ne présentent

---

<sup>44</sup> Il est difficile de parler de l'importance accordée à la description du corps féminin sans parler de celle donnée au corps masculin. Comme ce n'est pas le propos de notre mémoire, nous nous contenterons de mentionner que cette importance est aussi variable selon les nouvelles. Dans certains cas, comme dans « Ses désirs sont les miens » ou « L'araignée », ce corps, bien que présent, est à peine ébauché. Dans d'autres – comme « Histoire de Q », « Viens, on va se faciliter la vie » et « Mallarmé côté cour » –, ce corps est largement décrit. Par contre, dans l'ensemble, nous devons dire que le corps féminin est plus souvent mis en scène.

pas le corps féminin dans son ensemble. Elles ne s'intéressent qu'à quelques parties bien précises, celles qui retiennent habituellement l'attention dans la littérature érotique traditionnelle. En effet, dans ces nouvelles, si la peau, les yeux, les genoux, la langue et les mains sont parfois nommés, c'est surtout sur les seins et le sexe que s'attardent les descriptions, et encore, peu de détails précis sont donnés à leur sujet. On reste la plupart du temps dans le vague. Le meilleur exemple provient de la nouvelle « Amitié, sensualité, sexualité ». Dans ce récit, une femme va rejoindre une de ses amies, Jacqueline, dont le conjoint est absent, et passe la nuit à faire l'amour avec elle. La nouvelle aurait pu servir de prétexte à décrire en détail le corps de la narratrice et celui de sa partenaire. Or, plutôt que de s'intéresser aux différentes parties de ceux-ci, la narratrice les morcelle et ne retient que quelques éléments traditionnels. En effet, si elle mentionne que sa partenaire a « la peau soyeuse » et un regard qui se « faisait plus brillant » (*NÉF*, p. 68), elle ne donne aucune autre information sur ces parties d'elle. Elle insiste plutôt sur le sexe et les seins de sa partenaire, les traitant parfois comme s'ils étaient détachés du reste du corps : « aux seins toujours dressés que j'avais envie de sucer et de mordiller », « son sexe sans poils », « [l]eurs pointes dressées provoquaient mes mains », « l'odeur de son sexe est montée jusqu'à moi », « son sexe m'apparaissait tout petit à côté du mien... J'ai examiné de ma bouche chaque recoin, chaque parcelle de peau entre ses cuisses et son ventre » (*NÉF*, p. 70-71), etc. Le corps continue donc d'être morcelé et réduit à la seule dimension génitale comme il l'était dans la littérature érotique traditionnelle. C'est dire qu'il n'est pas présenté de manière très créative.

Ensuite, le vocabulaire utilisé pour décrire ces parties du corps est en général peu varié. Il relève principalement d'un registre de langue correct, mais puise parfois dans la langue populaire. Par exemple, la narratrice de « Ses désirs sont les miens » n'utilise pour décrire son sexe que les mots « ma chatte » et « en bas » et emploie les mots « me branler », « me faisait du rentre dedans », « j'ai voulu que mon mari me saute aussitôt » et « j'ai englouti la queue » (*NÉF*, p. 17-18) pour décrire ce qu'elle fait et vit. La narratrice de « Première masturbation » est plus explicite, mais n'est guère créative; elle reste en général dans les termes techniques. Pour décrire son sexe, elle parle de son « pubis », de sa « vulve échauffée », de ses « reins », d'entre « ses cuisses refermées », de ses « petites lèvres », de ses « grandes lèvres » et de son « clitoris », en plus bien sûr d'utiliser le mot « sexe » lui-

même (*NÉF*, p. 66-67). Peut-on déceler dans ce choix des termes exacts au détriment d'expressions plus imagées un désir de provoquer, comme on l'a vu plus haut dans « Histoire de Q »? La nouvelle ne laisse pas place à cette interprétation. Elle montre plutôt un souci de rapporter avec exactitude la manière dont la protagoniste a découvert son corps : « Elle m'apprit ce qu'étaient les petites lèvres, les grandes lèvres, le clitoris » (*NÉF*, p. 66). Ces mots se retrouvent aussi dans d'autres nouvelles sans qu'ils aient pour autant une portée transgressive. Par exemple, la narratrice de « Amitié, sensualité, sexualité » utilise les mots « vagin », « clitoris » et « anus », mais la rareté de leur utilisation, ainsi que le fait qu'ils alternent avec des expressions plus neutres, comme « entre mes cuisses » ou plus populaire, comme « sa chatte », leur enlève tout aura de défi (*NÉF*, p. 69-70-71). Cette aura n'est pas en soit essentiel, mais elle aurait donné un sens esthétique au choix de ces mots. Dans ces textes, les narratrices s'en tiennent donc à un vocabulaire davantage pratique que créatif et innovent peu par rapport à ce qu'on retrouve dans la littérature érotique traditionnelle.

Par ailleurs, si les mots utilisés dans ces nouvelles ne sont pas très variés, la façon dont ils sont employés ne l'est pas non plus. En effet, peu de figures de style sont employées pour décrire le corps des personnages féminins; dans certains cas, les différentes parties du corps sont présentées sans attribut ni complément pour les qualifier. Par exemple, dans « Ses désirs sont les miens », les mots choisis par la narratrice pour désigner son corps sont employés tels quels, sans aucun effort de créativité ni désir de précision. On ignore si cette femme est grande ou petite, brune ou rousse et si sa « chatte » est poilue, imberbe, rasée, épilée... On sait seulement qu'elle a vingt-huit ans et qu'elle est « aguichante » (*NÉF*, p. 18-19). Dans la nouvelle « Première masturbation », la narratrice utilise de nombreux adjectifs pour qualifier son corps et celui des autres élèves – « une chair ferme, une peau douce et brûlante [...] une forme de sein déjà épanouie » (*NÉF*, p. 65) –, mais ces descriptions restent toujours au premier degré; aucun effort stylistique n'est fait. Dans « Amitié, sensualité, sexualité », la narratrice mobilise certaines figures de style pour décrire son corps et celui de sa partenaire, mais, encore là, de manière limitée. Elle n'emploie que quelques comparaisons – « son air d'adolescente », « l'allure d'une petite fille sage », « son sexe m'apparaissait tout petit à côté du mien », « je coulais comme une fontaine » – et une personnification – « les pointes dressées provoquaient mes mains » (*NÉF*, p. 69-70-71). Dans ces nouvelles, cette

utilisation limitée du vocabulaire semble par contre être moins le signe d'une pensée traditionnelle que celui d'une certaine pauvreté stylistique. Ce n'est pas tant que ces nouvelles cherchent à reproduire, consciemment ou non, les modèles traditionnels, c'est seulement qu'elles accordent manifestement plus d'importance au contenu, à ce qui est raconté, qu'à la forme.

Enfin, l'importance accordée aux vêtements portés par les protagonistes et le choix de ceux-ci relèvent souvent des stéréotypes. La narratrice de « Ses désirs sont les miens », par exemple, insiste davantage sur ce qu'elle porte et sur l'effet provoqué par ses vêtements que sur ce qu'elle ressent. À chaque épisode d'exhibitionnisme qu'elle raconte, elle prend soin de décrire ce qu'elle portait et ses vêtements se résument pratiquement toujours à la même chose : des blouses et des jupes amples – qui s'ouvrent, se retroussent et s'enlèvent facilement –, un porte-jarretelles, des bas et aucun sous-vêtement. Si cette narratrice avait été la seule à porter cet « uniforme » de la femme sexuelle, cela aurait été plus ou moins significatif. Or, dans *NÉF*, parmi les personnages féminins qui ne sont pas nus dès le départ, 63% sont en jupe, 21% portent un porte-jarretelles et/ou des bas et 50% ont aussi choisi de laisser leur sous-vêtements dans leur tiroir. Selon Gaétan Brulotte, la « vêtue » a plusieurs fonctions dans la littérature érotique. En plus d'être chargés de connotations érotiques, les vêtements peuvent servir à des fins de classification en indiquant qui joue quel rôle; ils peuvent souligner des métamorphoses – par exemple la transformation de la femme de tous les jours en amante aventurière – et peuvent aussi structurer le corps en fonction des désirs : « Là où, par exemple, on tient à mettre en valeur les caractères gynoïdes de la taille et du bassin [...] comme dans la littérature au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, on va privilégier les vertugadins, les crinolines, les tournures et les corsets... » (Brulotte, 1998, p. 453). Le choix de vêtements stéréotypés, comme dans « Ses désirs sont les miens » indique clairement un pareil désir de structuration : ils servent à mettre en valeur les seins et le sexe des protagonistes en facilitant l'accès. Les personnages féminins sont donc, d'une certaine manière, encore une fois réduits à ces parties du corps si chères à la littérature érotique traditionnelle.

Comme nous venons de le voir, la façon dont sont décrits les personnages féminins dans ces nouvelles est tout sauf originale : on ne s'intéresse pas au corps en entier, on utilise un vocabulaire et des procédés stylistiques peu variés ou pauvres et la plupart des auteures habillent leurs personnages féminins de manière presque identique. Par contre, tel n'est pas le cas dans l'ensemble de nos nouvelles.

#### 2.4.3 ... à la richesse

Dans notre corpus, si certaines nouvelles décrivent les personnages féminins de manière plutôt pauvre, bien d'autres font preuve à cet égard d'une grande créativité. C'est le cas notamment de la nouvelle « Tendresse » – qui s'intéresse au corps de la femme dans ses moindres détails –, de la nouvelle « Paso doble d'un azertyuiop » – qui utilise un vocabulaire et des procédés stylistiques aussi riches que diversifiés – et des nouvelles « Il arrive que ce soit ainsi » et « Vous, découverte nue », qui associent le corps féminin de manière positive à l'animalité, à la nature et à l'eau.

La nouvelle « Tendresse », qui met en scène deux personnages féminins entrelacés, est celle où le corps féminin est le plus présent. Ces femmes auraient pu être décrites de manière traditionnelle, c'est-à-dire en mettant l'accent sur leur sexe, mais l'instance narrative innove de multiples manières. La première différence importante est l'absence totale du sexe féminin. Les deux femmes viennent de passer la nuit à faire l'amour ensemble, elles sont nues l'une contre l'autre, mais cette partie de leur anatomie n'est ni décrite, ni mentionnée, même de manière indirecte. Par contre, et c'est là la deuxième innovation, l'instance narrative accorde une grande importance à tout le reste du corps. Elle décrit les paupières, les yeux, les joues, les cheveux, les oreilles, les épaules, le torse, la poitrine, les mains, les doigts, les pieds, le ventre, les cuisses et les bras de ces deux femmes. Elle va même jusqu'à s'intéresser à certaines parties de leur corps qui d'habitude sont passées sous silence, comme les « pleurs salés », la « ride qui creusait la joue », le « duvet des aisselles » et sa « jaune transparence » (*LVR*, p. 21). De plus, ces différentes parties du corps sont associées à des qualificatifs diversifiés et souvent créatifs – il est notamment question des sens « envahisseurs », des

cuisse « hardies » et d'un pied « intrépide » (*LVR*, p. 21) – mais ce qui frappe surtout, au niveau des procédés stylistiques dans cette nouvelle, c'est l'important recours à la personnification. On peut lire entre autres que « leurs regards s'éveillaient tour à tour, inquiets, ardents », que le pied de l'une des femmes était « si fort dans son désir de partir, de bouger » et que « les doigts épris » ne « calmaient plus » l'une d'elles. Le corps acquiert ainsi sa propre vie, son propre souffle. La troisième innovation concerne les vêtements portés par les personnages. S'ils contribuent à mettre en valeur les corps et à créer une atmosphère érotique – « ce vêtement d'un bleu pâle sur lequel l'aube s'était jetée, respirait avec la poitrine de l'autre, écoutait comme l'eut fait les oreilles d'une amante, les battements de ce cœur » (*LVR*, p. 21) –, ils sont loin des vêtements stéréotypés de certains autres personnages. On mentionne en effet qu'à leur arrivée, les deux femmes portaient des « manteaux trop lourds » et « des chaussures vaseuses » que l'instance narrative qualifie d'objets d'une « morne nécessité » (*LVR*, p. 21). On apprend ensuite que l'un des personnages se rhabille partiellement en enfilant un « maillot sportif » de coton bleu aux manches « courtes, effilochées » (*LVR*, p. 21). Ces vêtements, plus près de la vie quotidienne que les portejarretelles et les bas de *NÉF*, tranchent par rapport à ce qu'on retrouve dans la littérature érotique traditionnelle. Ce sont des vêtements fonctionnels et, dans le cas des manteaux et des bottes, ils jouent même un rôle de repoussoir en soulignant l'opposition entre le monde terne et froid qui entoure les deux femmes et la chaleur de la chambre où elles se trouvent.

Parce qu'elle n'est pas centrée sur la description du sexe de ses personnages féminins et qu'elle décrit plutôt l'ensemble de leur corps, cette nouvelle se distingue de celles que nous avons vues plus haut et de ce qu'on retrouve dans la littérature érotique traditionnelle. Par contre, dans l'ensemble de nos recueils, ce n'est pas le texte qui fait preuve de la plus grande créativité. La palme revient plutôt à « Paso doble d'un azertyuiop ». Dans cette nouvelle, non seulement le vocabulaire utilisé pour décrire les personnages féminins est-il d'une très grande richesse, mais, en plus, il est accompagné d'un nombre important de figures de style.

Contrairement aux autres nouvelles de notre corpus, « Paso doble d'un azertyuiop » ne met pas en scène un trio, un couple ou une personne s'adonnant à des activités sexuelles.

Le personnage principal de cette nouvelle, qui est aussi le destinataire<sup>45</sup>, est la nature toute-puissante, personnifiée comme une femme, et ce qu'on montre, c'est sa relation avec « ses » femmes, c'est-à-dire celles qui la suivent, se nourrissent d'elle, la vénèrent et la craignent. Deux types de corps féminins y sont donc décrits : l'un avec beaucoup de détails, le corps métaphorique de la femme-nature, et l'autre, le corps pluriel de ses femmes, de manière plus discrète. Dans les deux cas, les descriptions sont très imagées. Le titre de la nouvelle – « Paso doble d'un azertyuiop » – indique d'ailleurs clairement cet intérêt pour la créativité. Mélange de deux mots espagnols, de deux mots français et d'un terme informatique, il pourrait se traduire ainsi : danse des lettres sur le clavier. Concrètement, dans la nouvelle, cette importance accordée à la forme se traduit par un recours à un niveau de langue soutenu et à de nombreuses métaphores, allitérations et assonances. Par exemple, la femme-nature est appelée « *moussmé mantelée* », « *moissonneuse-batteuse-lieuse-javeleuse* [,] *semeuse* », « tribade » et « sirène échevelée » alors que « les femmes, tes femmes », sont nommée « *comparses-conquêtes* », « *transmigrantes effluves d'effigie dévoisée* », « égéries », « rebelles », « belles ensorcelées », « haletantes pivoinés d'élixirs » et « suitées » (A, p. 10-11)<sup>46</sup>. Le corps féminin est décrit avec un langage tout aussi riche. On le représente avec des paronomases – un « corps *flou*, pourtant si épanché et *fou* » qui « *s'écoule* » et « *s'écroule* »<sup>47</sup> – et par des alliances de mots inhabituelles : une « bouche passe-boules », des « muscles » qui « débordent, galets luisants qui invitent », des « bras interrompus » qui « se vautrent, riches lambris de tacts », des « seins extravagants » (A, p. 10-11). Les femmes sont quant à elles décrites comme des « tabléés avides avinées » aux flancs « laiteux », aux âmes « tabouisées » et aux paumes « offertoires » (A, p. 10). Par le choix d'un lexique recherché ainsi que de nombreuses figures de style, cette nouvelle présente donc le corps féminin de façon unique.

Les nouvelles « Il arrive que ce soit ainsi » et « Vous découverte nue » n'utilisent pas un vocabulaire aussi riche que « Paso doble d'un azertyuiop », mais il vaut la peine qu'on s'y attarde à cause des champs lexicaux qu'elles associent au corps féminin. Dans la première, on

<sup>45</sup> Dans cette nouvelle, une instance narrative omnisciente décrit la femme-nature tout en s'adressant à elle.

<sup>46</sup> Nous soulignons.

<sup>47</sup> Nous soulignons.

reprend l'un des champs négatifs les plus associés à la femme dans la littérature érotique traditionnelle, l'animalité, et on le transforme en quelque chose de positif. On y compare aussi la femme à la nature. Dans la deuxième, on associe à la femme ce que Salaün nomme « le symbole féminin par excellence » (Salaün, 2003, p. 322) : l'eau.

Dans la nouvelle « Il arrive que ce soit ainsi », une femme décrit à son amoureux la relation sexuelle passionnée qu'elle est en train de vivre avec lui. Elle rapporte les gestes qu'ils ont, les sentiments qu'elle ressent et les paroles qu'ils échangent. Dans cette description se trouve un ensemble de mots, utilisés pour décrire la narratrice, qui sont liés à l'animalité et à la nature en général. Dans la première partie du présent chapitre, nous avons vu comment le personnage de Miller, Val, surnommait Ida. Il disait d'elle qu'elle était « une vraie chienne en chaleur » qui se tortillait sur lui comme « un asticot au bout de l'hameçon » et qu'elle « ahan[ait] ». En affirmant cela, Miller reprenait un des lieux communs de la littérature érotique traditionnelle, l'association de la femme à ce qu'il y a de plus bas, de plus négatif : la bête et son incapacité à contrôler ses pulsions. Or, si dans « Il arrive que ce soit ainsi », la narratrice se décrit en utilisant ce type de vocabulaire, elle ne reprend pas cet aspect négatif. Au contraire, ces mots, comme ceux liés à la nature en général, font partie intégrante du discours amoureux et rendent compte de la passion et de la complicité que vivent les deux personnages. En effet, si les premiers mots utilisés témoignent d'une animalité incontrôlée et dangereuse – elle est une « panthère » qui griffe et dont les « dents de cruelle » vont mordre –, ils sont vite contrebalancés par un vocabulaire plus doux évoquant la délicatesse ou la fragilité comme « mon cou d'oiseau » (A, p. 39). La narratrice rapporte aussi, en discours indirect et indirect libre, les paroles de son partenaire. Il lui dit qu'elle est son « cheval fou », sa « colombe » et sa « petite mésange ». Il reprend aussi le mot « panthère », mais comme il est intégré dans une énumération avec le terme « mésange » (A, p. 39), il perd son côté agressif. La narratrice se présente aussi elle-même de manière plus douce. Elle quitte alors le champ lexical de l'animalité pour rejoindre celui, connexe, de la nature. Elle évoque l'eau et le vent pour témoigner de la fluidité et de l'harmonie de ses mouvements – « je deviens une vague qui n'en finit plus », « mes hanches de vagues », « comme une éolienne dans le vent » – et les plantes pour montrer la douceur et la beauté de son corps – « une algue soyeuse », « un champ de blé plié » (A, p. 39). La femme-animal et femme-nature n'ont rien ici de

négatif. Si la narratrice devient « incontrôlée » et qu'elle « perd » la tête, c'est volontairement qu'elle le fait, afin de mieux jouir de l'instant présent.

Par rapport à la littérature érotique traditionnelle, ces idées sont nouvelles. En effet, comme le souligne Dardigna, chez les auteurs masculins, l'érotisme c'est « le refus de la nature, la méfiance pour le corps dans ses fonctions spontanées et naturelles qu'il faut domestiquer coûte que coûte en des rites complexes » (Dardigna, 1980, p. 116). Dans ces récits, l'idéal prôné – et qui est accessible seulement aux personnages masculins – est la position de Val, c'est-à-dire celle de l'homme impassible qui, parce qu'il garde toujours le parfait contrôle de lui-même, est supérieur à celles qui mordent, se tortillent et ahanent. Or, en transformant les métaphores liées à l'animalité et à la nature en langage amoureux et la perte de contrôle en moyen de se rapprocher de l'autre dans la jouissance, la narratrice « Il arrive que ce soit ainsi » ouvre la voie à des possibilités inédites d'exprimer l'érotisme.

Dans la nouvelle « Vous, découverte nue », un narrateur rappelle à sa partenaire quelques-uns des bons moments qu'ils ont passés ensemble. Or, dans ces souvenirs, l'eau est partout. Elle est présente d'abord de manière physique; le premier souvenir évoqué se déroule dans le bain et a pour élément déclencheur un filet de salive coulant de la bouche du personnage féminin. Le fait de l'apercevoir a permis au narrateur de découvrir sa partenaire de manière plus efficace que par un simple regard posé sur son corps. Il a l'impression ainsi de l'avoir découverte nue « mais par le visage », de l'avoir sentie « dévoilée dans ce désir » qu'elle ne contenait plus de s'ouvrir à lui (*LVR*, p. 29). L'eau est donc, dès le départ, l'élément qui ouvre, qui permet de connaître, et elle est aussi présente dans le reste de la nouvelle de manière métaphorique en étant liée au personnage féminin. Le champ lexical de l'eau est utilisé pour décrire les actes et les gestes du personnage féminin : « coulant par tous vos orifices sur moi », « plongée graduellement en quelque émotion », « avec la grâce de la nageuse aspirant les moindres vagues de mon désir », « les premières eaux où vous flottiez », « je<sup>48</sup> buvais vos yeux » (*LVR*, p. 29), etc. Le thème de l'eau est aussi utilisé pour décrire le corps du personnage féminin. De nombreuses métaphores et hyperboles sont employées à cet

---

<sup>48</sup> Le pronom « je », désigne le personnage féminin. Le narrateur rapporte ses paroles.

effet, notamment pour décrire le sexe féminin. Dans ce domaine, le passage suivant est le plus significatif : « Je reconnaissais le bruit de la mer qui se déversait entre vos cuisses, l'embrun sur vos pores, vos moindres orifices en fleur ou en coquillage, le varech de votre chevelure, la plage du désir dans vos yeux » (*LVR*, p. 29). Le personnage féminin n'est pas seulement associée à l'eau, elle est décrite comme étant aussi riche que la mer, et ce, jusque dans ses « moindres orifices ». Elle est embrun, coquillage, fleur, varech et plage et son désir coule en elle et hors d'elle, vers l'autre, comme une vague.

En étant associé à l'eau, le corps féminin gagne en fluidité, en mouvement et peut même fusionner avec l'autre : « les eaux nous pénétrant de nous jusqu'aux os, imbibés chacun de l'autre, avec les pores gonflés de belles éponges » (*LVR*, p. 29). Cette idée du corps féminin mouvant comme l'eau se retrouve aussi dans d'autres nouvelles, dont « Viens, on va se faciliter la vie », où la sueur est un « affluent » qui coule vers une « source plus importante » (*LVR*, p. 29), et « Paso doble d'un azertyuiop », où la femme-nature en a la toute-puissance. Pourquoi cet intérêt pour l'eau? Salaün l'explique ainsi :

Jamais l'eau ne stagne; elle coule, va et vient à la manière des marées, se déverse dans une chute. Lors de la rencontre érotique, les corps des narratrices se liquéfient dans un mouvement qui provoque la jouissance ressentie dans l'intériorité de la conscience. L'eau définit l'expérience érotique féminine et constitue une sorte de frontière entre l'intérieur et l'extérieur du corps, lieu de rencontre avec l'objet du désir. (Salaün, 2003, p. 324-325)

Ainsi, que ce soit par une description du corps féminin dans ses moindres détails, par l'utilisation d'un vocabulaire et de procédés stylistiques riches ou par l'association de ce corps aux champs lexicaux de l'animalité revalorisée, de la nature et de l'eau, bien des nouvelles de notre corpus savent présenter le corps féminin de manière positive et créative. Dans certaines nouvelles, comme « Tendresse », où le sexe de la femme est absent, et « Paso doble d'un azertyuiop », où la nature est personnifiée comme une femme, on rejoint l'érotisme au féminin tel qu'il est décrit par Lord et Brisson, un érotisme qui englobe tout le corps plutôt que d'être seulement lié au génital. Nous avons vu aussi que certaines autres nouvelles présentent le corps féminin de manière pauvre ou stéréotypée. Dans celles-ci, le dévoilement du sexe de la femme demeure central, comme c'était le cas chez Klossowski, et le vocabulaire utilisé fait preuve de peu d'originalité. Les personnages féminins sont encore

montrés, livrés au regard. Bien sûr, les personnages masculins sont aussi décrits et parfois avec beaucoup de détails, mais c'est toujours le corps féminin qui est le plus présent dans ces récits. C'est la femme qui continue d'être l'objet érotique par excellence. L'influence de la littérature érotique traditionnelle reste donc encore très grande. Par contre, et sur ce point on peut dire qu'il y a déjà un énorme changement par rapport à cette littérature, peu importe le type de vocabulaire utilisé, le corps féminin n'est jamais présenté de manière négative, péjorative ou ordurière. Il est au contraire toujours décrit de manière positive. Seule l'instance narrative de « Chambres sacrées » fait figure d'exception dans ce domaine. En rapportant les paroles des religieuses qui enseignent à Sylvia, elle présente le corps sous l'angle de la honte et de l'interdit. Il est alors question de « là où il ne faut pas se toucher » et de « l'endroit sur lequel sœur Marie de la Répétition a jeté l'anathème ». (4, p. 15) Ce choix de termes s'inscrit par contre dans le contexte de l'époque où enseignaient ces religieuses.

Maintenant que nous avons vu de quelle façon est décrit le corps féminin dans ces nouvelles, il nous reste à voir comment est présenté son complément logique, la jouissance. Que serait en effet la littérature érotique si elle ne décrivait aucun plaisir, aucune jouissance? L'érotisme, pour apparaître dans un texte, a besoin de plus qu'une leçon d'anatomie, aussi imagée soit-elle.

## 2.5 La jouissance et ses différents visages

Dans la littérature érotique traditionnelle, la jouissance masculine est généralement représentée à l'aide de l'érection et de l'éjaculation, deux signes extérieurs simples. On peut décrire les cris, les halètements et les tortillements des personnages masculins et parfois aussi ce qu'ils ressentent, la façon dont ils vivent le plaisir, mais c'est toujours à ces deux signes qu'on accorde le plus d'importance. Comme le dit Millett, si le pénis représente souvent le corps de l'homme de manière métonymique, l'érection et l'éjaculation symbolisent son excitation et son plaisir (Millett, 1971 [1970], p. 20).

La jouissance féminine, moins apparente physiquement, ne se reconnaît pas automatiquement à de tels signes. La littérature érotique traditionnelle a donc dû trouver d'autres façons pour la représenter. Quels sont ces moyens? Permettent-ils d'exprimer la jouissance féminine de manière complète, innovante et positive? Le plaisir féminin occupe-t-il une place importante dans ces récits? Afin de répondre à ces questions, observons les extraits suivants, issus de trois « classiques » de la littérature érotique traditionnelle. Le premier provient d'un ouvrage anonyme du XVIII<sup>e</sup> siècle, *La Messaline française*, et décrit la première fois où le narrateur a profité des charmes de la femme de son protecteur. Le deuxième extrait, issu des *Onze mille verges* de Guillaume Apollinaire, raconte quant à lui comment le prince Vibescu a su tirer plaisir d'une femme qui, au départ, ne voulait rien savoir de lui. Le troisième passage, qui vient de *Gamiani* d'Alfred Musset, met en scène la comtesse Gamiani. Cette femme, après avoir vécu toute sa vie dans la plus folle débauche, ne jouit qu'en des conditions extrêmes. L'extrait la présente alors qu'elle s'ébat avec une amie et le narrateur. Voici donc les trois passages en question :

Mon adorable marquise se réveille, se débat, feint de vouloir se dérober de dessous moi : je la serre plus fortement dans mes bras, je vois ses yeux se mouiller des larmes du plaisir, déjà des secousses répondent aux miennes, elle partage mes transports... Nous nageons enfin dans un torrent de délices... (Auteur anonyme, *La Messaline française*, 1999, p. 18)

Son mouvement de va-et-vient dans le con bien serré semblait causer un vif plaisir à Mira qui le prouvait par des cris de volupté. [...] Elle criait : « Ah! C'est bon... reste... plus fort... plus fort... tiens, tiens, prends tout. Donne-le-moi, ton foutre... Donne-moi tout... Tiens... Tiens... Tiens! » Et dans une décharge commune ils s'affalèrent et restèrent un moment anéantis. (Guillaume Apollinaire, *Les onze mille verges*, 1973 [1907], p. 20)

La comtesse délirait. Le plaisir la tuait et ne l'achevait pas. Furieuse, bondissante, elle s'élança au milieu de la chambre, se roula sur le tapis, s'excitant par des poses lascives, bien follement lubriques, provoquant avec ses doigts tout l'excès des plaisirs. (Alfred de Musset, *Gamiani*, 1999 [1833], p. 30)

Que remarque-t-on dans ces extraits? On voit d'abord que l'attention accordée à la description des signes corporels de la jouissance chez les personnages féminins est importante. La marquise pleure de plaisir et est traversée de secousses alors que Mira pousse des cris de volupté, répète sans cesse les mêmes mots et est incapable de terminer ses phrases. La comtesse, quant à elle, délire, crie, bondit dans la pièce, se roule par terre et s'exhibe dans des poses « follement lubriques » (Musset, 1999 [1833], p. 30). Cette insistance, commune à bien des récits érotiques traditionnels, s'explique selon Huston par le

fait que les femmes « peuvent feindre » le plaisir et qu'il faut donc fournir aux lecteurs des preuves de leur jouissance (Huston, 1984, p. 84)<sup>49</sup>. L'idée est d'ailleurs sous-entendue dans le texte d'Apollinaire, où le va-et-vient du personnage masculin « semblait causer un vif plaisir à Mira » (Apollinaire, 1999 [1907], p. 20). L'instance narrative n'a aucune certitude au sujet de la jouissance de Mira, mais la force de ses cris semble vouloir prouver son extase. Il en est de même dans le premier texte, où le plaisir ressenti par la marquise est déduit par son partenaire à partir de ses larmes et ses secousses. Ces signes, loin de montrer que le personnage féminin se débattant n'est pas consentant, indiquent au contraire son plaisir. Dans ces extraits, on remarque de plus que le plaisir éprouvé par les personnages féminins est à l'image de celui ressenti par leurs homologues masculins à cause de l'importance accordée à la sexualité génitale. La jouissance décrite par Lorde et Brisson – une force créatrice qui touche tout l'ensemble du corps – n'a pas sa place ici. La jouissance provient de l'acte sexuel et ne touche que quelques parties du corps bien circonscrites. Une femme qui éprouverait du plaisir sans qu'on la regarde, la touche ou la pénètre n'existe pas dans cette littérature.

Par contre, si la description des signes corporels et l'intérêt porté au génital sont importants, peu de choses sont en réalité dites au sujet du plaisir féminin dans ces extraits. Que sait-on à propos de la jouissance de ces personnages? Au sujet de la marquise et de Mira, on ne sait rien de personnel. Leur jouissance est la même que celle de leur partenaire et aucun autre détail n'est donné. Pour Mira, on va même jusqu'à dire qu'elle « décharge » comme son amant. Ce mot est en général associé uniquement aux personnages masculins et signifie éjaculation. En masculinisant le plaisir féminin, n'en nie-t-on pas la singularité?<sup>50</sup> Pour la comtesse Gamiani, on sait que « [l]e plaisir la tuait et ne l'achevait pas » et qu'elle générerait avec ses doigts « tout l'excès des plaisirs ». Aucun autre mot n'est utilisé pour décrire cette jouissance phénoménale.

---

<sup>49</sup> Salaün a constaté la même chose dans la littérature érotique québécoise masculine : « Et quand les femmes n'atteignent pas l'orgasme, elles doivent le simuler, car si, à l'instar de celle de l'homme, la jouissance n'est pas apparente, elle n'existe pas. » (Salaün, 2003, p. 432)

<sup>50</sup> Ce procédé, comme nous l'avons vu plus haut, est courant chez Sade : « [...] faites pénétrer cette langue voluptueuse jusque dans la matrice, c'est la meilleure façon de hâter l'éjaculation de son foutre » (Sade, 1976, p. 63).

Ce manque de termes capables de rendre compte du plaisir féminin n'est pas unique à nos extraits. En effet, Huston a constaté dans ses recherches à quel point le vocabulaire utilisé pour décrire la jouissance féminine est pauvre (Huston, 1984, p. 63) tandis que Dardigna affirme que, dans ce type de récits, « la jouissance des femmes [disparaît] parce que la question de leur désir n'est jamais posée qu'en miroir du désir masculin. » (Dardigna, 1980, p. 15). Brisson, en accord avec cette idée, ajoute quant à elle que la jouissance traditionnelle « n'apparaît guère créatrice [puisque] l'obsession du Phallus la paralyse, et [que] le domaine de l'Éros se limite à graviter autour de lui » (Brisson, 1984, p. 23). Si la description du corps féminin était d'une très grande importance dans cette littérature, tel n'est pas le cas de sa jouissance. On se contente de la décrire sommairement ou, au mieux, de l'assimiler à celle de l'homme.

Dans la littérature érotique traditionnelle, l'un des éléments qui contribue à limiter la façon dont est représentée la jouissance féminine est le choix du narrateur. Dans ces textes, il est très rare que ce soit une femme qui prenne la parole, et comme le fait remarquer Huston, les rares narratrices qu'on retrouve dans ces récits sont presque toutes issues de la plume d'auteurs masculins (Huston, 54-55). Le point de vue sur le sujet est donc généralement extérieur. À ce propos, notre corpus se distingue puisque la majorité de nos nouvelles sont racontées par des narratrices<sup>51</sup>. Il y a donc là une possibilité de décrire la jouissance d'un point de vue plus personnel et intérieur, voire plus complet. Cette possibilité a-t-elle été pleinement exploitée dans nos nouvelles? Voilà ce qui nous intéressera maintenant. Nous verrons d'abord de quelle façon la jouissance féminine est représentée dans nos nouvelles, puis nous aborderons l'élément à propos duquel certaines de nos auteures innove le plus : la présence de la jouissance dans l'écriture elle-même.

### 2.5.1 Du sexe au corps

Est-il possible d'écrire une nouvelle érotique féminine sans qu'il soit question du plaisir qu'ont les personnages féminins? Si dans certains textes, cette jouissance est absente

---

<sup>51</sup> Dix nouvelles sur seize ont une narratrice héroïne, alors que cinq sont racontées par une instance narratrice omnisciente et une, *Vous découverte nue*, a un narrateur masculin héros.

ou presque, dans la majorité de nos nouvelles, elle est présente. Le plus souvent, elle est liée directement à la sexualité et concerne les organes génitaux, mais, parfois, la jouissance va au-delà de cette association et repose sur le désir qui s'épanouit ou sur la douceur; parfois, elle va au-delà des corps. Par contre, dans certaines autres nouvelles, la jouissance féminine est presque absente. Nous commencerons par analyser les nouvelles où la jouissance est freinée, voire occultée, puis nous nous intéresserons aux autres et à la façon dont elles représentent le plaisir féminin.

#### 2.5.1.1 Un plaisir presque absent

Parmi les seize nouvelles de notre corpus, trois ne laissent pratiquement pas d'espace à la jouissance féminine : « Chambres sacrées », « Ses désirs sont les miens » et « Le fantasme de Juliette ». Dans « Chambres sacrées », la jouissance n'est pas complètement laissée de côté. Sylvia, le personnage principale, est souvent excitée et elle éprouve une grande gamme de sensations. Elle ressent des frissons « tout le long de la colonne vertébrale » lorsque son cousin lui frôle les seins et sent son sexe s'échauffer lors de ses rêveries érotiques : « [u]ne réponse est venue de son ventre », « [e]lle trouve agréable ce chatouillement, ce ruisseau souterrain qui l'inonde », « [l]a sensation éprouvée était douce, trop douce », « la tête qui tourne, tourne... Brûle maintenant. » (*A*, p. 16-17) Par contre, et c'est là où la jouissance est freinée dans ce récit, Sylvia ne parvient jamais à connaître l'orgasme. Sa « chair frémissante » est toujours « déçue » (*A*, p. 16) puisque la culpabilité qu'elle ressent face à sa sexualité naissante l'empêche de se laisser aller et, les rares fois où elle croit y parvenir, quelqu'un dans son entourage vient l'interrompre et la ramène à ses préoccupations. Comme nous l'avons vu dans la troisième partie du présent chapitre, la nouvelle se termine sur un refus de la part de Sylvia de se laisser aller à la jouissance : « la décence prend le dessus. Sylvia se secoue et reprend sa lecture » (*A*, p. 21). Le contexte dans lequel Sylvia a été élevée fait que le plaisir est impossible dans cette nouvelle. Dans « Ses désirs sont les miens », la protagoniste vit plus ou moins la même situation. Elle insiste sur le plaisir que lui procure l'exhibitionnisme, notamment en utilisant une ponctuation expressive – « Quel plaisir de voir les regards des autres hommes! » (*LVR*, p. 17) –, mais ses

descriptions ne vont jamais plus loin. Soit, comme Sylvia, qu'on vienne interrompre son plaisir – « j'ai voulu que mon mari me saute aussitôt, ce qu'il a refusé » (*LVR*, p. 18) –, soit qu'elle le passe complètement sous silence. Elle décrit comment son mari la pénètre « d'un seul coup », comment elle a « englouti la queue » d'un inconnu (*LVR*, p. 17-18), comment ses seins se balancent en suivant le rythme de ses ébats, mais elle ne dit jamais un mot sur ce qu'elle ressent physiquement ou psychologiquement. Le plaisir, s'il n'est pas interdit comme dans « Chambres sacrées », est éclipsé. Dans « Le fantasme de Juliette », ce manque d'intérêt pour le plaisir féminin est encore plus visible puisqu'ici aucune jouissance n'est décrite ou mentionnée. En écrivant ce qu'elle « aimerait vivre » et en se mettant à distance afin de mieux se décrire, la narratrice s'efface au profit du fantasme et ne laisse aucune place à un plaisir concret. Elle dit ce qu'elle souhaiterait vivre, mais ne le vit pas et, même en imagination, elle se concentre davantage sur les détails techniques de la scène que sur ses sensations.

Comment interpréter le peu d'importance accordée au plaisir féminin dans ces nouvelles? La nouvelle « Chambres sacrées » témoigne d'une époque où c'était la religion qui dictait comment se conduire face à ses pulsions sexuelles, mais cette thématique est absente des deux autres nouvelles. Témoignent-elles d'un certain malaise par rapport à cette jouissance? On pourrait parler de la jouissance masculine – « [i]l a éjaculé dans ma bouche » « pour la plus grande joie des voyeurs qui m'arrosent de leur sperme » (*LVR*, p. 18-19), mais pas de celle des femmes? Ou encore, la jouissance est-elle absente parce qu'on accorde plus d'importance à la description de la mise en scène qu'au plaisir lui-même? La réponse semble tenir un peu des deux puisque bien que ces deux nouvelles donnent beaucoup de détails sur les circonstances entourant les actes sexuels (lieu, moment, ambiance, vêtements, etc.), le vide descriptif entourant ce que les narratrices ressentent est tout de même significatif : on dirait que ces femmes fictives sont vues de l'extérieur en tant qu'objets à mettre en scène plutôt que de l'intérieur en tant que sujets. Sur ce point, ces nouvelles se rapprochent de ce qu'on a vu plus haut dans la littérature érotique traditionnelle.

### 2.5.1.2 Un plaisir génital

Si les nouvelles laissant peu de place à la jouissance féminine sont plutôt rares dans notre corpus, celles qui l'associent en totalité ou en majeure partie à la sexualité génitale sont beaucoup plus nombreuses. C'est le cas de « L'Araignée », « Histoire de Q », « Mallarmé côté cour », « Vous, découverte nue », « Triolisme téléphonique », « L'esclave de Tatiana », « Première masturbation », « Il arrive que ce soit ainsi » et « Amitié, sensualité, sexualité ». Dans toutes ces nouvelles, les personnages féminins sont décrits en train d'observer quelqu'un ayant des rapports sexuels ou en train d'en avoir eux-mêmes. La jouissance y est donc toujours associée directement à la sexualité et se traduit souvent par des orgasmes. Cette jouissance, très ponctuelle, très particulière, est-elle décrite de manière riche? Ces nouvelles se contentent-elles de répéter les éléments que l'on retrouve dans la littérature érotique traditionnelle, c'est-à-dire l'insistance sur les signes extérieurs du plaisir au détriment d'une description de la jouissance? Comme nous le verrons maintenant, si certaines de nos nouvelles innovent par rapport aux descriptions faites dans la littérature érotique traditionnelle, la plupart misent davantage sur la représentation des effets extérieurs du plaisir que sur sa description intériorisée.

Parmi les nouvelles associant jouissance et sexualité génitale, trois sont racontées par une instance narrative ou par un narrateur qui décrit la jouissance féminine de l'extérieur. Ces nouvelles, si elles s'attardent toutes longuement aux signes corporels, n'accordent pas beaucoup d'importance à la description subjective du plaisir. On s'y intéresse en effet à la mise en scène du plaisir – aux cris, aux râles, aux mouvements du corps, etc. –, mais très peu de choses sont dites sur la manière dont chacune de femmes vit la jouissance. Il manque souvent des informations sur ce qu'elles éprouvent et ressentent, éléments qui auraient permis de donner une vision personnelle et unique du plaisir.

La première, « Histoire de Q », semble reproduire ce qu'on retrouvait dans la littérature érotique traditionnelle en matière de jouissance féminine. On décrit des femmes qui jouissent, mais on ne dit rien sur le côté intérieur de leur plaisir. Dans cette nouvelle, le personnage principal est un homme et les personnages féminins sont toujours observés selon

son point de vue. Leur jouissance est rapportée en fonction de ce qu'il en perçoit, c'est-à-dire leurs mouvements de bassin, les bruits qu'elles font et les marques humides et odorantes que leurs sexes laissent sur son corps : « il est assailli de femmes, de sexes de femmes qui emmitouflent son corps, y laissant chacun son jus, son rôle » (*LVR*, p. 35). Cette façon de décrire la jouissance féminine est par contre bien plus qu'une simple reprise de la tradition puisque cette nouvelle n'est pas un texte traditionnel, mais un pastiche de ce type de récit. Son auteure le considère comme un texte de vengeance et de dénonciation (*LVR*, p. 37). « Histoire de Q » inverse, afin de le dénoncer, le rapport dominant/dominée présent dans *Histoire d'O*. En restant assujettie, comme tout pastiche, au cadre de l'original, cette nouvelle en dénonce les limites au niveau de la représentation du plaisir féminin.

La deuxième nouvelle, « L'Araignée », essaie de rapporter ce que le personnage féminin ressent, mais la tentative reste limitée puisque c'est de loin la description physique du personnage en train de se masturber qui occupe le plus d'espace dans cette nouvelle. On décrit les ondulations de son ventre, les mouvements de son pubis, de ses bras et de ses mains, on rapporte que ses seins « s'échauffent », que ses grandes lèvres s'ouvrent, que ses cuisses se durcissent, qu'elle crie et râle avant de s'effondrer et de recommencer, mais, sur son plaisir, l'instance narrative dit seulement qu'elle est « délavée par la brisure de la première lame » et que « des grappes de plaisir la font frémir jusqu'à l'épuisement » (*A*, p. 51). Le vide narratif propre à la littérature érotique traditionnelle est donc encore présent, mais de manière moins absolue.

Dans la troisième nouvelle, « Vous, découverte nue », cette tentative de rendre compte de ce que ressent un personnage féminin à partir d'un point de vue extérieur est plus importante. Le narrateur décrit sa partenaire sous l'emprise du plaisir sexuel – « j'ai vu vos yeux chavirer dans les miens, votre visage blêmir en glissant sur le drap [...] vous avez geint comme sans voix » (*LVR*, p. 29) –, mais puisqu'il a l'impression qu'elle ne se « contient plus » de s'ouvrir à lui jusqu'au « revers de [sa] conscience », il essaie aussi d'exprimer ce qu'elle ressent. Il écrit notamment : « vous ne riez plus et cherchiez à avaler encore plus que ce que la raison vous le permettait » et « [v]ous frémisiez de vous sentir aspirée dans ce

désir sans fin, en même temps il vous semblait glisser dans un calme si grand que votre musculature se dénouait » (*LVR*, p. 29-39). Cette tentative représente la plus grande innovation dans ces trois nouvelles. En effet, si les deux premières reproduisent plus ou moins le même type de descriptions basées sur les signes corporels, que ce soit pour les dénoncer ou non, « Vous, découverte nue » tente de contourner le problème amené par le choix d'un narrateur masculin. Cette méthode, par contre, a ses limites puisqu'elle ne permet pas de rendre compte directement de la jouissance féminine comme le ferait une narratrice parlant de son propre plaisir. Par contre, comme nous le verrons maintenant, ce n'est pas parce qu'on change de type de narrateur qu'on change automatiquement de type de description. En effet, dans les nouvelles ayant une narratrice plutôt qu'un narrateur, la façon dont est représentée la jouissance varie beaucoup. Dans certaines, elle est très peu décrite alors que dans d'autres, elle occupe plus d'espace.

Dans « L'esclave de Tatiana », cette jouissance n'est pas absente comme dans « Le fantasme de Juliette », mais elle n'est pas non plus décrite. La narratrice explique comment le fait d'utiliser son partenaire comme siège-homme lui procure une « sensualité cérébrale » qui se « traduit immédiatement en plaisir sexuel » (*NÉF*, p. 59), puis elle enchaîne avec une leçon où elle explique comment obtenir le maximum de plaisir au lit. Ici, la narratrice se différencie de la littérature érotique traditionnelle en ne donnant aucun détail sur les signes physiques de sa jouissance, mais elle ne la décrit pas non plus. Elle la traite plutôt de manière mathématique : « elles doivent avoir joui au moins trois ou quatre fois par des caresses manuelles ou buccales. Je dis "au moins" parce que, personnellement, c'est ce que moi j'exige. » (*NÉF*, p. 60) Ce qui compte ici, ce n'est ni les sensations éprouvées ni l'intensité de celles-ci, mais le nombre d'orgasmes obtenus. La narratrice décrit sommairement les réactions physiques des femmes à qui elle permet d'essayer ses « sièges », mais n'insiste pas non plus beaucoup sur ce point : « L'étincelle de bonheur dans les yeux [...] la plupart s'y trémoussent et s'y attardent voluptueusement » (*NÉF*, p. 60). On est ici, tant pour les signes extérieurs que pour les sensations éprouvées, dans des descriptions minimalistes.

De son côté, la narratrice de « Mallarmé côté cour » n'en dit pas plus au sujet de sa propre jouissance. Elle ne ressent pas le besoin de « démontrer » son intensité, que ce soit par la description détaillée de son plaisir ou par une insistance sur des signes physiques tels que des cris ou des soubresauts. On sait seulement qu'elle se souvient « de l'immédiateté du plaisir » et qu'elle et son partenaire, après avoir été rivés par une décharge « comme deux aimants », ont fait l'amour « longtemps », en « variant librement [leur] jouissance » (*LVR*, p. 19) et qu'au matin c'était fini. Par contre, si elle donne peu de détails sur son plaisir, il n'est pas non plus un élément qu'on comptabilise comme dans « L'esclave de Tatiana » ni un plaisir calqué sur le modèle masculin. Sa jouissance est le résultat de l'excitation et de la montée du désir qu'elle décrit dans le reste de sa nouvelle et c'est sur son plaisir que se termine le récit. Elle insiste par contre davantage sur le désir éprouvé par la femme qu'elle observe à partir de la fenêtre de son hôte. Elle décrit ses cris, ses supplications, les mouvements de son corps – et ceux de son partenaire –, mais elle ne la décrit pas non plus en train d'avoir un orgasme. Ses sujets d'observation éteignent la lumière avant d'arriver à ce point et la narratrice ne peut plus rien voir. Mais si la montée du désir et l'excitation occupent davantage d'espace dans cette nouvelle que la jouissance elle-même, ce n'est pas pour autant le signe d'une certaine répétition de ce qu'on retrouve dans la littérature érotique traditionnelle, puisque ces deux éléments peuvent être perçus comme des modalités plus « féminines » de la jouissance. Ce n'est pas la « décharge » qui est au cœur de cette nouvelle, mais un plaisir à la fois plus diffus et plus durable qui rejoint l'idée de Brisson selon laquelle l'érotisme au féminin reposerait non pas sur l'accomplissement final, l'orgasme, mais sur le plaisir, qui, en suscitant le désir, cherche à se redoubler.

Les nouvelles « Triolisme téléphonique », « Première masturbation », « Amitié, sensualité et sexualité » et « Il arrive que ce soit ainsi » accordent plus d'importance à la description de la jouissance sexuelle que les nouvelles précédentes. On y insiste à la fois sur les signes corporels de la jouissance et sur le plaisir lui-même, bien qu'avec beaucoup moins de détails. Lorsqu'il est question de décrire les signes physiques du plaisir, la diversité est assez grande. On parle de soupirs, de cris, de voix essouffées, de mouvements frénétiques des pieds et des jambes, de lèvres gonflées, de pointes de seins dressées, de vulves échauffées qui se mouillent ou coulent « comme une fontaine » (*NÉF*, p. 71), de têtes qui se jettent en

arrière et de corps tendus ou tremblants qui se cambrent. Par contre, lorsqu'il est question de décrire la jouissance provoquée par l'excitation sexuelle ou l'orgasme, il semble qu'il y en ait moins à dire. Les narratrices de « Première masturbation » et « Amitié, sensualité et sexualité » décrivent le plaisir sexuel comme « une bizarre sensation de chaud et de froid » accompagnée de frissons qui passent « le long des reins » (*NÉF*, p. 66), comme une « excitante pointe de feu » qui traverse tout le corps » (*NÉF*, p. 66), comme quelque chose qui rend « euphorique » et fait « fondre » avant de conduire à « l'apothéose » (*NÉF*, p. 69-71). La narratrice de « Triolisme téléphonique » se contente quant à elle de dire qu'elle a « des orgasmes très forts » grâce à ses aventures téléphoniques et que, lors de sa première expérience, celle qu'elle raconte dans ce récit, elle a dû se retenir pour ne pas jouir trop vite et a connu un orgasme d'une « intensité énorme » (*NÉF*, p. 52). C'est dans « Il arrive que ce soit ainsi » que la description est la plus riche et la plus novatrice. La narratrice décrit comment elle perd le contrôle de son corps et de son esprit au profit de la jouissance. Cette perte de contrôle, loin d'être associée à une faiblesse ou à un retour à l'animalité comme dans la littérature érotique traditionnelle, y est plutôt synonyme de bonheur et de fusion avec l'autre : « alors mille étoiles explosent dans ma tête. je la perds. et je n'ai plus qu'une envie. c'est toi que je veux. et fort. [...] je voudrais que tu me passes à travers. et moi aussi je passerais à travers toi. » (*A*, p. 39) Par contre, c'est dans son inscription dans l'écriture elle-même que la représentation de la jouissance atteint dans cette nouvelle sa pleine originalité, point sur lequel nous reviendrons plus loin.

L'importance accordée à la description de la jouissance féminine varie donc d'une nouvelle à l'autre lorsqu'elle est liée directement à la sexualité génitale. Dans certains cas, on ne fait que décrire minimalement les ébats; dans d'autres, un peu comme dans la littérature érotique traditionnelle, on insiste surtout sur les effets physiques apparents de la jouissance; dans d'autres encore, on est un peu plus loquace au sujet de la jouissance elle-même. Il y a bien quelques innovations – comme la tentative dans « Vous découverte nue » de rendre compte de la jouissance féminine à partir d'un point de vue masculin ou les descriptions un peu plus poussées faites par certaines narratrices –, mais on ne peut pas dire que la jouissance féminine occupe énormément d'espace dans ces nouvelles. Elle reste assurément un thème important et son apparition est le moment fort de plusieurs de nos récits, mais elle suscite

moins d'intérêt en fin de compte que le corps féminin, sujet de la dernière section du présent chapitre. Cette jouissance, qui se localise principalement dans les organes génitaux, n'est par contre pas la seule qui est représentée dans nos nouvelles et c'est parfois dans ces autres jouissances, plus diffuses, plus englobantes, que se retrouvent les plus grandes innovations.

### 2.5.1.3 Un plaisir qui touche tout le corps ou qui va au-delà

Françoise Collin, dans son article « No man's land : réflexion sur l'esclavage volontaire des femmes », écrit que les femmes « disposent d'une structure libidinale polymorphe et flexible » qui les rend « particulièrement aptes à jouir partout, de tout » (Collin, 1995, p. 154). La sexualité leur procure du plaisir, mais elles peuvent aussi jouir, grâce à leurs cinq sens<sup>52</sup>, d'éléments aussi anodins que le « contact d'un corps d'enfant, d'un drap, d'un bois, l'odeur d'un plat, [etc.] » Cette idée, qui rejoint en partie la façon dont Lorde et Brisson envisagent l'érotisme au féminin – un érotisme qui touche l'ensemble du corps plutôt que de se limiter à la sexualité génitale –, est aussi exploitée dans nos recueils. La protagoniste de « Ses désirs sont les miens » ressent du plaisir à être regardée, celle de « L'esclave de Tatiana » en a à imaginer ce que son esclave peut ressentir lorsqu'il étouffe sous ses jupes, mais ce n'est pas dans ces nouvelles que l'idée d'un plaisir différent est la plus présente. C'est plutôt dans « Viens, on va se faciliter la vie », « Tendresse », « Mots à mots, corps à corps » et « Paso doble d'un azertyuiop » qu'on retrouve ce plaisir « autre ». Dans ces nouvelles, ce n'est pas la sexualité génitale qui procure le plaisir mais le désir, la douceur, les jeux de langue et la tension entre des êtres qui sont davantage que les partenaires anonymes des scènes traditionnelles.

Les nouvelles « Viens, on va se faciliter la vie » et « Tendresse » ne mettent en scène aucun acte sexuel au sens traditionnel du terme, puisque l'action qu'elles décrivent se situe respectivement avant et après que les personnages aient eu des relations sexuelles. Comme aucun orgasme n'est décrit, la jouissance est-elle absente de ces récits? Non, mais elle prend

---

<sup>52</sup> Nous reviendrons sur la question des cinq sens dans la sixième section du présent chapitre.

une forme différente de celle décrite dans les nouvelles précédentes. Ici, la jouissance n'est plus ce bref moment où « mille étoiles » explosent. Elle est plus étalée et touche l'ensemble du corps.

Brisson, dans son texte « Éros au féminin », affirme que l'une des modalités féminines du plaisir pourrait être « qu'il n'y ait point de distance entre désir et plaisir » (Brisson, 1984, p. 26). Comme elle l'explique, cette idée implique que « [I]oin que le plaisir soit lié à l'accomplissement incertain du désir, c'est le désir qui est lié pour son éveil au plaisir : plaisir d'abord, et le désir est désir de ce plaisir, de son redoublement ». (Brisson, 1984, p. 26) Or, cette idée de désir-plaisir indissociables est justement ce qu'on retrouve dans la nouvelle « Viens, on va se faciliter la vie ».

Dans ce récit, les personnages, un couple, sont au restaurant et se caressent par l'imaginaire, c'est-à-dire sans jamais se toucher. Le plaisir que ressent la narratrice provient donc non pas d'un contact physique, mais de la tension érotique générée par l'impossibilité où elle se trouve de faire réellement l'amour avec son partenaire. La jouissance n'est plus un bref et intense moment de plaisir, mais un élément plus diffus qui s'étire dans le temps, se prolonge jusqu'aux limites du possible. Cette jouissance bien particulière convient tout à fait à la narratrice – « Je veux que tu saches que je comprends les volcans tranquilles. N'explose pas. » (*LVR*, p. 27) – et lui permet d'établir avec son partenaire une relation de réciprocité et de partage où le plaisir de l'un est nécessaire à celui de l'autre et l'enrichit. Cette idée est présente en filigrane dans l'ensemble de cette nouvelle et s'exprime tantôt par l'utilisation du champ lexical de l'eau – leurs corps sont en « liquéfaction », « fondent » et se fusionnent en pénétrant l'un dans l'autre par leurs plus petites ouvertures – et par des jeux de pronoms personnels et de déterminants possessifs semblables à ceux vus plus haut dans la nouvelle « Mots à mots, corps à corps »<sup>53</sup>. L'extrait suivant utilise d'ailleurs ces deux moyens : « J'ai besoin de traverser *ton* corps pour venir jusqu'à *moi*. *Nous* prenons l'eau. Ça coule de toutes parts. Tous *tes* orifices ont leur liquide et chacun d'eux *m'*étanche. »<sup>54</sup> (*LVR*, p. 27) La narratrice et son partenaire, ainsi décrits, ne sont plus seulement deux corps qui se touchent,

<sup>53</sup> Voir la première partie du présent chapitre.

<sup>54</sup> Nous soulignons.

mais aussi deux esprits qui cherchent à fusionner à travers le désir-plaisir qu'ils ressentent : « Je suis entrée dans ton sourire et même dans ton rire, je suis revenue, je suis venue. » Ce désir-plaisir est donc radicalement différent du plaisir génital traditionnel, tant par sa localisation et sa durée que par la relation d'égal à égal qu'il amène.

Dans la nouvelle « Tendresse », si le désir-plaisir est aussi présent, ce n'est pas à travers celui-ci que se manifeste le plus la jouissance. Le plaisir y est plutôt lié à « l'après ». Comme nous l'avons vu dans la deuxième partie du présent chapitre, les deux protagonistes, « doucement enlacées » (*LVR*, p. 21), sont encore imprégnées de la nuit qu'elles viennent de vivre ensemble et cherchent à prolonger le moment présent, un « temps éperdu de l'amour que l'on arrête dans une chambre » (*LVR*, p. 27). Ce moment est fait de douceur, d'amour naissant et d'espoir pour l'avenir. Leur plaisir se traduit par une attention émerveillée pour les moindres détails du corps de l'autre, un corps qui, grâce à de nombreuses personnifications, n'est pas anonyme mais est habité, un corps où chaque partie a son caractère propre : « *il [le vêtement] la dénudait soudain, offrant par grâces successives, la musculature d'un ventre sur lequel on reposait sa tête bien que ce fût dur, des cuisses hardies qui vous ramenaient au pied intrépide* »<sup>55</sup> (*LVR*, p. 27). Ce plaisir se traduit aussi par le réconfort amené par « leurs vies venues se réchauffer l'une près de l'autre » (*LVR*, p. 27) alors que le monde extérieur semble froid et hostile. Dans cette nouvelle, c'est le plaisir de l'instant présent, celui d'être là, ensemble et amoureuses qui prime.

Si le plaisir n'est pas lié directement à des actes sexuels dans ces récits, ces nouvelles en restent tout de même très près. Les personnages ne font pas l'amour au moment où se déroule le récit, mais ils viennent de le faire ou projettent de s'y adonner. Dans « Mots à mots, corps à corps » et « Paso doble d'un azertyuiop », la narratrice et l'instance narrative franchissent une autre étape en s'éloignant davantage de la sexualité traditionnelle.

Dans « Mots à mots, corps à corps », ce ne sont plus les corps sexués qui provoquent la jouissance, mais les mots. La narratrice et son partenaire tirent leur plaisir des mots qu'ils

---

<sup>55</sup> Nous soulignons.

se disent et de la façon dont ils en jouent. Ces mots, qui viennent « du fond de [leur] corps », rendent la narratrice « désirante » et « moite », éveillent des « frissons insensés », font « gémir » et sont « remplis de volupté » (A, p. 25). Ils permettent même aux personnages de fusionner dans la jouissance : « Nous parlons jusqu'à être dans les mots de l'autre, dans la peau de l'autre, dans le sexe de l'autre, éclatés, au cœur de la jouissance<sup>56</sup>. » (A, p. 25) Pour la narratrice, ces mots seraient d'ailleurs plus efficaces que les jeux sexuels traditionnels : ils « déshabillent plus sûrement que [leurs] mains », ne peuvent être oubliés car ils se gravent dans la peau et sont des « sexes » pouvant pénétrer partout, même dans les pores de la peau. (A, p. 25) La jouissance, dans cette nouvelle, ne reste donc pas attachée directement au corps. Les mots entrent en interaction avec lui pour amener le plaisir, mais ce sont les mots qui sont à l'origine des sensations éprouvées tant par la narratrice que par son partenaire.

Cette idée d'une jouissance qui va au-delà de la sexualité traditionnelle est aussi présente dans « Paso doble d'un azertyuiop », mais d'une façon différente. En effet, dans cette nouvelle, le choix des personnages – la femme-nature et les femmes qui vivent avec et par elle – amène l'instance narrative à explorer la jouissance à l'aide d'un autre regard. La nature n'ayant ni corps défini – « ton corps flou, pourtant si épanché si fou » (A, p. 10) –, ni organes génitaux, la jouissance qu'elle procure ne peut qu'être différente de tout ce qu'on retrouve dans la littérature érotique traditionnelle. De quoi est fait ce plaisir? Il est à l'image de la nature, c'est-à-dire qu'il est un mélange de force, voire de violence, et de bonheur. L'extrait suivant, qui correspond au cœur de cette nouvelle, le montre bien :

Tu les lèches, les mords, pourfends leur âme tabouisée, corrompue à tes concupiscences. Pourtant, elles jouissent toutes, elles rient, s'écroulent, dynamitées de bonheur sur, sous, dans la mollesse duveteuse de ta chair. (A, p. 10)

Deux champs lexicaux opposés sont présents dans ce passage. Le premier, celui de la force violente, comprend des actions posées par la femme-nature – mordre, pourfendre – et la façon dont ses femmes réagissent : leur âme est « tabouisée » et « corrompue » aux concupiscences de la nature et elles « s'écroulent ». Le deuxième, celui du bonheur, du

---

<sup>56</sup> Le choix de répéter le mot « autre » contribue d'ailleurs dans cet extrait à l'abolition de l'altérité entre les personnages. En effet, dans le passage commençant par « nous », « l'autre », bien qu'il soit singulier, devient à la fois la narratrice et son partenaire.

plaisir, comprend quant à lui : « elles jouissent toutes », « elles rient », « dynamitées de bonheur » et « la mollesse duveteuse de ta chair ». Par contre, le mot clé de cet extrait est le marqueur de relation « pourtant ». Il unit ces champs lexicaux et souligne que, même si cela peut paraître difficile, tous deux peuvent coexister. C'est d'ailleurs sur cette opposition, présente dans toute la nouvelle – « semeuse de tempêtes, récolteuse de zéphyr », « sous ton joug inépuisable, implacable, inéluctable. Tes muscles [...] invitent » –, que repose la tension érotique de ce récit. Les femmes ne jouissent pas d'un corps sexué qui agit sur elles ou avec elles, mais de la relation passionnée qu'elles vivent avec la nature.

La jouissance, lorsqu'elle se détache de la sexualité génitale, prend donc plusieurs visages dans nos nouvelles. Elle naît du désir, de la tendresse, de jeux de langue ou encore de la tension érotique entre des êtres plus qu'humains. Cette jouissance se distingue nettement de celle représentée dans *La Messaline française*, *Les onze mille verges* ou *Gamiani* puisque, plutôt que d'être limitée à quelques parties bien précises du corps, elle rejoint l'ensemble de celui-ci et englobe pour ainsi dire toute la personne, comme si elle rayonnait de l'intérieur au lieu de naître de gestes extérieurs. Elle s'intègre à l'expérience globale vécue par les personnages féminins et exprime un désir de vivre pleinement le plaisir sous toutes ses formes. Cette idée, comme nous le verrons maintenant, est aussi présente dans l'écriture même de certaines de nos nouvelles.

### 2.5.2 Un plaisir qui s'inscrit dans l'écriture

Nous avons vu jusqu'ici de quelle façon la littérature érotique traditionnelle s'emploie à décrire la jouissance féminine de l'extérieur et comment, dans notre corpus, certaines auteures ont su exprimer cette jouissance d'un point de vue plus subjectif. La plus grande innovation reste par contre encore à voir. En effet, Salaün, dans son chapitre sur l'Éros au féminin, note que la plus grande particularité de l'érotisme au féminin « réside dans le lien presque organique qu'il établit avec l'écriture » (Salaün, 2003, p. 313). L'écriture érotique féminine ne se contenterait pas de décrire la jouissance, mais abolirait la « distance

entre la narration et la représentation de la sexualité » (Salaün, 313, p. 314) pour créer des textes sexuels. Que ce soit par l'utilisation de majuscules, de modalités de ponctuation ou de structures de phrases particulières, les narratrices et instances narratives de ce type d'érotisme tenteraient de figurer l'acte sexuel par l'écriture elle-même<sup>57</sup>.

Cette idée trouve écho dans nos textes bien que, dans certains cas, le concept « d'actes sexuels » soit à prendre au sens large. Le recueil érotique du magazine *A*, ne n'oublions pas, a été pensé en lien avec les théories de Brisson, où l'érotisme – et par le fait même la jouissance – n'est pas nécessairement en lien avec la sexualité telle que nous l'entendons traditionnellement. Cette idée d'érotisme au sens large rejoint aussi des nouvelles des deux autres recueils. Dans ce contexte, plusieurs de nos nouvelles semblent effectivement vouloir inscrire la jouissance à l'intérieur même de leurs lignes. Nous avons notamment pu voir, dans les parties précédentes du présent chapitre, comment, dans la nouvelle « Chambres sacrées », des phrases simples et courtes, faites de verbes d'action ou encore non verbales, accompagnaient les passages où Sylvia s'adonnait à la masturbation ou à la rêverie érotique. Nous avons aussi constaté, dans la deuxième partie du présent chapitre, le rôle important joué par les pronoms et les déterminants possessifs dans « Mots à mots, corps à corps » lorsque venait le temps de signifier le désir de fusion et d'égalité entre les personnages. Dans la nouvelle « Tendresse », l'instance narrative traduit le plaisir qu'ont les protagonistes à être ensemble par des phrases longues, riches en subordonnées et en parenthèses, destinées à ralentir la fuite du temps, et par un jeu de pronoms et de référents qui brouille l'identification des protagonistes. Par contre, parmi toutes les nouvelles de notre corpus, une se distingue particulièrement pour ce qui est de l'écriture de jouissance, la nouvelle « Il arrive que ce soit ainsi ».

---

<sup>57</sup> Brulotte, dans son chapitre « Écriture », montre que l'inscription de la jouissance dans l'écriture – par des signes de ponctuation, des interjections, des blancs typographiques, etc. – est aussi présente dans la littérature érotique traditionnelle. Il cite à cet effet de nombreux exemples d'auteurs comme l'Arétin, Diderot, Musset et Bataille. Par contre, et c'est là où ce type d'inscription du plaisir se distingue de ce qu'on retrouve dans la littérature érotique féminine, ces exemples proviennent tous de dialogues. Ils mettent beaucoup d'effort à montrer comment la jouissance pourrait s'exprimer par la bouche de leurs personnages, mais ils ne l'inscrivent pas particulièrement à même la narration et la jouissance reste extérieure.

Qu'est-ce qui fait que cette nouvelle est différente des autres? C'est que sa narratrice ne se contente pas de décrire la jouissance qu'elle ressent : elle l'inscrit directement dans son écriture afin d'exprimer la totalité de l'expérience vécue par elle et son partenaire. En utilisant un temps verbal, une ponctuation et des structures de phrases choisis, elle cherche à recréer le caractère immédiat et passionné de la relation sexuelle qu'elle est en train de vivre, relation qui lui fait perdre la tête de manière positive.

Il est rare qu'un récit érotique soit écrit au présent et, en plus, que le destinataire participe à l'action. Or, dans cette nouvelle, c'est le choix qu'a fait la narratrice. Elle utilise le présent de l'indicatif pour décrire au fur et à mesure ce qu'elle et son amant font et disent de même que ce qu'elle ressent : « je laisse mes griffes de panthère griffer. et mes dents de cruelle mordre. tu me laisses faire. ne résistes pas à ma méchanceté » (A, p. 39). Ce choix de temps de verbe élimine tout recul par rapport à ce qui se produit et permet un enchaînement rapide d'actions analogue à celui qui se produit dans la réalité. De plus, en s'adressant directement à son partenaire, la narratrice allège la narration. Elle n'a pas, par exemple, à inclure dans sa nouvelle de longues descriptions de leurs corps puisqu'ils se connaissent déjà et n'a pas non plus à situer leur relation dans le temps ou l'espace. Elle ne donne que des informations minimales – « sans prendre le temps d'enlever nos vêtements. nous tombons l'un sur l'autre. sur le tapis n'importe où. » (A, p. 39) – et se concentre sur les actions. Ce désir de rendre par son écriture ce qu'elle vit s'observe aussi dans les choix que la narratrice a faits en matière de ponctuation.

Dans cette nouvelle, qui compte soixante-quinze phrases, la narratrice utilise une ponctuation minimaliste. En effet, si chacune des phrases se termine par un point, il n'y a aucune majuscule dans tout le texte et les seuls autres signes de ponctuation à y figurer sont un deux-points et deux paires de parenthèses, deux signes qu'elle utilise pour rapporter certaines des paroles de son partenaire en style direct ou indirect<sup>58</sup>. Les virgules et les points d'exclamation qui auraient normalement dû accompagner les énumérations ou l'interjection

---

<sup>58</sup> Ce choix de placer deux fois sur trois les paroles de son partenaire entre parenthèses concourt aussi à alléger la narration, puisque les parenthèses les séparent des éléments les plus importants, c'est-à-dire les actions.

qu'elle utilise sont soit supprimés – « oh viens ma petite mésange ma panthère » (*A*, p. 39) –, soit remplacés par des points : « je deviens une vague qui n'en finit plus. un champ de blé plié. une vague soyeuse » (*A*, p. 39). Cette simplicité extrême dans la ponctuation fait épouser par le lecteur le rythme rapide de la relation sexuelle entre les deux personnages. Si les nombreux points permettent de reprendre le souffle en lisant, l'absence de majuscule pour souligner le début des phrases et de signes de ponctuation pour articuler le texte propulse par contre le lecteur plus rapidement vers la phrase suivante et donne l'impression d'un rythme haché, semblable à celui d'une respiration haletante.

Il n'y a pas que la ponctuation qui est réduite à sa plus simple expression dans cette nouvelle, c'est aussi le cas de la syntaxe. D'abord, chacune des phrases de cette nouvelle est très courte. La plupart ne contiennent que trois à huit mots et les deux plus longues n'en comptent que onze. Les phrases sont aussi pour la plupart construites de manière simple. Quarante-quatre phrases, c'est-à-dire plus de la moitié, ne comptent qu'un seul verbe conjugué, dix-huit sont non verbales et cinq sont infinitives. Il y a bien treize subordonnées dans ce texte, mais la narratrice a trouvé un moyen original pour empêcher qu'elles alourdissent le texte : elle a tout simplement détaché plusieurs d'entre elles de leur matrice pour en faire des phrases indépendantes : « je voudrais entrer dans ta tête. pendant que ma main touche tes cuisses. ton sexe dur » (*A*, p. 39). Cette technique de séparation s'allie à une autre afin de réduire au minimum tout ce qui pourrait alourdir les phrases : elle diminue la présence des sujets grammaticaux en éliminant la majorité de ceux qui ne sont pas essentiels au sens du texte. Si, par exemple, elle pose trois actions de suite, elle en fera trois phrases indépendantes, mais seule la première aura un sujet et ce sera la même chose pour les gestes posés par son partenaire : « tu me prends. me soulèves. me renverses à nouveau. me déshabilles » (*A*, p. 39). Elle ne mentionnera à nouveau le sujet que s'il y a changement de personne. Cette économie de mots, en plus de raccourcir les phrases, permet de les lier entre elles puisque chacune donne l'impression d'être une partie de la précédente. En effet, en onze mots, ces quatre phrases présentent quatre actions qui donnent l'impression de s'enchaîner aussi rapidement que dans la réalité. Les phrases deviennent ainsi aussi fluides que les gestes des deux partenaires.

En choisissant d'écrire au présent, de s'adresser à son partenaire, de réduire la ponctuation au minimum et de faire de courtes phrases interreliées, la narratrice inscrit à même son écriture le rythme passionné de la relation sexuelle qu'elle vit et l'excitation et le plaisir qu'elle ressent. Cela est d'ailleurs particulièrement visible à la fin du texte, au moment où la jouissance qu'elle éprouve lui fait perdre la tête. Ses phrases deviennent alors encore plus courtes, comme si, lorsque le plaisir vient, les mots devenaient plus difficiles à formuler : « me tue. t'écroules sur moi. trempée. toute tremblante encore. incontrôlée. » (A, p. 39) En jouant ainsi avec ces différentes caractéristiques de son écriture, cette nouvelle est celle de notre corpus qui innove le plus en matière de représentation de la jouissance.

L'importance accordée à la représentation de la jouissance féminine dans les différentes nouvelles de notre corpus est donc fort inégale. Comme nous avons pu le voir, dans certaines nouvelles, cette jouissance est presque absente, comme s'il était gênant ou encore peu important de s'y attarder. Dans les textes qui en traitent, cette jouissance prend différentes formes : elle peut être associée à la sexualité génitale, toucher l'ensemble du corps, le transcender, ou encore être présente dans l'écriture. Dans les nouvelles où le plaisir est lié directement à la sexualité génitale, les innovations sont plus rares. Les narratrices adoptent résolument un point de vue féminin, mais ne l'exploitent pas toujours à son plein potentiel. Comme dans la littérature érotique traditionnelle, les narratrices ont parfois tendance à insister davantage sur les signes extérieurs de la jouissance, qui sont en général faciles à décrire, plutôt que sur la jouissance elle-même, nécessairement plus abstraite et plus intime et donc plus difficile à mettre en mots. Est-ce un recours à la facilité ou encore un désir de s'appropriier les éléments traditionnels pour les présenter sous un autre point de vue? Dans d'autres nouvelles, par contre, on retrouve aussi de belles innovations : dans « Vous découverte nue », le narrateur masculin essaie d'adopter un point de vue féminin; dans « Mots à mots, corps à corps », la jouissance se détache des corps pour passer par le langage; dans « Paso doble d'un azertyuiop », le plaisir va au-delà des corps puisque c'est la nature toute puissante qui l'amène et, dans « Il arrive que ce soit ainsi », la conjugaison, la ponctuation, la syntaxe permettent à la jouissance de s'exprimer de manière encore plus complète. La jouissance tend donc à être décrite de façon plus riche et novatrice lorsqu'elle

touche l'ensemble du corps et l'un des moyens pour le faire est celui auquel nous allons maintenant nous attarder : l'utilisation des cinq sens.

## 2.6 S'ouvrir aux cinq sens

Raymond Queneau, dans *Exercices de style*, a écrit la même histoire quatre-vingt-dix-neuf fois et chacune de ses versions est différente du point de vue stylistique. Parmi les divers procédés qu'il a utilisés pour créer ses variations, on peut relever le jeu sur les sens utilisés dans les descriptions. Queneau a mis tour à tour l'accent sur l'odorat, sur le goût, sur le toucher, sur la vue ou sur l'ouïe. Voici ce que cela donne pour le début de chacune de ces versions :

Dans cet S méridien il y avait en dehors de l'odeur habituelle, odeur d'abbés, de décédés, d'œufs, de geais, de haches, de ci-gîts [...]  
 Cet autobus avait un certain goût. Curieux mais incontestable. Tous les autobus n'ont pas le même goût. [...]  
 Les autobus sont doux au toucher surtout si on les prend entre les cuisses et qu'on les caresse avec les deux mains [...]  
 Dans l'ensemble, c'est vert avec un toit blanc, allongé, avec des vitres. [...]  
 Coinquant et pétaradant, l'S vint crisser le long du trottoir silencieux. [...]  
 (Queneau, 1947, p. 86-93)

Ces versions mettent en lumière le fait qu'il est rare, dans un récit, que les sens soient utilisés à leur plein potentiel. Si les descriptions basées sur la vue sont courantes, même obligatoires tant elles sont importantes, il est moins fréquent que la narration s'appuie majoritairement sur des indications liées aux goûts, aux textures, aux odeurs, etc. Si cette observation est vraie pour la littérature en général, s'applique-t-elle aussi à la littérature érotique traditionnelle? Dans ces récits où on présente sans cesse des corps en interaction, n'y aurait-il pas une plus grande place à accorder aux cinq sens? Voyons ce qu'il en est.

D'abord, le regard joue un rôle essentiel dans ce type de récits. Cela se traduit notamment, comme nous l'avons vu dans les parties précédentes du présent chapitre, par l'importance accordée à la description du corps et du sexe féminins, ainsi qu'à celle des signes tangibles de la jouissance féminine. Comme le dit Jean-Marie Goulemot dans son ouvrage *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, dans la littérature érotique traditionnelle :

[t]out se fonde sur le regard. Il faut donner à voir par l'écriture. Le livre ne peut faire naître le vouloir de jouissance qu'en décrivant les corps offerts au désir, ou en mettant en scène le tableau des gestes et des attitudes de la jouissance elle-même. (Goulemot, 1994, p. 55)

Cette idée du regard comme étant le sens principal sur lequel s'appuient les récits érotiques traditionnels est aussi présente chez nos théoriciennes. Selon Huston, par exemple, le narrateur est essentiellement un proxénète proposant au lecteur-voyeur des corps de femmes. Dardigna, de son côté, ne peut imaginer comment une femme pourrait écrire de l'érotisme sans se mettre à distance elle-même puisque la représentation du corps féminin forme le cœur de ces récits. Bourcier, qui, comme nous l'avons vu dans notre premier chapitre, s'est intéressée aux films pornographiques traditionnels, a elle aussi été frappée par l'importance accordée au fait de « voir la jouissance » – on n'a qu'à penser aux « cum shot » – et ses remarques sur les ralentis et les gros plans s'appliquent très bien à la littérature érotique traditionnelle<sup>59</sup>. Le regard serait donc l'un des éléments clés de cette littérature.

Vient ensuite l'importance de l'ouïe. En effet, si la majorité des sources que nous avons consultées sont d'accord pour dire que la vue est au cœur de la littérature érotique traditionnelle, Gaétan Brulotte, par contre, émet une autre hypothèse. S'il admet que ce sens est « capital » (Brulotte, 1998, p. 408) et qu'il l'étudie dans plusieurs de ses postures – bain, beauté, délicatesse, dépaysement, immobilité, marques, etc. –, il considère cependant que le sens le plus important dans la littérature érotique est l'ouïe. Il en est venu à cette conclusion après avoir constaté la place de premier plan qu'occupent dans ces textes les voix et leurs différentes tonalités ainsi que les cris, les silences, etc. Pour lui, la littérature érotique concerne autant que les oreilles que les yeux, sinon plus.

Si on en croit ces différentes sources, le regard et l'ouïe seraient donc les deux sens principaux dans la littérature érotique traditionnelle. Mais qu'en est-il des autres sens? Dans des textes où des corps se caressent sans cesse, le toucher n'a-t-il pas aussi sa place? Et le goût? Et l'odorat? Il semblerait que ceux-ci jouent un rôle de second plan. On les mentionne à l'occasion, mais on ne leur accorde pas de rôle capital. D'ailleurs, si Brulotte consacre une

---

<sup>59</sup> Cette idée a déjà été abordée au chapitre I.

section entière de sa thèse à l'ouïe et qu'il traite du regard dans plusieurs autres, il trouve peu de choses à écrire au sujet de la présence des autres sens dans les textes de son corpus qui est pourtant très large.

Dans la littérature érotique féminine, le toucher, le goût et l'odorat sont-ils mis en valeur? Leur accorde-t-on une place importante ou les laisse-t-on au second plan? La vue et l'ouïe sont-elles encore au cœur de ces récits? Selon Lorde et Brisson, l'érotisme au féminin ne se limite pas à un ou deux sens. Au contraire, il touche l'ensemble du corps et sollicite chacun de ceux-ci : « Tous ses sens ont part à cette intimité et du même coup à sa jouissance. » (Brisson, 1984, p. 27). Selon ces théoriciennes, comme l'érotisme ne touche pas qu'une partie du corps, il ne peut pas s'exprimer par un seul sens. Par contre, ce ne sont pas toutes les théoriciennes que nous avons étudiées qui sont de cet avis. Comme nous l'avons mentionné dans la partie précédente du présent chapitre, si Collin est d'accord pour dire que chaque sens a un rôle à jouer dans l'érotisme au féminin – les femmes sont « aptes à jouir partout, de tout » (Collin, 1995, p. 154) –, l'un d'eux, selon elle, est lié de manière plus directe et complète à sa jouissance: le toucher. Luce Irigaray est du même avis et voit d'ailleurs dans l'opposition vue/toucher l'une des différences principales entre l'érotisme masculin et l'érotisme féminin :

[...] la prévalence du regard et de la discrimination de la forme est particulièrement étrangère à l'érotisme féminin. La femme jouit plus du toucher que du regard, et son entrée dans une économie scopique dominante signifie, encore, une assignation pour elle à la passivité : elle sera le bel objet à regarder. (Irigaray, 1977, p. 25)

Si on fait la synthèse de ces différentes informations, les érotismes masculin et féminin se différencieraient en ce qui concerne l'importance accordée à chacun des cinq sens. Le premier serait basé sur la vue et l'ouïe, alors que le deuxième rejoindrait quant à lui l'ensemble des sens, avec une importance peut-être plus marquée pour le toucher. Cette dichotomie se voit-elle dans nos nouvelles? Y a-t-il dans ces textes un sens qui domine par rapport aux autres? Comme nous le verrons maintenant, si plusieurs de nos nouvelles accordent aux différents sens la même importance qu'ils avaient dans la littérature érotique traditionnelle – prévalence de l'ouïe, mais surtout du regard, moindre importance accordée à

l'odorat, au goût et au toucher –, certaines se distinguent en liant le toucher à la fusion, en limitant l'utilisation du regard ou en associant les sens entre eux.

### 2.6.1 Regarder et être regardée

Dans les parties précédentes du présent chapitre, nous avons vu comment certaines nouvelles allouent beaucoup d'importance à la description du corps féminin. La narratrice de « Amitié, sensualité, sexualité », par exemple, prend plaisir à se décrire, ainsi que sa partenaire, en insistant sur leurs vêtements, alors que l'instance narrative présente dans « Tendresse » donne de nombreux détails sur les deux amantes réunies dans la chambre. Les narratrices de « Ses désirs sont les miens » et « Le fantasme de Juliette » n'hésitent pas quant à elles à se mettre à distance afin de mieux se décrire. Ces descriptions, à elles seules, montrent à quel point le regard joue un rôle important dans ces nouvelles. Les personnages féminins regardent et sont regardés.

Un autre élément qui montre clairement la place capitale occupée par le regard dans ces récits est le grand nombre de scènes d'exhibitionnisme ou de voyeurisme qu'on y trouve. En effet, parmi les seize nouvelles que nous avons retenues, six contiennent de telles scènes. Dans certains cas, les actes de voyeurisme ou d'exhibitionnisme sont au cœur du récit ou en sont l'élément déclencheur. C'est le cas bien sûr de « Ses désirs sont les miens », où la narratrice raconte ses aventures exhibitionnistes, mais aussi de « Mallarmé côté cour », où l'excitation de la narratrice commence lorsqu'elle aperçoit le corps nu d'une voisine. Dans certaines autres nouvelles, ces scènes ne sont pas nécessairement l'élément le plus important, mais elles contribuent grandement à exciter les personnages féminins. Juliette rêve d'être fouettée et offerte en public comme son amie; Tatiana prend plaisir à montrer à ses amies l'esclave qu'elle cache sous sa jupe; Sylvia est excitée et angoissée par le spectacle que lui offre une amie de sa famille se caressant et la narratrice de « Première masturbation » vit ses premiers frissons sous le regard des filles du gymnase et de celles du dortoir. Dans ces nouvelles, les personnages féminins exhibés ne sont pas seulement « vus » par les lecteurs et

lectrices, ils le sont aussi par d'autres personnages. C'est aussi le cas pour certains personnages masculins — comme l'homme observé par la narratrice de « Mallarmé côté cour » ou le partenaire de la narratrice de « Viens, on va se faciliter la vie » —, mais comme nous l'avons vu plus haut, c'est surtout le corps féminin qui attire le regard dans ces nouvelles<sup>60</sup>.

Comment expliquer cet intérêt pour le regard? Pourquoi, dans plusieurs nouvelles, s'attache-t-il davantage au corps féminin qu'au corps masculin? Doit-on voir dans l'importance accordée à ce sens une répétition de ce qu'on retrouve dans la littérature érotique traditionnelle? Les voyeurs et les exhibitionnistes présents dans ces nouvelles jouent-ils le même rôle que dans les récits traditionnels? Pour répondre à ces questions, voyons d'abord ce que dit Gaétan Brulotte au sujet du rôle qu'a le regard dans les textes érotiques :

Qu'il soit féminin ou masculin, le dénudé érotique [nous élargirons cette idée en disant le corps en entier, qu'il soit habillé ou non] est très dépendant du regard de l'autre. [...] Il suffit que ce regard l'ignore ou la refuse pour qu'elle perde son attribut. Afin que la nudité [le corps] soit érotique, il faut que le désir l'approuve comme telle. C'est donc le récepteur qui définit le statut érotique ou non d'un corps offert, même si ce dernier affiche clairement une subjectivité désirante. (Brulotte, 1998, p. 442)

Pour Brulotte, donc, le regard a pour fonction de générer un effet érotique. C'est lui qui transforme un corps – ou même un vêtement ou un objet – en lui octroyant une connotation érotique. Les narratrices et les personnages féminins de nos nouvelles insisteraient donc sur la description visuelle de corps féminins afin de les érotiser. Doit-on voir dans cette transformation un passage du statut de sujet à objet, comme c'était le cas dans la littérature érotique traditionnelle? Nous croyons que non et c'est là, selon nous, que se situerait la différence entre le rôle accordé au regard dans la littérature érotique traditionnelle et dans les nouvelles de femmes auxquelles nous nous attardons. En effet, ce qui est différent avec ce regard et avec l'érotisation qu'il engendre, c'est que, ici, ce ne sont pas des

---

<sup>60</sup> Parmi les nouvelles où le corps masculin est exhibé, « Histoire de Q » se démarque puisque le personnage principal, l'esclave, est sans cesse laissé à la merci du regard des nombreuses femmes qui se promènent autour de lui et qu'il ne peut voir. Comme cette nouvelle met par contre l'accent davantage sur les autres sens, nous y reviendrons plus loin.

personnages masculins qui en bénéficient. Le plaisir amené par ce regard profite aux voyeuses comme la narratrice de « Mallarmé côté cour », comme l'élève qui partage le dortoir de la narratrice de « Première masturbation » ou, dans une certaine mesure, comme Sylvia dans « Chambres sacrées ». Les exhibitionnistes y trouvent aussi leur compte. La narratrice de « Ses désirs sont les miens », comme nous l'avons noté plus haut, tire son plaisir du fait d'être vue par des hommes et celle de « L'esclave de Tatiana » du fait d'être observée et jalouée par ses amies. Il y a donc ici une certaine réappropriation du regard sur le corps féminin – et aussi sur le corps masculin, mais dans une moindre mesure – au profit des personnages féminins. À ce propos, la plus grande place accordée au corps féminin par rapport au corps masculin ne pourrait-elle pas être vue comme une forme d'auto-érotisme ou de narcissisme? En érotisant le corps d'une autre, en montrant la beauté et la sensualité du corps féminin, les narratrices et les protagonistes féminines ne s'érotisent-elles pas elles-mêmes?

#### 2.6.2 Entendre, toucher, sentir et goûter

Si le regard est aussi présent dans nos nouvelles que dans la littérature érotique traditionnelle, mais de manière différente, qu'en est-il des autres sens? L'ouïe joue-t-elle dans nos textes le rôle fondamental que lui attribue Brulotte? L'odorat, le goût et le toucher sont-ils aussi négligés? Pour répondre à ces questions, nous verrons d'abord quelle place occupent de manière concrète ces quatre sens dans nos récits, puis nous nous intéresserons à une de nos nouvelles où la vue est laissée de côté au profit des autres sens et nous verrons finalement que l'une des grandes forces de certaines de nos nouvelles est d'associer les sens entre eux.

Parmi nos nouvelles, aucune n'est bâtie à la manière des *Exercices de style* de Queneau, c'est-à-dire en mettant en valeur un seul des cinq sens. Les seules exceptions concernent la vue. En effet, dans « Ses désirs sont les miens » et « Le fantasme de Juliette », ce sens prime sur tous les autres, et de loin. Quelle est dans ce cas l'importance accordée aux autres sens dans ces nouvelles? Comme nous le verrons maintenant, pour ce qui est de l'ouïe, de l'odorat et du goût, plusieurs de nos nouvelles ressemblent beaucoup à de la littérature

érotique traditionnelle. Le toucher, quant à lui, prend une importance différente dans plusieurs de nos nouvelles en étant en fusion avec l'autre.

L'ouïe reste, parmi ces quatre sens, celui qu'on retrouve le plus. Les narrateurs et instances narratives s'intéressent aux voix, aux soupirs, aux halètements, etc., mais aussi parfois aux autres sons entourant la scène érotique. La narratrice de « Il arrive que ce soit ainsi », par exemple, parle du « bruit feutré » de sa respiration, de la « plainte de loup blessé » de son partenaire et cherche, en jouant sur la syntaxe et la ponctuation, à reproduire le débit particulier de l'homme lorsqu'il lui murmure des mots d'amour : « oh viens ma petite méseange ma panthère » (*A*, p. 39). La narratrice de « Mallarmé côté cour », quant à elle, décrit aussi bien la voix de son hôte – une voix uniforme et monocorde – que celle de la voisine – « sa voix âpre », « l'accent était étranger », « suppliait la voix », « la voix rauque continua d'appeler, pressante impatiente, mélangeant l'insatisfaction et le désir jusqu'à la douleur » – et s'intéresse au son du saxophone qui accompagne les ébats qu'elle observe – « la dégringolade jazzée d'un saxophone », « le saxophone s'était tu », « au son lancinant du saxophone » (*LVR*, p. 19). Les voix et les sons contribuent dans ces nouvelles à créer l'atmosphère érotique, à rendre compte de ce qui se déroule, mais, au restaurant, les silences le font aussi, comme celui qui se prolonge entre les deux amants qui se désirent dans « Viens, on va se faciliter la vie ». Dans certaines nouvelles, comme « Triolisme téléphonique », les sons prennent même le dessus sur la vue et l'ouïe devient le sens le plus important. Dans cette nouvelle, en effet, ce n'est pas le partenaire présent physiquement avec la narratrice qui l'excite le plus, mais celui qui est à l'autre bout du fil, son mari, et qui lui décrit oralement ce qu'ils pourraient se faire l'un l'autre. Tout au long de ce récit, la narratrice donne d'ailleurs de nombreuses informations sur le plaisir qui perce à travers sa voix et celle de son mari. Son orgasme, « d'une intensité énorme », se traduit d'ailleurs par le fait qu'elle crie « encore plus fort » (*NÉF*, p. 52). L'ouïe, comme dans la littérature érotique traditionnelle, est ici aussi le deuxième sens en importance utilisé pour créer une atmosphère érotique ou en rendre compte.

Pour ce qui est de l'odorat et du goût, la majorité de nos nouvelles rejoignent aussi ce qu'on retrouve dans la littérature érotique. En effet, ces deux sens sont absents dans plus de la moitié des textes et, lorsqu'ils sont présents, ils sont souvent davantage évoqués que pleinement exploités. Par exemple, la narratrice de « Viens, on va se faciliter la vie » parle du goût salé de la sueur de son amant et de l'eau qui lui vient à la bouche, mais ne fait aucune mention de l'odorat. Dans « Paso doble d'un azertyuiop », on s'intéresse au goût salé de la femme-nature, à ses fruits qui ont des « goûts inviolables », au fait que « ses femmes » les « reniflent avidement », mais on n'exploite pas davantage ces deux sens (*A*, p. 10). La narratrice de « Amitié, sensualité, sexualité » mentionne seulement qu'elle a « dégusté » les lèvres de son amie, que l'odeur de son sexe est « monté » jusqu'à elle et que, au matin, elles se sont fait plaisir en allant manger quelques fruits (*LVR*, p. 70-72). L'odorat et le goût restent donc dans nos nouvelles des sens de seconde importance<sup>61</sup>.

Comme les différents personnages de notre corpus se caressent, s'effleurent, s'embrassent ou se pénètrent très souvent, on pourrait croire que le toucher y occuperait une place importante. Or, si cela est vrai du point de vue quantitatif, cela ne l'est pas du point de vue qualitatif. En effet, les actions reliées au toucher sont nombreuses, mais leur description est pauvre. Les gestes s'enchaînent sans beaucoup de précisions. Ce qu'écrit la narratrice de « Ses désirs sont les miens », cette nouvelle où tout est centré sur le regard, en est probablement le meilleur exemple. Prenons l'extrait suivant : « Mon mari ma fait pencher en avant et ma<sup>62</sup> pénétrée d'un seul coup. Pendant ce temps, j'ai englouti la queue de l'inconnu, qui ne demandait pas mieux. » Dans cet extrait, la narratrice énumère trois actions où le toucher est directement en cause, mais elle ne donne aucun détail. La pénétration n'est pas douce ou plus violente, le membre qu'elle prend dans sa bouche n'est pas chaud, tiède ou soyeux, etc. Dans plusieurs de nos nouvelles, le toucher est ainsi mentionné sans être décrit.

Il existe par contre une exception importante dans nos nouvelles : le toucher lié à la fusion entre les partenaires. C'est le cas dans les nouvelles « Viens, on va se faciliter la vie »,

---

<sup>61</sup> Ils ne deviendront plus importants que lorsqu'ils seront associés à d'autres sens, comme nous le verrons plus loin.

<sup>62</sup> Les deux « ma » plutôt que « m'a » proviennent du texte.

« Vous découverte nue », « Mots à mots, corps à corps » et « Il arrive que ce soit ainsi ». Comme nous l'avons noté dans plusieurs des parties précédentes du présent chapitre, le désir de se donner à l'autre en même temps qu'il se donne à nous est un thème important dans ces nouvelles. Dans certaines nouvelles, comme « Viens, on va se faciliter la vie », cela se traduit par le désir de traverser le corps de l'autre pour venir jusqu'à soi, par le fait d'entrer dans les pores de la peau de son partenaire, ou, comme dans « Vous découverte nue », par l'impression de pénétrer l'autre en étant pénétrée soi-même. Dans d'autres récits, comme « Il arrive que ce soit ainsi », on le voit dans l'importance accordée au fait que les personnages se touchent. Dans cette nouvelle, le verbe « toucher » est utilisé six fois en plus des verbes « griffer », « mordre », « froter », « embrasser », « caresser », etc. De plus, à la fin du récit, la narratrice exprime le souhait que son partenaire passe « à travers » elle et elle à travers lui (A, p. 39). Est-ce là le toucher dont parle Irigaray, celui qui distingue l'érotisme au féminin de l'érotisme masculin? Peut-être, puisque celui-ci, qui lui procure de la jouissance, ne l'assigne certainement pas à un rôle passif d'objet. Le toucher est ici réciproque et vise le bonheur des deux partenaires. Par contre, comme nous l'avons vu plus haut, ce toucher est loin d'être présent dans l'ensemble de nos nouvelles. La vue et l'ouïe restent les sens les plus représentés alors que le goût et l'odorat sont plutôt effacés.

### 2.6.3 Des rapports aux sens différents

Si le fait d'associer le toucher à l'idée de ne faire qu'un avec son partenaire permet d'enrichir ce sens, de lui octroyer une plus grande place, ce n'est pas la seule façon dont ces nouvelles innovent par rapport aux cinq sens. En effet, comme nous le verrons maintenant, l'une d'elles utilise un stratagème pour diminuer l'importance de la vue au profit des autres sens alors que certaines autres présentent des personnages vivant une expérience multisensorielle.

Pour ce qui est du rapport à la vue – et par le fait même aux autres sens –, une nouvelle se distingue particulièrement : « Histoire de Q ». En effet, comme le personnage principal a les yeux bandés pendant presque tout le récit, la vue ne joue qu'un rôle mineur et

les quatre autres sens sont mis de l'avant. Grâce à ce stratagème, l'homme esclave ne percevra ses bourreaux que par l'intermédiaire des sons et des voix qu'il entend, des mains et des objets qui le touchent ou le recouvrent, des odeurs qu'il parvient à saisir et des goûts qu'il sent sur sa langue.<sup>63</sup> Ce choix stylistique permet à la narration de présenter ce que vit le protagoniste – son tatouage, son lavement, sa transformation en « bonhomme de pain d'épices », etc. – de manière à la fois différente et créatrice, mais cela permet aussi d'appréhender autrement la jouissance et le corps féminins. Celle qui l'aime n'est pas dans cette nouvelle une grande blonde ou une petite brune, mais celle aux baisers reconnaissables entre tous, celle au parfum « un peu amère » (*LVR*, p. 36). Une femme qui jouit n'est plus une femme qui saute dans toutes les directions et se roule au sol comme la Gamiani de Musset, mais une femme qui « siffle comme un serpent », une femme dont « les effluves de l'orgasme » peuvent détremper un sternum (*LVR*, p. 36). Cette instance sur les autres sens laisse aussi une plus grande place à l'interprétation puisque le personnage masculin, peu habitué à ne se servir que de ces sens, y va parfois d'hypothèses, notamment sur l'identité des femmes qui sont avec lui : « Des pas résonnent, un claquement musical, deux paires de sandales de bois? », « Des voix claires chantonnent en... japonais, il ne sait pas. Elles rient. De lui? », « Les mains sont si petites, presque des mains d'enfants. » Le fait de mettre l'accent sur l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher au détriment de la vue permet donc de renverser les rapports de force traditionnels tout en présentant la jouissance et le corps féminins de manière différente.

---

<sup>63</sup> Bien que O ait les yeux bandés dans certaines certaines scènes, cet exercice stylistique n'est pas présent dans le roman *Histoire d'O* et représente par rapport à celui-ci une grande différence. En effet, dans *Histoire d'O*, les rapports de force sont en grande partie construits sur les jeux de regards. Les hommes regardent lorsque O est battue ou lorsque l'un d'eux profite d'elle. Ils peuvent à loisir la scruter et commenter son corps – « Jacques a raison, reprit l'autre, elle est trop étroite, il faut l'élargir » (Réage, 1975 [1954], p. 61) –, alors que O n'a pas le droit de regarder ses bourreaux dans les yeux. Comme on le dit dans ce roman, elle doit regarder les hommes en bas de la ceinture car « c'est là [son] maître » (Réage, 1975 [1954], p. 37). Dans « Histoire de Q », ce rapport de force est inversé. Le personnage masculin est privé de son regard dominateur et les personnages féminins peuvent l'observer autant qu'elles le veulent. Par contre, comme l'instance narrative s'intéresse d'abord à ce que vit le personnage masculin, cette inversion du regard n'est pas un des points majeurs du récit. Si, dans *Histoire d'O*, on a beaucoup de détails sur ce que voient les personnages masculins, dans « Histoire de Q », on ignore ce que voient les personnages féminins.

Par contre, l'élément à propos duquel certaines de nos nouvelles se différencient le plus est la façon qu'elles ont d'associer les sens entre eux ou même de les faire fusionner dans le plaisir. Dans ces nouvelles, les personnages féminins ne jouissent pas parce qu'on les caresse ou parce qu'elles perçoivent une odeur particulière, mais parce qu'elles vivent une expérience qui touche tous leurs sens à la fois. On rejoint ici l'érotisme au féminin tel que vu par Brisson et Lord, un érotisme qui englobe l'ensemble du corps. Par exemple, cette association de sens peut réunir la vue, le toucher et le goût – « Je buvais vos yeux et mon désir m'aspira en eux. » (*LVR*, p. 29) –, ou encore un mélange de tous les sens : « Elles les touchent des doigts, en sucent l'écume bien fort, les reniflent avidement, les écoutent, encore, secouées, les zieutent, paumes offertoires. » (*LVR*, p. 10) Elle peut aussi se faire par l'intermédiaire d'un seul sens qui tend à représenter les autres, comme dans ces extraits de « Triolisme téléphonique » et de « Mallarmé côté cour ».

- Je suis à côté de toi, tu passes ta main sous ma jupe et tu caresses mes cuisses...
- Oui, tu sens vraiment bon aujourd'hui. Tu t'es parfumée, n'est-ce pas? [...]
- Oui, je me suis parfumée exprès pour te plaire, mais tu bouges encore, j'aime ta main sur mon sexe, j'aime tes doigts entre mes cuisses. S'il te plaît, embrasse-moi les seins. (*NÉF*, p. 51)

La femme avait cessé son tapage. Son amant était couché sur elle, les bras étendus, tenant ses poignets peut-être... [...] leurs gestes comme ralentis... Il l'embrassait, sans doute, pénétrant dans sa bouche... leurs gémissements étouffés se devinaient plus qu'ils ne s'entendaient... (*LVR*, p. 19)

Dans le premier extrait, les personnages ne sont pas l'un en face de l'autre; ils se parlent au téléphone. Ainsi, le seul sens à être réellement exploité est l'ouïe, mais, afin de s'exciter mutuellement, les deux personnages se servent de ce sens pour essayer de recréer l'effet du toucher, de la vue, de l'odorat... Dans le deuxième extrait, la narratrice voit mal ce qui se passe chez les voisins qu'elle observe. Elle y va donc d'hypothèses pour compléter la scène qui l'excite. Elle imagine de quelle façon ils se touchent, quels bruits font leurs gémissements. La narratrice ne jouit pas seulement de ce qu'elle voit, mais aussi de ce qu'elle peut imaginer pour les autres sens.

Le meilleur exemple d'association de sens provient de la nouvelle « Mots à mots, corps à corps ». Comme nous l'avons vu dans la première partie du présent chapitre, cette nouvelle met en scène une femme et un homme qui se font jouir par les mots prononcés et

par la façon dont ils se les disent. Le verbe « parler » est utilisé douze fois en plus des verbes « dire », « prononcer », « scander », « murmurer », « susurrer » et « gémir » (A, p. 25). L'ouïe semble donc être à l'honneur dans cette nouvelle. Or, si cela est vrai, la vue, mais surtout le toucher, sont aussi placés au premier plan. Les mots dits par la narratrice et son partenaire sont aussi associés, de manière parfois métaphorique, à ces deux sens. Les mots troublent à cause de leur musicalité, mais aussi à cause du « souffle chaud » qui les accompagne et du « regard » de celui qui écoute (A, p. 25). Les mots, qui « déshabillent plus sûrement que [leurs] mains », remplacent le toucher et « font naître des frissons insensés » (A, p. 25) Comme le dit la narratrice, pour eux, les mots « sont des caresses qui glissent à fleur de peau. Ce sont « des sexes qui pénètrent dans [leurs] pores ». (A, p. 25). Ils permettent aux deux partenaires d'entrer dans l'autre « éclatés, au cœur de la jouissance » (A, p. 25). Il y a donc ici non seulement une fusion entre les partenaires, mais aussi entre leurs sens.

Sur plusieurs points, la façon dont sont présentés la vue, l'ouïe, le toucher, le goût et l'odorat rejoignent donc ce qu'on retrouve dans la littérature érotique traditionnelle. La vue reste le sens le plus exploité, l'ouïe est bon deuxième et les trois autres sens sont souvent absents ou alors peu détaillés. Les principales différences proviennent du fait que la vue est ici mise au profit des personnages féminins plutôt que d'être le sens par excellence des personnages masculins – une inversion des rôles est même présente dans « Histoire de Q » –, que le toucher est parfois associé à la fusion des personnages et que les sens peuvent être liés pour créer une expérience plus complète.

Avec cette analyse des cinq sens, nous avons fait le tour des différents points concernant l'ensemble de nos nouvelles. Ce qui nous reste maintenant à voir, c'est un élément qui ne touche que quelques-uns de nos textes, mais qui a une grande importance : la façon dont sont représentées les relations entre femmes.

## 2.7 Entre femmes

Les aventures racontées dans la littérature érotique traditionnelle sont majoritairement hétérosexuelles, mais il n'est pas rare d'y voir des scènes d'homosexualité féminine. Comme l'écrit Huston, ce type de scène est même en quelque sorte une « étape nécessaire, une sorte de rite d'initiation, qui les [les femmes] mènera petit à petit à accepter leur corruption intégrale. » (Huston, 83) Un extrait tiré de *La caserne des perverses*, un roman vendu dans les sex-shops, illustre bien cette idée :

L'aide de camp rompit le charme en murmurant à l'oreille de Lucie de<sup>64</sup> qu'il fallait faire. [...] Avec insolence, elle suça un de ses doigts tout en fixant Gamelon [son général]. Puis elle ouvrit la raie de Cécile pour y introduire l'index humide. Comme pour exciter encore davantage les hommes, Cécile releva son cul, pour que le doigt de Lucie puisse atteindre son anus. [...] Les chairs se dilatèrent, la première phalange pénétra dans le rectum tandis que Cécile tournait les yeux pour voir la réaction des hommes. Leurs bouches béantes et l'excitation qui se lisait sur leurs traits la firent mouiller. (Saint-Just, 1991, p. 142-143)

Dans ce roman, les jeunes recrues d'une caserne militaire sont initiées à la sexualité par leurs aînées, mais finissent dans le lit des officiers militaires masculins, qui les utilisent pour leur propre plaisir et celui de leurs amis. Comme le montre l'extrait, les scènes lesbiennes<sup>65</sup> sont ici des occasions de plaisir moins pour les personnages féminins que pour les personnages masculins.

De telles scènes lesbiennes sont fréquentes dans la littérature érotique traditionnelle; elles sont généralement construites de manière peu diversifiée. En effet, comme l'a fait remarquer Huston, ces aventures sont souvent évoquées « par rapport à l'homme, et ce "par rapport" prend trois formes ». (Huston, 1984, p. 84). La première de ces formes est la comparaison. Les relations entre femmes sont alors décrites en fonction de ce qu'elles ont en commun ou de ce qu'elles ont de différent par rapport à une relation hétérosexuelle, tout en montrant que cette dernière est la plus avantageuse. La deuxième est la préparation. Le but de la scène est alors moins de montrer deux femmes se donnant du plaisir que de servir de

---

<sup>64</sup> Écrit tel quel dans le roman.

<sup>65</sup> Nous ne disons pas ici « scènes entre lesbiennes » car ces femmes sont bisexuelles et se donnent en spectacle pour le plaisir des hommes.

préliminaires à la scène qui suit, celle où un homme se joint à ces femmes ou remplace l'une d'elles. La dernière forme est la mimésis. Dans celle-ci, l'un des personnages féminins est transformé un homme, le plus souvent à l'aide d'un membre postiche, et agit avec les autres femmes comme si elle était un homme. Ces trois formes, selon Huston, auraient pour but d'exciter les lecteurs masculins tout en les rassurant puisque, au fond, elles montrent toutes que « l'homosexualité des femmes est un pis-aller, un *ersatz* bon à divertir les femelles sans mâles ». (Huston, 1984, p. 84)

Est-ce ainsi que sont représentées les relations entre femmes dans nos nouvelles? Reproduisent-elles ces trois formes? L'érotisme lesbien est-il là aussi décrit comme une activité de moindre importance? Voilà les questions qui nous intéresseront maintenant. Pour y répondre, nous ferons d'abord un retour sur quelques notions théoriques pouvant nous aider à mieux comprendre les enjeux liés à la représentation des relations entre femmes, puis nous passerons à l'analyse des quatre nouvelles que nous avons retenues.

### 2.7.1 Des visions de l'érotisme lesbien variées

Dans les différents ouvrages que nous avons consultés, deux points de vue s'opposent au sujet de ce que doit être ou peut être un véritable érotisme lesbien, c'est-à-dire un érotisme dégagé de toutes contraintes patriarcales et vécu entre femmes. Le premier point de vue est défendu par Lorde et Brisson, qui soutiennent que cet érotisme doit être basé sur la douceur et l'égalité. Le deuxième provient de Butler et de Bourcier, qui affirment plutôt que cet érotisme doit être ouvert à la diversité.

Comme nous l'avons vu dans notre premier chapitre, pour Lorde et Brisson, le principal problème des relations hétérosexuelles traditionnelles est qu'elles sont construites en fonction d'un imaginaire érotique patriarcal incluant des rapports de domination et de violence qui ne laissent aucune place à un désir autre, celui des femmes. Comment définissent-elles ce désir? Elles le voient comme étant à l'opposé de celui promu

traditionnellement. L'égalité remplace les rapports dominant-dominée, la joie et le plaisir prennent la place de la honte et du dégoût, le désir de violence devient désir de douceur, etc. Logiquement, les relations lesbiennes apparaissent pour elles comme l'archétype de l'endroit où peut s'épanouir un tel désir. En effet, comme ces relations impliquent deux êtres au corps et au vécu similaires, elles ne peuvent reposer, selon elles, que sur une parfaite égalité et sur une compréhension mutuelle. Il n'y aurait plus de violence ni de rapports de forces, plus de paire sujet dominant/objet dominé. Comme le résume Michel Feher dans son article « Érotisme et féminisme aux États-Unis : les exercices de la liberté », cette idée, poussée à l'extrême, laisse supposer que le lesbianisme est la voie naturelle des femmes :

En effet, s'il est vrai que l'érotisme au féminin ne se laisse pas dissocier de sentiments tels que la tendresse, la confiance mutuelle, ou encore la fidélité, et s'il est également vrai [...] qu'une fois dégagé des normes et des fantasmes masculins qui infectent l'imagination des femmes, l'amour éprouvé par l'une d'elles ne peut s'adresser qu'à une personne « aimable », c'est-à-dire capable de ces sentiments qui sont l'apanage des femmes, alors l'homosexualité féminine ne doit pas être considérée comme une tendance psychosexuelle, déviante ou non, mais bien comme l'expression authentique et épanouie de la culture féminine sur le plan de la vie érotique. (Feher, 1993, p. 120)

Cette idée, soutenue par certains courants féministes essentialistes, n'est par contre pas celle défendue par Lorde et Brisson. En effet, pour celles-ci, si l'homosexualité féminine est une façon saine et naturelle de vivre sa sexualité, elle n'est pas la seule qui existe<sup>66</sup>. Les deux chercheuses ouvrent aussi la porte à des relations hétérosexuelles renouvelées, où une pareille tendresse et une égalité semblable seraient possibles :

La femme qui a dit non au phallus peut dire oui au pénis – si l'homme joue le jeu, s'il accepte d'être un partenaire et non un maître. [...] C'est avec une telle femme qu'Éros se préserve de la violence de Thanatos, que le désir cesse d'être coupé de la jouissance, que la fête érotique peut commencer. (Brisson, 1984, p. 31)

Pour Brisson et Lorde, les relations entre femmes se caractérisent donc par l'importance qu'elles accordent à l'égalité et à la tendresse. Butler et Bourcier, par contre, ne sont pas de cet avis. Selon elles, l'idée d'associer l'érotisme lesbien à la douceur et à la complicité ne pose pas problème, mais elle a l'inconvénient de trop limiter cet érotisme. Leur objection, partagée entre autres par les lesbiennes pratiquant le sadomasochisme, est la

---

<sup>66</sup> Pour Lorde, d'ailleurs, l'érotisme au féminin ne doit pas se cantonner à une relation à deux basée sur la sexualité. Il doit toucher à toutes les sphères de la vie, aussi bien à la sexualité, qu'à « notre langage, notre histoire, nos danses, nos amours, notre travail, nos existences ». (Lorde, 2003 [1984], p. 58)

suivante : à quoi sert-il de rejeter les normes imposées par l'érotisme traditionnel si c'est pour les remplacer par d'autres normes tout aussi contraignantes? De leur point de vue, les pratiques sexuelles, comme le genre, sont des constructions culturelles. Le seul fait que des travestis puissent imiter ce qui est considéré comme féminin (habillement, démarche, délicatesse, fragilité, etc.) prouve qu'il n'y a aucune vérité en dessous de ces constructions. Les femmes ne sont pas *naturellement* plus douces ou plus tendres que les hommes, on leur a appris à l'être (on n'a qu'à penser à toutes les princesses de contes de fées, belles et soumises, qui servent de modèles aux enfants); de ce fait, elles ne sont pas obligées d'être toujours douces dans leurs rapports entre elles. Selon Butler et Bourcier, rien ne doit interdire à deux femmes ensemble – ou à une femme avec un homme – d'être passionnées, violentes, dominantes ou soumises, etc. Les rapports de force peuvent d'ailleurs dans ces couples, selon elles, faire l'objet de jeux de rôle permettant leur déconstruction en montrant leur caractère factice. Pour Bourcier et Butler, donc, le piège dans lequel il ne faut pas tomber est celui de la généralisation, que ce soit au nom d'idéaux féministes ou autres. Comme le dit Butler à propos de son ouvrage *Trouble dans le genre* : « Dans ce livre, le lesbianisme ne représente pas un retour à ce qui compte le plus lorsqu'on est femme; on n'y trouvera nulle consécration de la féminité, ni l'annonce d'un monde gynocentrique. » (Butler, 2005 [1990], p. 30) L'élément à retenir, selon elles, est l'importance de la diversité, de la créativité. Pas plus que les rapports hétérosexuels, les rapports entre femmes ne doivent pas être dictés par des normes du bien et du mal, mais uniquement par ce que les femmes désirent. Brisson et Lorde pourraient répondre à cela par contre que si tout est possible, il devient très difficile de dire si les femmes font réellement ce qu'elles désirent ou si elles continuent de faire ce que les hommes attendent d'elles...

Comment se positionnent nos nouvelles par rapport à ce débat? Reproduisent-elles un érotisme traditionnel en changeant seulement le sexe d'un des partenaires? Utilisent-elles la comparaison, la préparation et la mimésis? Décrivent-elles un érotisme lesbien basé sur la douceur et l'égalité? Ouvrent-elles la porte à un érotisme complètement différent? Voilà ce que nous verrons maintenant.

### 2.7.2 Des relations entre femmes tout aussi variées

Comme nous l'avons mentionné dans notre premier chapitre, nous avons retenu quatre nouvelles mettant en scène des relations entre femmes. Dans le cas de *NÉF*, nous avons procédé sensiblement de la même façon que pour le choix des autres nouvelles de notre corpus final : nous avons choisi la nouvelle qui, à travers notre grille, semblait être le plus près de ce qu'on retrouve dans la littérature érotique traditionnelle et celle qui semblait le plus s'en distancer. Par contre, comme nous l'avons expliqué dans notre section méthodologie, cette façon de faire ne pouvait s'appliquer aux recueils de *LVR* et *A* puisque « Tenter l'érotique » ne contenait qu'une nouvelle de ce type et que les deux nouvelles de ce genre du « Versant féminin de l'érotisme » présentaient une majorité de traits non traditionnels. Nous avons donc choisi de conserver l'unique nouvelle lesbienne de *LVR* et, pour *A*, de retenir la nouvelle notée dans la grille comme étant la moins traditionnelle. Ces nouvelles sont : « Amitié, sensualité, sexualité », « Première masturbation », « Tendresse » et « Paso doble d'un azertyuiop ». Dans cette partie, nous analyserons ces nouvelles afin de voir de quelles manières elles se rapprochent ou se distinguent de ce qu'on retrouve dans la littérature érotique traditionnelle. Par contre, comme seule la première de ces quatre nouvelles se classe parmi les textes plus traditionnels selon notre grille, nous nous référerons à certains autres du même genre pour compléter notre analyse. Il en sera de même lors de l'étude de la nouvelle « Paso doble d'un azertyuiop », seul récit à s'appuyer sur des rapports de force. Nous commencerons par explorer le côté plus traditionnel avec « Amitié, sensualité, sexualité », puis nous verrons que les nouvelles plus novatrices vont aussi bien dans le sens de l'érotisme tel que perçu par Lorde et Brisson que dans celui de Butler et Bourcier.

#### 2.7.2.1 Des relations entre femmes pour hétérosexuelles

Julie Ouellette, dans son mémoire sur le roman *Baise-moi*, explique que l'un des désirs des communautés lesbiennes et bisexuelles est « de voir reconnu et célébré un désir lesbien qui ne soit plus considéré comme un spectacle destiné à un public d'hommes ou comme de tendres ébats préparant le sexe hétérosexuel »; elles souhaitent plutôt que ce désir soit reconnu comme étant tout aussi valable que celui pouvant exister entre un homme et une

femme (Ouellette, 2005, p. 46). Or, au premier coup d'œil, la nouvelle « Amitié, sensualité, sexualité » peut donner l'impression de répondre à ces attentes. Dans celle-ci, une femme, la narratrice, est invitée à aller passer la soirée chez une amie et profite de l'absence du conjoint de cette dernière pour faire passionnément l'amour avec elle. Elles le font de leur propre initiative, parce qu'elles en ont envie, et la narratrice explique d'ailleurs que, bien qu'elle ait souvent pratiqué le triolisme avec le couple – Jacqueline et Mathieu –, elle et son amie ont toujours refusé de « s'amuser ensemble » devant le conjoint bien que celui-ci en ait fait la demande. Le plaisir qu'elles se procurent n'est donc pas destiné à « un public masculin » et il est aussi très loin d'être ce que Huston nommait un « *ersatz* bon à divertir les femelles sans mâles ». Les deux femmes ont ensemble de multiples orgasmes et la narratrice décrit la fin de sa nuit comme une « apothéose » (*NÉF*, p. 72). De plus, le fait qu'elles utilisent un double godemiché pourrait être vu comme une façon de déconstruire la sexualité traditionnelle en octroyant à ce faux pénis des qualités que ne pourrait posséder un vrai<sup>67</sup>. Néanmoins, et c'est là que la nouvelle est résolument traditionnelle, « Amitié, sensualité, sexualité » est loin de présenter le lesbianisme comme une forme de sexualité autonome. En effet, malgré les divers éléments que nous venons de nommer, cette nouvelle ne parvient pas à sortir des cadres de l'hétérosexualité.

Ce qui frappe lorsqu'on lit cette nouvelle, c'est qu'elle ne met pas tant en scène une relation entre femmes complète et valable, mais seulement une aventure, un accident ayant peu de chances de se reproduire. La nouvelle débute et se termine dans un cadre hétérosexuel et, à l'intérieur même de l'univers diégétique, plusieurs éléments viennent périodiquement nous rappeler que ces femmes ont une préférence pour les hommes. En effet, aussitôt après avoir expliqué que sa journée avait commencé par des rêves érotiques concernant son amie Jacqueline, la narratrice précise qu'elle la rencontrait toujours avec son conjoint et n'avait eu avec eux que des rapports à trois. La dernière chose qu'elle raconte, quant à elle, est le retour de Mathieu, le conjoint, et ce retour est un élément clé : « Et quand Mathieu est rentré le lendemain matin, il nous a trouvées enlacées toutes les deux... Vous pouvez imaginer ce qui s'est passé... » (*NÉF*, 72). La nouvelle se finit donc, en quelque sorte, par un retour à la

<sup>67</sup> Ces qualités sont qu'il est toujours en érection, qu'il permet de pénétrer les deux partenaires à la fois et, surtout, qu'il est détachable et interchangeable, c'est-à-dire que l'une peut s'en servir sur l'autre et vice versa.

normale. Le personnage de Mathieu, même s'il n'est présent qu'à la fin du récit, joue aussi un rôle d'incitateur dans cette nouvelle. Il est le premier à mentionner qu'il pourrait être agréable que les deux jeunes femmes se caressent entre elles et, lorsque celles-ci se retrouvent seules ensemble, lors de la fameuse aventure, il sert de prétexte à Jacqueline pour faire ses premières avances à la narratrice :

- Tu portes toujours des bas? dit-elle.
- Souvent.
- Mathieu trouve que tes sous-vêtements sont toujours très sexy. Ta robe se déboutonne complètement.

Cette présence indirecte de Mathieu contribue d'ailleurs au caractère « accidentel » de l'aventure vécue par ses deux femmes, puisqu'elle la situe en quelque sorte dans le prolongement de leur rapports à trois. En plus, cet épisode était la première aventure homosexuelle de la narratrice – « J'avais un peu peur d'être maladroite... Tout cela est très nouveau pour moi. » (*NÉF*, p. 71) – et peut-être la dernière, du moins avec Jacqueline, puisqu'elle juge au début de la nouvelle que les circonstances l'ayant permise – l'absence de Mathieu, l'invitation de Jacqueline à aller passer la soirée chez elle – ne se « produirai[en]t probablement jamais plus<sup>68</sup> » (*NÉF*, p. 68). De plus, certains éléments, bien semblables à ce que Huston nomme des comparaisons, contribuent au cours de cette nouvelle à rappeler constamment au lecteur que cette aventure n'est qu'un épisode mineur dans la vie de deux hétérosexuelles : « Et puis je me suis dit que si c'était un homme qui m'avait invitée, je ne me poserais pas toutes ces questions » (*NÉF*, p. 68), « Le souvenir de sa dernière utilisation par mon partenaire d'une nuit me faisait déjà mouiller de plaisir... » (*NÉF*, p. 69), « Elle m'a pénétrée par derrière [...] prenant aussi visiblement plaisir à me baiser comme un homme »<sup>69</sup>. Les relations entre femmes sont donc présentées dans cette nouvelle non pas comme une

---

<sup>68</sup> Nous nous demandons bien pourquoi d'ailleurs... Le conjoint, Mathieu, est-il en général toujours à la maison? La narratrice craint-elle de ne pas se faire réinviter? Rien de tout cela n'est mentionné...

<sup>69</sup> Nous tenons à souligner que si, dans le recueil *NÉF*, les comparaisons de ce type sont plutôt fréquentes, elles font beaucoup plus souvent la promotion de l'érotisme lesbien que celle de l'érotisme hétérosexuel. En effet, dans les nouvelles non sélectionnées provenant de ce recueil, nous pouvons lire : « Jamais avant ce moment [raconte une femme après sa première expérience lesbienne], je ne m'étais fait sucer avec autant de tendresse et de grand art. » (*NÉF*, p. 76), « [...] j'ai plutôt fait allusion au fait que seule une autre femme peut connaître le corps d'une femme aussi bien. Elle m'a dit qu'elle était du même avis que moi [...] » (*NÉF*, p. 85), « J'embrassais pour la première fois de ma vie une autre femme et je dois avouer que cela a été un plaisir extraordinaire. » (*NÉF*, p. 74). Cela constitue une innovation assez importante par rapport à ce qu'on retrouve dans la littérature érotique traditionnelle.

forme de sexualité autonome et complète, mais comme un à-côté très plaisant. Avec le retour de Mathieu à la fin du récit, il est d'ailleurs difficile de ne pas percevoir l'ensemble de cette nouvelle comme ce que Huston nomme une « préparation ».

Cette idée d'une homosexualité occasionnelle encadrée par des balises hétérosexuelles est présente dans d'autres nouvelles de notre corpus. Cet encadrement prend parfois une forme similaire à celui présent dans « Amitié, sensualité, sexualité » – c'est-à-dire des indications générales ou des comparaisons visant à bien montrer qu'il s'agit d'une première fois, d'un simple essai –, alors que dans d'autres cas, il prend plutôt une teinte négative. En effet, certaines narratrices associent hétérosexualité et normalité et tiennent mordicus à s'y identifier : « j'étais devenue une parfaite hétérosexuelle » (*NÉF*, p. 81); « Je dois vous le dire : je ne suis pas homosexuelle » (*NÉF*, p. 163); « Je n'ai jamais eu de désir sexuel pour les femmes » (*NÉF*, p. 164); « Nous nous sommes caressées, tout en parlant de la façon de faire de nos petits copains du moment » (*NÉF*, p. 171). De plus, des scènes de lesbianisme servant strictement à ce que Huston nomme la « préparation » d'un acte hétérosexuel sont aussi présentes. La nouvelle « Pauline, moi et... lui » en est le meilleur exemple. Comme son titre l'indique, la nouvelle s'ouvre sur l'attrance qu'éprouve une secrétaire pour sa collègue Pauline, et, dès qu'elles commencent à faire l'amour ensemble, leur patron, le « lui » du titre, vient profiter du spectacle et ensuite les rejoindre. Le passage de la relation lesbienne à la relation hétérosexuelle est si brusque que, sur le coup, la narratrice ne s'y sent plus à sa place : « Je pensais qu'il s'agissait d'un jeu qui ne me concernait pas et je commençais à me rhabiller en leur tournant le dos. » (*NÉF*, p. 40) Le patron, qui l'appelle immédiatement d'une « drôle de voix », a par contre vite fait de l'inviter à revenir avec eux.

Il y a donc, parmi les nouvelles de nos trois recueils, certains textes qui ressemblent beaucoup à ce qu'on retrouve dans la littérature érotique traditionnelle en ce sens qu'elles utilisent elles aussi la préparation et la comparaison tout en restant dans un cadre hétérosexuel. Par contre, ces nouvelles ne sont pas majoritaires. Comme nous le verrons maintenant, plusieurs, au contraire, présentent la sexualité entre femmes comme étant une

source de plaisir aussi légitime que complète. Cela ne veut pas dire pour autant qu'elles la décrivent toutes de manière identique.

#### 2.7.2.2 Des relations entre femmes pour femmes

Contrairement à « Amitié, sensualité, sexualité », nos trois prochaines nouvelles ne prennent la forme ni de comparaisons<sup>70</sup>, ni de préparations, ni de mimésis et elles sont loin d'être des « spectacle[s] destiné[s] à un public d'hommes » (Ouellette, 2005, p. 89). De fait, il n'y a aucun personnage masculin dans ces nouvelles et l'érotisme entre femmes y est clairement représenté comme étant tout aussi valable qu'au érotisme hétérosexuel. Par contre, l'érotisme décrit varie du tout au tout : « Première masturbation » est centrée sur la sexualité génitale, « Tendresse » décrit bien chastement les débuts d'une relation amoureuse et « Paso doble d'un azertyuiop » porte sur les rapports passionnés et violents qu'entretient la femmenature avec les femmes qui dépendent d'elle tout en vivant pour elle.

« Première masturbation » a quelques points communs avec « Amitié, sensualité, sexualité ». D'abord, cette nouvelle met elle aussi en scène deux jeunes femmes qui en sont à leur première expérience lesbienne<sup>71</sup>. La narratrice et son amante, élèves dans un pensionnat tenu par des religieuses, découvrent ensemble les plaisirs liés à leur sexualité naissante. Ensuite, l'érotisme y est aussi clairement orienté vers la sexualité génitale. Son titre, « Première masturbation », n'a rien de métaphorique. La narratrice y raconte comment elle a appris à se masturber avec l'aide de sa voisine de lit. Il y est question de « petites lèvres », de « grandes lèvres », de « clitoris », de « seins », de « fesses », etc., et le plaisir éprouvé par les

<sup>70</sup> La nouvelle « Première masturbation » comprend en fait une comparaison entre un objet et un pénis, mais, comme nous le verrons, cette comparaison est loin d'être signifiante par rapport à l'ensemble de la nouvelle.

<sup>71</sup> Cela reste une hypothèse. La narratrice ne dit jamais si elle ou son amante avaient déjà eu des partenaires sexuels, féminins ou masculins, avant qu'elles commencent à se masturber ensemble. Son amante a manifestement beaucoup plus d'expérience qu'elle en matière de masturbation – elle lui donne même des « cours » –, mais le début de la nouvelle laisse deviner que la majorité des pensionnaires ont peu ou pas d'expérience sexuelle : « Nous étions de jeunes filles surtout attirées par le romantisme et nous nous passions en cachette des romans à l'eau de rose que nous prenions pour une grande perversité » (*NÉF*, p. 65).

deux jeunes femmes se traduit sous forme d'orgasmes : « j'accélérai le rythme jusqu'à ressentir une excitante pointe de feu qui me traversa tout le corps et me renversa sur le lit, haletante et sans force. Je venais de connaître mon premier orgasme. » (*NÉF*, p. 66). De plus, le moment fort de cette nouvelle est aussi une pénétration à l'aide d'un objet présenté directement comme un substitut de pénis. Cet objet, un porte-chaussures en métal, est décrit par la narratrice comme « une sorte de tube arrondi », « plus gros dans le bout » qu'à l'époque elle n'avait « encore jamais comparé à un pénis » (*NÉF*, p. 67). La narratrice s'en servait pour « s'empal[er] doucement » pendant que sa jeune amante la soulevait, la griffait et la mordait en gémissant.

Par contre, cette nouvelle est loin de prendre la même orientation traditionnelle que « Amitié, sensualité, sexualité ». En effet, comme elle ne met en scène aucun personnage masculin, aucun homme ne les a encouragées à se caresser l'une l'autre et aucun homme n'apparaît à la fin de l'histoire pour effectuer le « retour à la normale ». Leurs relations sexuelles ne profitent qu'à elles et, de ce fait, la comparaison entre le porte-chaussure et le pénis perd de son importance et devient une précision esthétique plutôt qu'un signe de mimésis. Ce qui pousse ces deux jeunes femmes à agir, c'est leur curiosité et leur soif de plaisir. Le fait d'avoir ensemble des relations lesbiennes ne les traumatise pas davantage que celui de transgresser joyeusement les interdits sexuels imposés par les religieuses de leur pensionnat : « Le combat contre l'impureté était mené de mains de maître par nos professeures » (*NÉF*, p. 65). Rien ne semble les culpabiliser ou leur donner envie d'arrêter. La narratrice n'a-t-elle pas entrepris de chevaucher la boule de cuir de son lit le soir après s'être échauffé la vulve sur les barres parallèles devant ses consœurs? On pourrait y voir l'insouciance de deux adolescentes qui sont plus ou moins conscientes de la portée de leurs gestes, mais la façon dont la narratrice, maintenant adulte, termine cette nouvelle empêche cette interprétation : « J'ai quitté les religieuses avec ce souvenir inoubliable et si j'utilise aujourd'hui un godemiché ordinaire, je dois dire que c'est en repensant souvent à ces nuits de sensualité. » (*NÉF*, p. 67) Dans cette nouvelle, l'érotisme entre femmes est donc présenté comme étant détaché de toutes normes hétérocentriques. Lié à la sexualité génitale, il procure joie, plaisir et bonheur et ne génère aucune forme de honte.

La nouvelle « Tendresse » présente un érotisme lesbien radicalement différent de celui-ci en laissant de côté la sexualité génitale et en ajoutant à la complicité présente entre les personnages féminins les amorces d'un sentiment amoureux. Comme nous le verrons maintenant, cette nouvelle est, en quelque sorte, la parfaite illustration de l'érotisme tel qu'il est perçu par Brisson ou Lorde ou même, dans une certaine mesure, par le courant féministe essentialiste.

D'abord, comme nous l'avons mentionné, la sexualité génitale est absente de cette nouvelle. La scène décrite – le réveil de deux femmes enlacées qui viennent de passer la nuit ensemble – se déroule après un acte sexuel, mais aucune mention directe n'en est faite. Le tout est sous-entendu; elles ont été prises par la « fougue de leurs sens envahisseurs » et elles ont « joyeusement parcouru » le corps de l'autre (*LVR*, p. 21). À aucun moment dans cette nouvelle, le sexe ou les seins des protagonistes ne sont mentionnés ou décrits, alors que le reste de leur corps fait l'objet d'une attention plutôt minutieuse. Comme l'indique l'instance narrative, elles vivent une rencontre « encore fraternelle et virginale » (*LVR*, p. 21), deux qualificatifs qui ne pourraient pas s'appliquer aux relations vécues par les personnages de « Amitié, sensualité, sexualité » ou de « Première masturbation ». Cette nouvelle ne présente pas non plus de rapports de force. Comme nous l'avons vu dans la deuxième partie du présent chapitre, non seulement les deux femmes agissent comme des égales en étant tour à tour objet et sujet et en s'offrant réciproquement tendresse et affection, mais, en plus, elles le sont aussi dans la façon dont elles sont présentées. L'instance narrative les dépersonnalise en jouant sur qui est « l'une » et qui « l'autre » et brouille encore davantage leurs identités en les décrivant souvent de concert : « leurs corps », « leurs paupières », « leurs regards », « leurs joues », etc. (*LVR*, p. 21) En plus d'être égales, comme les protagonistes de « Amitié, sensualité, sexualité » et « Première masturbation », elles sont au début d'une relation amoureuse. Si les personnages des deux nouvelles précédentes ressentaient de l'amitié pour leur partenaire, ici, leur relation à elles va plus loin. Le champ lexical de l'amour, s'il n'est pas omniprésent dans cette nouvelle, est tout de même significatif. On le retrouve dans le premier paragraphe – « la rencontre amoureuse » – et dans le deuxième – « ce temps éperdu de l'amour », « [l]'une se demandait ce qu'elle aimait tant en l'autre, « je l'aimerai, comment faire autrement? » –, mais surtout dans le dernier : « cet espoir qui n'était presque rien et peut-être tout, l'amour encore,

l'amour demain, peut-être, pour l'instant, le souvenir de leurs deux souffles dans la nuit » (*LVR*, p. 21). L'amour n'est pas encore certain entre ces deux femmes, mais il est en train de se construire. La nouvelle « Tendresse » met donc en scène un érotisme au féminin semblable à celui décrit par Lorde et Brisson, c'est-à-dire un érotisme basé sur la réciprocité, l'égalité, la douceur et l'amour.

Nous avons mentionné plus haut que cette nouvelle pouvait aussi être la parfaite illustration de l'érotisme promu par certains courants féministes essentialistes. En effet, comme nous l'avons vu dans la section précédente de cette partie, certaines féministes essentialistes vont jusqu'à dire que le lesbianisme est la voie naturelle des femmes, la meilleure façon tout au moins de se soustraire aux impératifs patriarcaux qui commandent les relations hétérosexuelles. Or, un élément dans cette nouvelle pourrait donner l'impression d'aller de pair avec cette idée. Cet élément, dont nous avons déjà parlé dans la deuxième partie du présent chapitre, est la façon dont le monde extérieur et la vie de tous les jours sont opposés à la chambre où se trouvent les protagonistes et à la relation amoureuse qui est en train de naître entre elles. Le monde extérieur est essentiellement présenté comme étant froid et hostile : le printemps est « glacial », tout n'est que « froidure et étrangeté », le jour est « violent », le vent a abattu des arbres, etc. (*LVR*, p. 21) Le temps lui-même semble être un ennemi puisque son passage cause de la « souffrance » en plus d'entraîner la « détérioration » des corps et « l'effritement des jours de splendeur » (*LVR*, p. 21). À l'opposé, la chambre est décrite comme une « oasis » où l'air est « voluptueux » (*LVR*, p. 21). Les deux femmes sont venues se réchauffer l'une à l'autre et leur amour naissant est associé à la venue prochaine de l'été et à ses bienfaits. Ensemble, les protagonistes semblent même être capables d'accepter les ravages liés au passage du temps. Elles s'acceptent mutuellement telles qu'elles sont. Elles aiment aussi bien « la mèche de cheveux drus », la « longue oreille », le « petit pied solide » et les « joues brûlantes » de l'autre que « la ride qui creusait la joue » et les pleurs salés et amers qu'elles versent ensemble. C'est cette opposition entre le froid du monde et la chaleur de leur relation, basée sur l'acceptation, qui nous rappelle la façon dont sont présentées les relations lesbiennes par certains courants essentialistes. Vues sous cet angle, les relations entre femmes apparaissent comme une solution idéale puisqu'elles procurent un abri comme l'hostilité du monde tout en offrant tendresse et amour. Par contre, il faut le

souligner, cette hypothèse n'est en rien soutenue dans le texte par un rejet de l'hétérosexualité. Les relations hommes-femmes ne sont tout simplement pas mentionnées.

La nouvelle « Paso doble d'un azertyuiop » se distingue quant à elle des précédents textes de deux façons. D'abord, ses protagonistes ne sont pas un couple de femmes, mais des personnages métaphoriques : la nature et les femmes qui vivent d'elle. On va ici bien au-delà des limites de la féminité telles qu'elles sont décrites dans la littérature érotique traditionnelle. On va même au-delà des barrières des corps. La femme-nature n'a pas de corps défini. Comme en témoignent les extraits suivants, elle est partout : « [t]a bouche en passe-boules, inévitable esquisse, étiole, décapite mers et falaises », « ton corps flou, pourtant si épanché et fou », « [t]es muscles débordent », « [t]es bras ininterrompus se vautrent » (*A*, p. 10). Les autres femmes, les siennes, sont aussi nombreuses que peu définies. Elles forment un groupe abstrait, sa « tribu », et sont appelées « comparses-conquêtes », « haletantes pivoines d'élixirs », « suitées » et « transmigrantes effluves d'effigie dévoisée » (*A*, p. 10-11). Les allusions sexuelles, peu nombreuses, mais tout de même présentes dans cette nouvelle, prennent une tout autre couleur compte tenu des personnages qu'elles impliquent. La « tribade en rut » qui « lèche », « mord » et fait jouir ses amantes est en effet aussi loin des narratrices de « Première masturbation » et de « Amitié, sensualité, sexualité » que des personnages de Sade et de Miller! On a donc affaire ici à des femmes plus qu'humaines, à des symboles de force qui, avec leurs relations passionnées, réinventent complètement ce qu'on entend traditionnellement par érotisme au féminin.

Ensuite, ce qui distingue cette nouvelle, c'est l'absence de relations douces et égalitaires semblables à celles vues précédemment. La nature et ses femmes, dans cette nouvelle, se livrent une lutte passionnée où chacune prend tour à tour le dessus. La nature, bien sûr, est décrite comme étant toute-puissante. Elle « décapite mers et falaises », sème des « tempêtes » et « pourfend [l]'âme tabouisée » de chacune de ses femmes; son « joug » est décrit comme « inépuisable, implacable, inéluctable » (*A*, p. 10), mais elle n'est pour autant une tortionnaire. Elle procure en effet jouissance, rire et bonheur à ses femmes grâce à la « mollesse duveteuse de sa chair » et aux « fruits mouvants inusuels » qu'elle leur offre. Ses

femmes, quant à elles, ne sont pas décrites comme des créatures soumises. Elles sont habituées d'utiliser des flèches et du poison et, décrites « comme une tribu », comme des rebelles », elles « otagent » la femme-nature et « épousent [s]a salacité » (*A*, p. 10). La nature et ses femmes sont donc en alternance dominantes et dominées et ce sont ces rapports de force, sources de désir et de plaisir, qui forment le cœur de leur relation.

La nouvelle « Paso doble d'un azertyuiop » n'est pas la seule parmi l'ensemble des nouvelles de notre corpus élargi à mettre en scène des rapports de force entre personnages féminins. C'est aussi le cas de deux textes de *NÉF* : « Soumise à elles » et « Un après-midi d'enfer ». Dans celles-ci, par contre, les personnages n'ont rien de métaphorique. Dans la première, une lesbienne raconte la nuit de délices qu'elle a vécue à se faire fouetter par des professionnelles du sadomasochisme. Dans la deuxième, une femme décrit les moments forts d'un après-midi qu'elle a passé à obéir à une maîtresse envoyée par une amie. Dans ces deux nouvelles, les narratrices vivent de vrais rapports sadomasochistes. Contrairement à la narratrice du « Fantôme de Juliette » qui ne faisait que rêver de recevoir des coups par un maître sévère, les protagonistes de ces nouvelles se font réellement donner des ordres en plus d'être attachées, fouettées ou battues. Les coups qu'elles reçoivent leur apportent du plaisir – « J'étais envahie d'une sensation de bien-être entre chaque coup » (*NÉF*, p. 154), « En même temps, l'autre fille me donnait des claques sur les fesses. J'ai vraiment cru m'évanouir tellement c'était bon (*NÉF*, p. 158) » –, mais aussi beaucoup de douleur : « Elles ont commencé par mon ventre et j'ai eu très mal. [...] Elles ont ensuite frappé l'intérieur de mes cuisses, qui est un endroit bien sensible pour être traité d'une telle façon » (*NÉF*, p. 154). Leurs maîtresses sont sévères – « J'ai demandé qu'elles arrêtent, mais elles ont continué malgré mes cris de douleur. » (*NÉF*, p. 154), « j'ai entendu la fille qui m'appelait et qui me menaçait de coups de fouet si je n'arrivais pas immédiatement. » (*NÉF*, p. 157) –, mais, dans les deux cas, leur plaisir se traduit par de multiples orgasmes, dont certains d'une intensité impressionnante : « Jamais je n'avais joui comme ça. Jamais je n'avais ressenti un orgasme si profond, si explosif » (*NÉF*, p. 154).

Doit-on y voir une simple reprise des rapports de force présents dans la littérature érotique traditionnelle, des rapports de force où le tortionnaire aurait tout simplement été remplacé par une femme agissant de la même manière que l'aurait fait un homme? Selon nous, non, et ce, pour deux raisons. D'abord, c'est volontairement que les deux femmes participent à ces jeux de violence et de pouvoir. La narratrice de « Soumise à elles » s'est rendue d'elle-même dans une maison spécialisée et celle de « Un après-midi d'enfer » a vécu ses jeux sado-maso grâce à la complicité d'une amie qui aurait volontiers pris sa place. Contrairement aux types de relations que nous pouvons voir chez Miller, chez Sade ou chez Réage, pour ne nommer qu'eux, ces épisodes de violence n'ont donc rien à voir avec la vie quotidienne des protagonistes. Ce qu'elles vivent ne relève pas d'une relation de violence, ce sont des épisodes uniques, des jeux de rôle qu'elles peuvent arrêter quand bon leur semble et ne plus recommencer si c'est ce qu'elles désirent, des jeux semblables à ceux décrits par Bourcier et Butler. Ces femmes n'ont donc rien à voir avec une Ida se laissant dominer, une Justine qui vit mille tourments ou une O qui s'oublie pour laisser toute la place au plaisir de ses maîtres<sup>72</sup>. Ensuite, ces expériences ne visent pas à procurer du plaisir aux bourreaux, mais aux victimes, les narratrices. Dans « Soumise à elles », les maîtresses engagées par la narratrice la préparent en douceur à l'expérience qu'elle va vivre (elles la déshabillent, la caressent, la masturbent, la complimentent, etc.) et sont présentes avec elle après cette expérience pour la dorloter de nouveau. Dans « Un après-midi d'enfer », il n'y a pas que la narratrice qui obtienne du plaisir lors de cette séance – une complice de la dominatrice et un inconnu en profitent aussi –, mais elle juge que celui-ci a été si agréable qu'elle serait prête à revivre « n'importe quand » cet « après-midi d'enfer » (*NÉF*, p. 158). Les narratrices, même si elles sont impliquées comme « victimes » dans des rapports de force, sont donc loin de simplement répéter, en les ajustant, les rapports dominant-dominée présents dans la littérature érotique traditionnelle.

---

<sup>72</sup> La nouvelle « Un après-midi d'enfer » donne d'ailleurs l'impression parfois de s'inspirer d'*Histoire d'O*. Nous y retrouvons en effet certaines scènes qui rappellent celles du roman de Réage: la pose d'un anneau sur l'une de ses grandes lèvres, le fait que la narratrice soit placée à genoux pour être « examinée jusque dans les moindres détails », la sodomie à l'aide d'objets visant à l'élargir un peu plus, un intérêt presque fétichiste pour des vêtements stéréotypés, etc. Dans ce cas-ci, nous sommes loin par contre du pastiche comme dans « Histoire de Q », le texte donne plutôt une impression de déjà-vu. Il rappelle parfois ce roman, mais, et c'est sa grande différence, son ton est beaucoup plus léger. Le plaisir remplace ici l'introspection et l'angoisse.

L'érotisme lesbien, dans notre corpus, prend donc plusieurs visages. Certaines nouvelles reprennent en grande partie ce que l'on retrouvait dans la littérature érotique traditionnelle : comparaisons, préparations et mimésis. D'autres semblent plutôt rejoindre l'érotisme au féminin tel que perçu par Lorde et Brisson, un érotisme fait de douceur, d'amour ou de complicité. Dans certains cas, la sexualité génitale occupe une grande place, dans d'autres, elle est absente. Il en est de même pour les rapports de force : certaines protagonistes évoluent dans un cadre d'égalité et de partage alors que d'autres préfèrent la passion des rapports de force ou le plaisir amené par des jeux de rôle. La diversité semble donc être le mot clé pour comprendre plusieurs des sujets que nous avons étudiés dans ce chapitre, mais aussi, comme nous le verrons en faisant la synthèse de nos résultats dans notre conclusion, pour saisir l'ensemble de notre corpus.

## CONCLUSION

– Un type là-bas m'a dit que je devrais revoir ma garde-robe parce que j'ai « un peu trop l'air d'une pute »!

– Voyons, qu'est-ce que c'est que cette planète-là, une femme n'a jamais trop l'air d'une pute!!!

(Extrait d'une conversation entre Sixe, une androïde sexuelle, et son propriétaire, le capitaine Ardillon, *Les décalés du cosmos*, deuxième épisode de la deuxième saison : « Tu veux la mettre où ? », Télétoon)

Qu'est-ce que cette planète qui ne partage pas l'opinion du capitaine Ardillon au sujet des femmes? Ce qui est sûr, en tout cas, c'est que ce n'est pas la Terre, du moins pas la Terre telle qu'elle est représentée dans la littérature érotique traditionnelle. En effet, en affirmant que les femmes n'ont « jamais trop l'air d'une pute », le capitaine Ardillon, personnage d'un dessin animé pour adultes, ne fait pas qu'exprimer ses préférences; il résume aussi, sans le savoir, la place occupée par les personnages féminins dans l'imaginaire érotique traditionnel : elles sont de beaux objets dont la fonction est de s'offrir aux regards et aux désirs masculins. Même si Sixe est brillante – elle est l'officière scientifique de son vaisseau –, elle et ses semblables, les autres femmes, se définissent d'abord par leurs attraits physiques. La seule fois où Sixe n'est pas traitée en objet sexuel dans ce dessin animé est lorsqu'elle va sur la planète dont il est question dans l'extrait, une planète où il est impossible pour le capitaine Ardillon de se reconnaître, car tous les hommes y sont gais.

Une littérature érotique créée par des femmes permettrait-elle aussi, comme sur cette planète, de sortir des normes de l'érotisme traditionnel? Mettrait-elle en scène un érotisme différent? Présenterait-elle autrement les personnages féminins? Voilà ce que nous cherchions à voir dans notre mémoire en nous intéressant au fait que, depuis les années quatre-vingt, de plus en plus de femmes écrivent de la littérature érotique au Québec, à tel point que cette littérature, auparavant presque exclusivement masculine, est maintenant majoritairement féminine.

Pour mieux comprendre l'arrivée massive de textes érotiques écrits par des femmes, nous avons décidé d'étudier trois des premiers recueils féminins de nouvelles érotiques à avoir été publiés au Québec : « Tenter l'érotique », de la revue *La vie en rose*, « Le versant féminin de l'érotisme », du magazine *Arcade*, et *Nouvelles érotiques de femmes*, un recueil de nouvelles écrites par des auteures non professionnelles et rassemblées par Julie Bray. Ce choix nous permettait de disposer d'un corpus comprenant soixante-seize textes et ainsi d'avoir un bon aperçu de ce qui se fait en littérature érotique féminine au Québec. Comme nous désirions faire une analyse à la fois thématique et stylistique de ces textes tout en les comparant à ce qui s'est fait traditionnellement en littérature érotique, nous avons choisi comme approche théorique la critique au féminin.

Nous avons divisé notre premier chapitre en trois parties : la présentation de nos appuis théoriques, celle de nos recueils et celle de notre méthodologie. Dans la première partie, afin de voir si nos recueils innove ou non par rapport à ce qui s'est fait par le passé et ce qui se fait encore encore aujourd'hui, nous avons d'abord dressé un portrait de la littérature érotique traditionnelle et de ses traits récurrents. Pour cela, nous nous sommes basée sur les écrits de Millett, Dardigna et Huston. Nous avons alors pu constater que cette littérature s'appuie à la fois sur le dévoilement du corps et du sexe féminins – comme celui de Sixe – et sur le mépris de celui-ci. Les personnages féminins sont présentés comme des objets interchangeables et l'érotisme est souvent associé, pour ces personnages, à une faute qui entraîne honte et punition. Par la suite, nous nous sommes tournée vers d'autres chercheuses – Lorde, Brisson, Butler et Bourcier – afin de voir de quelles façons les femmes pourraient mettre en scène un érotisme qui leur soit propre. Nous avons alors vu qu'il n'existe pas de consensus sur ce qu'est – ou sur ce que devrait être – l'érotisme au féminin. Pour Lorde et Brisson, cet érotisme s'appuie sur la complicité, l'égalité, le partage, la créativité et n'entretient pas nécessairement de lien avec la sexualité génitale. Pour Butler et Bourcier, l'érotisme au féminin doit aussi permettre l'épanouissement des femmes, mais sa caractéristique de base doit être son ouverture à la différence. Cet érotisme, selon elles, ne doit pas chercher à imposer des normes, mais doit permettre aux femmes d'aller chercher leur plaisir là où elles le désirent, même si cela implique des rapports de force.

Dans la deuxième partie de notre premier chapitre, nous avons vu ce qui caractérise chacun de nos recueils en étudiant leurs péritextes. Quels étaient leurs objectifs lors de leur publication? De quel genre d'érotisme font-ils la promotion? Nous avons ainsi constaté que si *LVR*, *A* et *NÉF* se présentent comme des précurseurs en matière d'érotisme au féminin au Québec et qu'ils cherchent à donner l'occasion à des femmes d'exprimer librement leur érotisme, ils n'ont pas la même définition de ce mot. Pour l'équipe de *LVR*, l'érotisme va de pair avec la sexualité, mais exclut toute violence. Pour les auteures de la préface du recueil d'*A*, l'érotisme n'est pas nécessairement lié à la sexualité, mais peut entretenir certains liens avec des rapports de force. Pour Julie Bray, érotisme et sexualité sont directement liés à la sexualité et peuvent inclure des jeux sadomasochistes. Donc, là encore, comme chez nos chercheuses féministes, il n'y a pas de consensus au sujet de l'érotisme au féminin.

La dernière partie de notre premier chapitre était consacrée à notre méthodologie. Nous y avons expliqué pourquoi il nous était impossible d'analyser l'ensemble des nouvelles présentes dans nos recueils – cela aurait donné un travail trop long et, surtout, aurait généré inévitablement des répétitions – et de quelle façon nous nous y sommes prise pour sélectionner un corpus de nouvelles plus réduit; en nous basant sur nos appuis théoriques, nous avons construit une grille de lecture permettant de départager les nouvelles plus traditionnelles des nouvelles plus novatrices. À partir de cette grille, nous avons sélectionné douze nouvelles mettant en scène des relations hétérosexuelles et quatre des relations lesbiennes. Environ la moitié de ces seize textes mettaient davantage en scène un érotisme au sens traditionnel du terme alors que l'autre moitié présentaient un érotisme plus novateur.

Dans notre deuxième chapitre, nous avons fait l'analyse de ces seize nouvelles en fonction des différents points retenus dans notre grille de lecture : le statut d'objet ou de sujet des personnages féminins; la présence de rapports de force ou d'égalité entre les partenaires; les sentiments de honte, de culpabilité, de tristesse ou alors de joie, de bonheur et de plaisir liés à l'érotisme; la manière dont sont décrits le corps et la jouissance féminins et l'importance accordée à ces derniers; la place occupée et le rôle joué par chacun des cinq sens et, finalement, la façon dont sont décrites les relations entre femmes. Pour chacun des points,

nous avons analysé la nouvelle ou les nouvelles les plus représentatives de l'ensemble de même que celles qui se différencient.

Que pouvons-nous retenir de ces analyses? Voilà ce qu'il nous reste à déterminer maintenant. Nous commencerons par voir quelles sont les nouvelles, parmi celles que nous avons analysées, qui se démarquent le plus, puis nous étendrons notre analyse à chacun des trois recueils. Nous pourrions alors les comparer et voir dans quelle mesure chacun d'eux a rempli ses objectifs.

Les nouvelles que nous avons analysées sont, tant du point de vue thématique que stylistique, très diversifiées. Si nous traçons une droite ayant pour extrémité les mots « tradition » et « innovation » et que nous placions nos nouvelles sur cette droite en fonction de leur contenu, il y en aurait davantage du côté « innovation », mais nous en retrouverions tout de même un peu partout le long de la droite. Certaines seraient plutôt au centre – comme « Mallarmé côté cour » et « Triolisme téléphonique » –, d'autres seraient au premier quart – comme « L'araignée », « Chambres sacrées » et « Amitié, sensualité, sexualité » –, et d'autres encore seraient au troisième quart – comme « Vous, découverte nue », « L'esclave de Tatiana » et « Première masturbation ». Les nouvelles les plus intéressantes seraient par contre celles qui se situeraient aux deux extrémités de cette droite et c'est sur ces nouvelles que nous allons maintenant revenir.

Parmi les nouvelles que nous avons sélectionnées, aucune n'est entièrement traditionnelle, mais deux se démarquent en étant très proches du modèle usuel: « Ses désirs sont les miens » et « Le fantasme de Juliette ». Ces textes ont plusieurs points en commun. D'abord, ni un ni l'autre ne met en scène un personnage féminin qui s'assume pleinement comme sujet. La narratrice de « Ses désirs sont les miens » alterne entre la position d'objet – où c'est son partenaire qui a le plein contrôle de l'action et de son corps – et la position de sujet de désir – où elle tire son plaisir du fait de s'offrir volontairement aux regards des hommes autour d'elle. La narratrice du « Fantasme de Juliette », quant à elle, rêve de soumission et n'hésite pas à laisser de côté sa subjectivité en se mettant à distance afin de

mieux pouvoir se décrire. Ensuite, ces deux narratrices n'ont qu'un accès limité à leur propre jouissance; la première décrit les orgasmes des partenaires masculins, mais jamais les siens, alors que la seconde, en restant dans l'onirique, ne vit rien de concret. De plus, la façon dont elles mettent en scène leur corps reste aussi pauvre que stéréotypée et leurs descriptions se basent presque uniquement sur le sens de la vue : « Plus besoin qu'il me supplie pour que je sois nue sous mes robes ou pour montrer mes seins ou ma chatte » (*NÉF*, p. 17), « Moi, je m'imagine nue, les poignets liés dans le dos par une cordelette, les yeux bandés avec des bas noirs, ma petite culotte dans la bouche » (*NÉF*, p. 121). Finalement, ces nouvelles ont aussi en commun une certaine honte que les narratrices ressentent vis-à-vis de leur sexualité. Pour la narratrice de « Ses désirs sont les miens », cela se manifeste par des commentaires visant à assurer aux lecteurs(trices) qu'elle est une bonne mère de famille et une citoyenne « respectable » (*NÉF*, p. 18) qui ne se livre à l'exhibitionnisme que pour le bien de son couple : « Je tiens à préciser que notre amour se trouve renforcé par ces pratiques » (*NÉF*, p. 19). Pour celle du « Fantôme de Juliette », cela se voit à l'importance capitale qu'elle accorde au fait de garder secret son fantasme masochiste, importance tellement grande qu'elle préfère rater des occasions de le réaliser plutôt que de prendre le risque que quelqu'un qu'elle connaît puisse en entendre parler.

Que nous apprennent ces nouvelles? Elles nous montrent que, pour certaines femmes, il est possible d'obtenir du plaisir dans une économie traditionnelle. Les narratrices, même si elles n'ont jamais d'orgasmes, tirent du plaisir des aventures qu'elles vivent ou de celles dont elles rêvent. La narratrice de « Ses désirs sont les miens », par exemple, « adore exciter les hommes » (*NÉF*, p. 18). Ce plaisir reste néanmoins limité et, du point de vue stylistique, ce type de nouvelles ne permet pas de grandes innovations. Par contre, ces nouvelles nous montrent aussi que ce n'est pas nécessairement l'ensemble du modèle traditionnel qui est source de jouissance pour les personnages féminins. Certains éléments, comme la douleur liée aux coups de fouet, la dévalorisation du corps féminin à l'aide d'un vocabulaire péjoratif ou ordurier ou le mépris des partenaires masculins vis-à-vis de leur compagne, sont complètement évacués. La honte ressentie par les personnages féminins ne naît pas ici de la façon dont les personnages masculins les considèrent, mais de leur propre peur de leur différence; cette honte n'annihile pas leur plaisir, elle ne fait que le baliser ou le freiner. Le

modèle traditionnel, s'il est un peu modifié, peut donc être un lieu de plaisir pour les personnages féminins, mais il ne leur laisse que des possibilités limitées.

Comme nous l'avons vu dans notre deuxième chapitre, les nouvelles plus traditionnelles sont par contre loin d'être les plus nombreuses dans notre corpus. Parmi les plus novatrices, on retrouve : « Tendresse », « Viens, on va se faciliter la vie », « Paso doble d'un azertyuiop », « Mots à mots, corps à corps » et « Il arrive que ce soit ainsi ». Quel est le point commun entre ces nouvelles? C'est le caractère positif de l'érotisme qu'elles promeuvent. En effet, l'érotisme et la sexualité y sont liés à l'amour, au plaisir, à la tendresse ou, comme dans le cas de « Paso doble d'un azertyuiop », à la force et à la passion. Pour le reste, ce qui les caractérise, c'est tout simplement leur diversité. Chacune d'elles présente un visage différent de l'érotisme au féminin et montre que le fait de sortir des normes offre plus d'occasions d'être créatives : il y a plus de manières de sortir des sentiers battus que d'y rester. Les innovations qu'elles contiennent peuvent être regroupées en trois catégories : celles liées aux types de rapports qu'entretiennent les personnages, celles ayant trait au type de vocabulaire employé et celles qui concernent le genre d'érotisme présenté.

D'abord, si, dans « Ses désirs sont les miens » et « Le fantasme de Juliette », les personnages féminins sont en général soumis aux désirs de leurs partenaires réels ou imaginaires, tel n'est pas le cas dans nos nouvelles plus novatrices. En effet, plutôt que de reproduire la traditionnelle paire dominant-dominée, ces nouvelles se différencient en présentant des personnages féminins qui entretiennent entre eux des rapports à la fois passionnés et violents (« Paso doble d'un azertyuiop »), mais surtout en faisant la promotion de relations d'égal(e) à égale où chacun(e) est tantôt objet, tantôt sujet. La nouvelle « Tendresse » est le meilleur exemple de ce type de rapport, avec ses protagonistes toujours tendrement enlacées. Le flou qui entoure leur identification – elles sont appelées « l'une » et « l'autre » en alternance – contribue d'ailleurs à éliminer toute polarisation entre les positions d'objet et de sujet. Dans certaines nouvelles, ce rapport d'égalité va si loin qu'il se traduit par un désir de fusion avec l'autre. On le voit entre autres dans « Viens, on va se faciliter la vie », où la narratrice a besoin de « traverser » le corps de son partenaire pour « venir » jusqu'à

elle-même (*LVR*, p. 27), dans « Il arrive que ce soit ainsi », où la narratrice écrit « je voudrais que tu me passes à travers. et moi aussi je passerais à travers toi » (*A*, p. 39) et dans « Mots à mots, corps à corps » : « Nous parlons jusqu'à être dans les mots de l'autre, dans la peau de l'autre, dans le sexe de l'autre » (*A*, p. 25). Dans « Mots à mots, corps à corps », cette égalité fusionnelle est aussi présente dans la façon dont sont employés les pronoms personnels et les déterminants possessifs : ceux de la première et de la deuxième personne du singulier sont présents en nombre égal dans les huit premiers paragraphes et sont remplacés, dans le paragraphe final, par des pronoms et des déterminants qui incluent les deux partenaires à la fois. Dans ces nouvelles, cette égalité se traduit aussi par un désir de continuité. Les partenaires ne sont plus des objets interchangeable qu'on oublie après usage, mais des amis, des conjoints, des complices qui nous complètent et que l'on souhaite revoir afin de prolonger le plaisir : « Tous tes orifices ont leur liquide et chacun d'eux m'étanche. [...] Et parce que chacun des miens te reçoit aussi, on se revoit demain » (*A*, p. 27).

Ensuite, ces nouvelles se différencient par le type d'érotisme dont elles font la promotion. En effet, plutôt que de se limiter à la stricte représentation de la sexualité génitale, elles élargissent l'idée d'érotisme. Par exemple, dans « Tendresse », la sexualité génitale est complètement laissée de côté au profit du plaisir que tirent les protagonistes à simplement être là, ensemble et amoureuses. Dans « Paso doble d'un azertyuiop », c'est la description de la relation violente entre des êtres métaphoriques qui est au cœur de la nouvelle. Dans « Mots à mots, corps à corps », les personnages font bien l'amour ensemble; ils se caressent, se font jouir... mais en se touchant seulement par l'intermédiaire de leurs mots. Ceux-ci, selon la narratrice, seraient du reste bien plus efficaces que des mains ou des sexes, car ils « pénètrent dans tous [leurs] pores » (*A*, p. 25). Les personnages de « Viens, on va se faciliter la vie » ne se touchent pas davantage. Ils sont au restaurant et tout passe par leur imagination et par la montée de leur désir. Dans ces quatre textes, ce ne sont plus les organes génitaux seuls qui sont source de jouissance, mais le corps au complet et même l'esprit. La jouissance ne se mesure alors plus par le nombre d'orgasmes, mais par la variété des plaisirs et la qualité du bonheur procuré. L'innovation la plus grande, par contre, provient du fait que plusieurs de ces nouvelles inscrivent directement la jouissance dans leur écriture. Plutôt que de seulement la rendre présente dans les dialogues comme dans la littérature érotique traditionnelle –

« Ah!... je... dé...charge... cochonne... » (Apollinaire, 1973 [1907], p. 68) – elles l'intègrent à même la narration. « Il arrive que ce soit ainsi » en est le meilleur exemple. Avec ses phrases très courtes – souvent non verbales ou infinitives –, son nombre réduit de subordinées, ses élisions de pronoms et sa ponctuation volontairement minimaliste, cette nouvelle reproduit le rythme rapide de la relation en cours en l'inscrivant dans un présent aoristique ; tout le texte témoigne de la grande excitation ressentie par la narratrice. Les dernières lignes, composées de phrases encore plus courtes, vont d'ailleurs de pair avec l'idée de perte de contrôle développée à la fin de la nouvelle : « trempée. toute tremblante encore. incontrôlée. » (A, p. 39). Contrairement aux textes érotiques d'Apollinaire, de Bataille, de Klossowski, de Musset, de Sade et autres, où érotisme et sexualité génitale sont presque synonymes, ces nouvelles présentent un univers érotique beaucoup plus vaste et augmentent ainsi les possibilités de plaisir.

Enfin, le type de vocabulaire employé et l'attention particulière portée au corps féminin sont une autre innovation importante de ces nouvelles. En effet, plutôt que de s'intéresser seulement à certaines parties du corps féminin – les lèvres, les seins, les fesses, le sexe, etc. – et de se contenter de les décrire sommairement, les narratrices et instances narratives de ces nouvelles décrivent l'ensemble du corps féminin en revalorisant certaines parties habituellement laissées de côté – les pores, la sueur et les tempes dans « Viens, on va se faciliter la vie » et les larmes, les rides et le duvet des aisselles dans « Tendresse » – et utilisent un vocabulaire souvent plus riche et plus imagé que celui des textes traditionnels. On n'a qu'à penser à « Paso doble d'un azertyuiop », où les femmes sont décrites comme de « haletantes pivoines d'élixirs » qui « juxtaposent leurs karmas juvéniles sur la transparence » des seins « extravagants » de la nature (A, p. 10). Ces nouvelles utilisent aussi une plus grande variété de figures de style pour décrire le corps et la jouissance féminins, par exemple, des comparaisons, des métaphores et des personnifications pour « Tendresse » et des métaphores, des allitérations, des assonances, des paronomases et des alliances de mots inhabituelles dans « Paso doble d'un azertyuiop ». L'ensemble des cinq sens, bien qu'ils soient en général peu exploités même dans ces nouvelles, sont aussi parfois l'occasion de belles trouvailles, la principale étant l'association de plusieurs sens dans une même description. Par exemple, dans « Mots à corps, corps à corps », l'ouïe et le toucher sont

présentés ensemble : « [Nos mots] sont des caresses qui glissent à fleur de peau. Ce sont des sexes qui pénètrent par tous les pores » (*A*, p. 25). Dans d'autres nouvelles, les changements au niveau du vocabulaire se font à travers le réinvestissement de certains champs lexicaux traditionnellement connotés de manière négative comme ceux reliés à l'animalité, à la nature ou à la perte de contrôle, comme dans « Il arrive que ce soit ainsi », « Mots à mots, corps à corps », « Paso doble d'un azertyuiop » et « Viens, on va se faciliter la vie ». Ces motifs, plutôt que d'être associés à un état d'infériorité, de faute ou de faiblesse, deviennent des lieux de beauté et de plaisir. La perte de contrôle, par exemple, est décrite dans ces textes comme quelque chose de volontaire qui permet d'ouvrir son corps et son esprit au plaisir et, surtout, à l'autre : « alors mille étoiles explosent dans ma tête. je la perds. je n'ai plus qu'une envie. c'est toi que je veux. et fort. » (*A*, p. 39).

Bien que ces cinq nouvelles se distinguent sur bien des points de ce qu'on retrouve traditionnellement, l'une d'elles se démarque encore davantage : « Histoire de Q ». En quoi cette nouvelle est-elle différente des autres? D'abord, bien sûr, à cause des remous qu'elle a suscités. Aucune autre nouvelle du recueil de *LVR* n'a eu un tel impact, notamment dans le courrier des lectrices, et aucun des textes présents dans *A* ou dans *NÉF* n'a autant enflammé le lectorat. Or, cette polarisation de celles et ceux qui étaient en faveur de cette nouvelle ou contre elle a eu l'avantage de faire bien plus avancer le débat sur la question de l'érotisme au féminin que tout autre texte. Elle a amené les lectrices, l'équipe de *LVR* et même plusieurs chercheuses (Brisson, Huston, von Flotow, Saint-Martin) à se questionner sur ce qui définit ou non cet érotisme. Cette nouvelle a aussi montré, mieux que n'importe quelle démonstration, qu'il n'existe aucun consensus au sujet de l'érotisme au féminin. Ensuite, cette nouvelle se différencie aussi des autres parce que, en étant un pastiche inversé de *Histoire d'O*, elle est la seule à proposer ouvertement une critique de la littérature érotique traditionnelle. En reprenant le même genre de décors (un manoir isolé), de costumes (le corset et les chaînes) et de sévices (mise à nue, humiliation, torture, viol collectif, etc.), mais en inversant le sexe de la victime et des bourreaux, son auteure, Dandurand, rend davantage apparent les rapports de violence qui sont au cœur de la littérature érotique traditionnelle. Certains éléments, comme le port du corset et le fait, pour le personnage masculin, d'être placé « comme une femme chez le gynécologue » (*LVR*, p. 35), des éléments banals dans la

vie d'une femme, sont ainsi perçus de manière tout à fait nouvelle. Cette inversion des rôles est aussi marquée par la place occupée par les différents sens. En effet, dans la littérature érotique traditionnelle, la vue est excessivement importante et son contrôle est généralement l'apanage des personnages masculins. Ce sont eux qui espionnent, regardent, observent et décrivent le corps féminin. Or, l'homme-esclave est privé ici de ce sens dès le début et les rapports de force sont inversés. Ce sont les femmes-bourreaux qui l'observent et lui ne peut les percevoir qu'à travers son odorat, son goût, son ouïe et son toucher. Cela amène d'ailleurs de belles innovations du point de vue du vocabulaire, puisque, plutôt que de dire si les bourreaux des femmes sont grandes, petites, minces ou grosses, l'instance narrative parle de leurs odeurs, du goût de leurs sécrétions, du son de leur voix, etc. Si les rapports de force sont plus perceptibles dans cette nouvelle, ils sont par contre contrebalancés par une innovation : la présence de l'humour. Dans cette nouvelle, on est loin de l'atmosphère lourde présente dans *Histoire d'O*. Pour s'en convaincre, on n'a qu'à se rappeler l'épisode où le personnage masculin est transformé en « bonhomme de pain d'épices, fourré de confiture et de crème » (*LVR*, p. 35) ou encore à penser au titre lui-même, « Histoire de Q », qui annonce qu'il s'agit d'une histoire salée à prendre à la légère. Dandurand souligne aussi le caractère moins lourd de son texte en choisissant un vocabulaire beaucoup plus direct que dans *Histoire d'O* : les « reins » deviennent les fesses et « l'anneau des reins », l'anus. Cette nouvelle cesse ainsi d'être une fable mythique révélant la « vraie » nature des hommes ou des femmes – contrairement à ce que Jean Paulhan pensait de *Histoire d'O*. « Histoire de Q » est donc, tant par les débats qu'elle a engendrés que par ses diverses innovations, la nouvelle qui ressort le plus de ces trois recueils.

Maintenant que nous sommes revenue sur les nouvelles les plus novatrices parmi notre corpus réduit, que pouvons-nous dire au sujet de nos recueils en général? Sont-ils très différents les uns des autres? Présentent-ils le même genre d'érotisme au féminin? Mettent-ils en scène leurs personnages féminins de manière identique? Voyons ce qu'il en est.

Le premier recueil de notre corpus en date à avoir été publié, « Tenter l'érotique » de *LVR*, réalise relativement bien les objectifs qu'il s'était fixés. En effet, les nouvelles publiées mettent en scène un érotisme positif qui va bien avec l'idée, développée dans la préface de ce

recueil, d'écrire sur « [l'] amour du cul, du sexe, du “let's get physical” » (*LVR*, p. 17). À l'exception de la gêne éprouvée par le personnage féminin de « Vous, découverte nue », les protagonistes féminines de ces nouvelles ne ressentent ni honte, ni culpabilité, ni tristesse. Au contraire, l'érotisme, pour elles, est source de bonheur, de plaisir, et même, et c'est un point que nous retrouvons moins dans les deux autres recueils, d'affirmation de soi. Nous avons pu voir cette idée dans « Mallarmé côté cour », où la narratrice refuse de céder aux avances de son hôte pour aller vers un partenaire de son choix, mais elle est aussi présente dans une autre nouvelle, « Le doigté », où une femme reconquiert son estime d'elle-même et son autonomie après avoir réappris à aimer son sexe. Dans ces nouvelles, les protagonistes refusent d'être traitées en objet – dans « Histoire de Q » elles vont même jusqu'à transformer littéralement le personnage masculin en objet (en lit de bordel lesbien et en bonhomme de pain d'épices) – ou d'être jugées de manière péjorative par leurs partenaires. Elles assument pleinement leur subjectivité. Le statut de sujet est d'ailleurs celui qu'occupent généralement les protagonistes féminines dans ce recueil. Elles le partagent par contre souvent avec leur partenaire et établissent ainsi des relations basées sur l'égalité. Elles ne sont donc jamais pleinement objets comme dans la littérature érotique traditionnelle.

Par contre, un point reste commun entre « Tenter l'érotique » et cette littérature traditionnelle : l'importance accordée à la description du corps féminin puisque, ici aussi, cette idée reste centrale. Toutefois, la description de ce corps ne se fait pas de la même manière. Dans ce recueil, comme dans les deux autres d'ailleurs, tout vocabulaire péjoratif ou ordurier est évacué. De plus, les narratrices et instances narratives ne s'intéressent pas seulement à l'éternelle trinité sexe-seins-fesses; plusieurs des nouvelles portent une grande attention à l'ensemble du corps et même à des parties du corps traditionnellement passées sous silence, comme dans « Le doigté », où la protagoniste explore de ses doigts son sexe élargi par les accouchements. Le thème de la fusion avec l'autre et la présence de la jouissance dans l'écriture de certaines nouvelles – comme les phrases très longues dans « Tendresse », qui cherchent à prolonger l'instant présent – enrichissent aussi ces descriptions. La nouvelle « Aigres-douces » va même jusqu'à élargir le concept de féminité. Cette nouvelle présente en effet deux personnages féminins décrits comme étant « un peu rondes, un peu chaudes [...] légèrement rougies et sensibles au toucher » (*LVR*, p. 31), mais

on apprend à la fin de la nouvelle que ces femmes sont en réalité des pommes destinées à s'unir dans une compote...<sup>73</sup> La description de la jouissance féminine est importante aussi dans *LVR*, mais, comme dans les deux autres recueils, elle occupe moins d'espace. Il semblerait que, pour les différentes auteures, ce qui est « ressenti » s'exprime moins facilement ou moins longuement que ce qui peut être vu ou touché. Par contre, les descriptions du plaisir demeurent toujours très positives.

Un autre point commun avec la littérature érotique traditionnelle dans ce recueil est l'association fréquente qu'on y retrouve entre l'érotisme et la sexualité génitale. Si les nouvelles « Tendresse », « Viens, on va se faciliter la vie » et « Aigres-douces » présentent un érotisme qui s'en détache, la nouvelle « Comme dans un café », par exemple, décrit deux inconnus qui décident soudainement de faire l'amour ensemble sur la table d'un café devant les clients... Cette association est-elle problématique? Nous ne le croyons pas puisque, après tout, elle va de pair avec la façon dont était défini l'érotisme dans la préface du recueil. Il est donc tout à fait normal qu'elle soit présente dans ces textes. Par contre, comme le souligne Brisson dans l'entrevue suivant le recueil d'*A*, il est vrai que cela peut paraître surprenant de la part d'un magazine féministe qui est en pleine lutte contre la pornographie puisque le contenu de ce recueil n'est pas en continuité avec ce qu'on retrouve dans les écrits féministes de l'époque. Le fait de présenter ces nouvelles sans « introduction explicative » (*A*, p. 69) – à l'exception de « Histoire de Q » – ne permet pas non plus de mise en contexte. Il s'agit néanmoins d'un choix qui a été fait par l'équipe de *LVR* et qui semble très bien assumé.

La façon dont sont représentées les relations entre femmes s'éloigne par contre radicalement de ce qu'on retrouve dans la littérature érotique traditionnelle : aucun épisode de sexualité génitale n'est présenté, les rapports sont basés sur la douceur et l'égalité, aucun des procédés de comparaison, de préparation ou de mimésis notés par Huston n'est présent, etc. Cependant, comme il n'y a qu'une seule nouvelle de ce type dans ce recueil – si on exclut celle des pommes –, peut-on vraiment tirer des conclusions? Un échantillon plus large

---

<sup>73</sup> Cette chute nous semble par contre un peu artificielle, voire maladroite puisqu'elle a pour effet d'enlever, à rebours, l'aspect érotique de ce texte. C'est d'ailleurs pour cette raison que nous l'avons exclue lorsqu'est venu le moment de choisir les nouvelles à conserver pour notre corpus réduit.

de textes lesbiens nous aurait bien sûr permis de voir davantage de quelle façon sont envisagées les relations entre femmes dans l'érotisme au féminin, mais, tout de même, le fait que ce soit seulement cette nouvelle qui ait été publiée (on ignore pourquoi d'ailleurs; peut-être parce qu'il y en avait aucune autre, mais peut-être aussi parce que les autres n'ont pas été retenues) reste tout de même significatif. Comme nous l'avons vu dans la dernière partie de notre deuxième chapitre, cette nouvelle pourrait pratiquement servir de vitrine à certaines théories essentialistes...

Si nous avons dit plus haut que le recueil de *LVR* réalise « relativement bien » les buts qu'il s'était fixés, c'est bien sûr parce qu'il y a un point qui, lui, n'a pas été atteint : le désir de faire la promotion d'un érotisme sans violence. En acceptant de publier la nouvelle « Histoire de Q », l'équipe de rédaction de *LVR* a ouvert le débat sur cette question et a donné clairement son opinion : un texte tel que celui-ci, avec ses rapports de force, ses tortures et sa mise à mort finale, n'est pas un texte érotisant. Par contre, comme nous l'avons vu dans notre premier chapitre, en accordant autant d'importance à ce texte – en le dotant d'une préface deux fois plus longue que lui, en le coiffant d'un titre en caractères gigantesques et en lui ajoutant un exergue –, l'équipe de *LVR* a largement contribué à le mettre en valeur et, de ce fait, à laisser les autres en arrière-plan. Le meilleur exemple de cela provient du courrier des lectrices qui a suivi ce recueil : les douze lettres publiées parlent directement ou indirectement de « Histoire de Q » et seulement trois parlent des autres nouvelles, et encore, il n'y a que « Tendresse » et « Comme dans un café » qui sont mentionnées... L'objectif n'a pas été complètement atteint, c'est le moins que l'on puisse dire.

Malgré cette contradiction au sujet de la violence, nous pouvons donc dire que, dans l'ensemble, les textes présentés dans ce recueil sont conséquents avec ce que l'on retrouve dans la préface et qu'ils se distinguent sur bien des points de ce qu'on retrouve dans la littérature érotique traditionnelle. Le recueil « Le versant féminin de l'érotisme », comme nous le verrons maintenant, est quant à lui beaucoup plus contrasté : sur la majorité des points que nous avons analysés dans notre deuxième chapitre, il se distingue complètement par son côté novateur, mais sur un point, très important pourtant, il tend à être plus traditionnel.

Comme dans le recueil de *LVR*, les nouvelles publiées dans *A* mettent en scène une majorité de personnages féminins sujets ou encore qui partagent les positions d'objets et de sujets avec leur partenaire. L'égalité est un thème très important dans ce recueil et se traduit souvent par un désir de fusion avec l'autre. Les rapports de force, comme dans « Paso doble d'un azertyuiop », ne sont néanmoins pas exclus. La façon dont sont décrits le corps et la jouissance féminins est par contre différente de ce qu'on retrouve dans les deux autres recueils. D'abord, c'est dans ce recueil qu'on retrouve les descriptions les plus riches et les plus créatives. Les nouvelles « Il arrive que ce soit ainsi » et « Paso doble d'un azertyuiop » en sont un bon exemple, avec leurs champs lexicaux positifs, leur vocabulaire recherché, leurs nombreuses figures de style et leur façon d'unir les sens entre eux, mais c'est aussi le cas dans d'autres nouvelles, par exemple dans « Najiya, la fatalité du silence »<sup>74</sup> et dans « Les sortilèges du solfa »<sup>75</sup>. La jouissance est aussi associée encore plus directement à l'écriture que dans *LVR*. Si, dans le premier recueil, cette idée ne concernait directement que quelques nouvelles, ici, elle est présente pratiquement dans chacune d'elles. La nouvelle « Vous », par exemple, utilise le même genre de phrases courtes et hachées que « Il arrive que ce soit ainsi » pour mieux inscrire le plaisir dans le texte : « Son corps bouge. Le vôtre répond à l'appel, l'alerte » (*A*, p. 35)

Ensuite, ce qui est aussi différent, c'est l'importance accordée à la sexualité génitale et, par extension, au corps féminin et à sa jouissance. Ces sujets restent encore très présents, mais davantage de nouvelles s'en détachent et, dans certaines, l'érotisme transcende la simple représentation des corps. « Paso doble d'un azertyuiop », avec ses êtres métaphoriques, illustre bien cette idée, mais les nouvelles « Le désir et le sablier » et « La trace de Médée » le font aussi à merveille; la première raconte comment une femme mûre est soudain prise du désir impossible d'avoir un enfant et la deuxième parle des « Fâmousses », des êtres

<sup>74</sup> « À toutes les eaux de ton corps j'ai bu. Figue mauve de ton sexe, grenade rouge de ta bouche » (*A*, p. 12).

<sup>75</sup> « Dans le vagin d'Adi, se déroule une symphonie africaine dont les notes remontent dans son ventre vers sa poitrine pour s'égrener sur ses lèvres » (*A*, p. 38).

futuristes, ni tout à fait hommes, ni tout à fait femmes, au mode de vie à la fois très réglé et éclaté. L'érotisme, ici, est vu dans un sens plus large et reste ouvert à toutes les possibilités.

Les relations entre femmes n'ont rien non plus en commun avec ce qu'on retrouve dans la littérature érotique traditionnelle. Elles sont présentées comme des relations saines, tout aussi valables et satisfaisantes que des relations hétérosexuelles et, contrairement à ce qu'on voit dans *LVR*, elles peuvent être basées aussi bien sur la douceur que sur une violente passion. Comme dans ce premier recueil, il nous est difficile d'en arriver à des conclusions satisfaisantes sur ce sujet vu le peu de nouvelles qui en traitent. Néanmoins, le caractère positif de cet érotisme ressort encore une fois très bien.

Le point sur lequel ce recueil se différencie de *LVR* et rejoint d'une certaine façon la littérature érotique traditionnelle est la façon dont est vécu l'érotisme. Si, dans *LVR*, l'érotisme est toujours associé à des sentiments positifs, ici, ce n'est pas le cas. Bien des nouvelles sont basées sur des sentiments de complicité, de plaisir et même d'amour, mais, dans plusieurs, cet érotisme conserve un côté sombre. On ne parle pas tant de culpabilité et de honte, éléments qu'on retrouve dans *NÉF* – bien que ce soit un thème majeur de « Chambres sacrées » –, mais surtout de tristesse et de solitude. Les personnages féminins désirent et jouissent, mais elles n'en tirent que peu de satisfaction. L'araignée, dans la nouvelle du même nom, pleure seule, dans la toile de son lit, l'absence de l'homme auquel elle pensait en se masturbant. La protagoniste de la nouvelle « Le désir et le sablier » est inconsolable à l'idée qu'elle ait passé l'âge d'enfanter. Celle de « Un rien dévoyée », une adolescente, suit dans la rue des femmes qui l'intéressent, en observe dans les bars, mais rentre à la maison seule, encore une fois, en espérant qu'un jour les choses se passeront autrement. Cette tristesse est-elle le symptôme d'un érotisme qui se cherche encore, qui n'a pas encore trouvé sa voie? Est-ce le reflet de la vie moderne où chacun est isolé des autres? Les auteures de la préface de ce recueil, pas plus que Brisson dans son entrevue, n'abordent pas cette question. L'érotisme, ici, ne propose donc pas toujours une solution de rechange aux sentiments de honte et à l'idée d'interdit qui alourdit la littérature érotique traditionnelle.

Le recueil *NÉF* est aussi fait de contrastes, mais, parmi les trois, c'est celui qui met en scène l'érotisme et les personnages féminins de la manière la plus pauvre. Si la position d'objet ne prévaut dans aucune des nouvelles des deux autres recueils, ici, ce n'est pas le cas. Dans plusieurs nouvelles – comme « Il voyait tout », un texte semblable par son contenu à « Ses désirs sont les miens », et « Travail et plaisir », où une femme d'affaires satisfait les fantasmes sexuelles d'un client de sa boîte –, ce sont les personnages masculins qui ont le contrôle de l'action qui en profitent. Par contre, cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas de personnages féminins pleinement sujets dans ces textes, bien au contraire. La narratrice de « L'esclave de Tatiana » n'est pas la seule à toujours faire passer son plaisir avant celui de son partenaire et nombreuses sont les nouvelles où se sont les personnages féminins qui prennent l'initiative des actions. Pour la question du statut, on passe littéralement d'un extrême à un autre. Cet écart est aussi présent dans la façon dont sont envisagés l'érotisme et la sexualité. Dans la majorité des nouvelles, l'érotisme est associé au plaisir, au bonheur et à l'amour, un peu comme dans « Première masturbation ». Dans d'autres, par contre, une sexualité qui semble différer légèrement de ce qui est considéré comme la norme – des rapports hétérosexuels, en couple, sans trop de fantasmes – suscite chez les narratrices des sentiments de honte et de culpabilité qui se manifestent par des tentatives pour relativiser leur penchant – le titre « Une femme respectable » l'exprime bien – ou par un état qui se situe entre l'autodénonciation et la demande d'aide – une femme mûre qui raconte comment elle a, à sa grande honte, redécouvert la masturbation a par exemple intitulé sa nouvelle « Je ne pense qu'à ça ». Cette opposition entre le plaisir et la honte est particulièrement présente dans les nouvelles mettent en scène des relations lesbiennes. Comme nous l'avons vu dans la dernière partie de notre deuxième chapitre, plusieurs des narratrices de ces textes soulignent à grands traits de crayon qu'elles ne sont absolument pas lesbiennes, que l'aventure racontée a été ponctuelle et sans suite. Les procédés de comparaison, de préparation et de mimésis utilisés dans la littérature érotique traditionnelle reviennent alors : rappelons-nous pour cela « Amitié, sensualité, sexualité » et le godemiché « plus vrai que vrai » qu'utilise la narratrice avec son amie (*NÉF*, p. 69). Par contre, dans d'autres nouvelles, c'est tout à fait l'inverse; les relations entre femmes sont décrites comme étant normales et positives et ces nouvelles innovent même en reprenant les comparaisons à leur compte pour montrer la supériorité du plaisir ainsi obtenu. Contrairement à ce que pouvait laisser croire la préface de *NÉF* en disant

que les auteures choisies avaient « lutté de toutes leurs forces contre [l]e sentiment de culpabilité » (*NÉF*, p. 8), le statut des personnages féminins et la façon dont sont présentés l'érotisme et la sexualité varient donc grandement d'une nouvelle à l'autre.

Au niveau du vocabulaire, le contraste est par contre beaucoup moins grand. Si les mots utilisés sont toujours connotés positivement, ils ne sont toutefois pas d'une très grande variété, qu'il s'agisse de décrire le corps féminin ou sa jouissance. Les mots relevant d'un registre de langue soutenu, les champs lexicaux revisités et les figures de style plus poussées que les comparaisons et les personnifications sont quasi absents de ces nouvelles et il est rare que le corps féminin soit décrit autrement qu'à travers certains éléments traditionnels. Comme les auteures de ces nouvelles ne sont pas des professionnelles de l'écriture comme celles de *LVR* et d'*A*, cela n'est pas en soi très surprenant. Le souci principal, dans ces nouvelles, est davantage de rapporter un fait vécu, ou supposément vécu, que d'innover par la forme. Certaines des nouvelles de ce recueil, que nous n'avons pas retenues lors de notre analyse, comprenaient même des incohérences au niveau du récit. Par exemple, la narratrice de « Ils sont tellement virils » séduit en plein centre-ville le premier inconnu qu'elle croise et celui-ci a, comme par magie, à deux pas de là, une pièce meublée seulement d'un tapis pour faire l'amour avec elle... Par contre, ce qui nous a surpris, c'est le caractère stéréotypé du vocabulaire employé dans plusieurs de ces nouvelles. Les mots et expressions tels que « la chatte », « me faire mouiller », « bandé bien dur », « la queue », « mon cul », présents dans la nouvelle « Le jour du plaisir », se retrouvent aussi dans bien d'autres textes. Par contre, comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire dans la quatrième partie de notre deuxième chapitre, ce choix de mots nous semble être le signe moins d'une pensée traditionnelle que d'une pauvreté stylistique. C'est aussi dans ce recueil que l'odorat, le goût et le toucher sont les moins exploités dans les descriptions.

Toutefois, la question des rapports de force est abordée de manière différente dans ce recueil. Si, dans « Paso doble d'un azertyuiop », ils étaient davantage liés à la passion et si, dans « Histoire de Q », la narratrice torture son amant afin qu'il apprenne à mieux l'aimer, la violence, dans *NÉF*, est simplement associée à des jeux sadomasochistes. Les personnages

féminins et masculins qui se font attacher, fouetter ou donner la fessée ne sont jamais « kidnappés », bien au contraire. Ils sont toujours pleinement consentants et ces jeux rejoignent ceux décrits par Butler et Bourcier : ils sont entourés de règles, comme des contrats, et peuvent être arrêtés à la demande des participants. Si Juliette ne fait qu'en rêver, la narratrice de « Ligotée » a eu beaucoup de plaisir lorsqu'un de ses amants l'a attachée et celle de « Soumise à elles » a même payé pour pouvoir être maltraitée par des dominatrices professionnelles. Le sadomasochisme, dans ces nouvelles, n'est pas décrit comme une perversion qui, comme l'ont soutenu certaines féministes essentialistes, conduit au viol, mais comme un jeu innocent qui permet d'obtenir des sensations fortes.

Nos trois recueils sont donc assez contrastés. Comme le laissent entendre leurs préfaces, les nouvelles qu'ils offrent n'ont pas le même rapport, d'un recueil à l'autre, avec la sexualité et les rapports de force et, à l'intérieur de ceux-ci, le statut des personnages féminins, le choix du vocabulaire, les sentiments éprouvés et la façon dont sont décrites les relations entre femmes peuvent varier grandement. Revenons maintenant à notre question de départ. Ces trois recueils innove-t-ils par rapport à ce qui se fait dans la littérature érotique traditionnelle? Présentent-ils un nouvel érotisme? De nouvelles façons de mettre en scène les personnages féminins? Nous pouvons maintenant répondre que oui.

En effet, bien que ce ne soit pas le cas dans toutes les nouvelles, ces recueils innove-t-ils en présentant des personnages féminins qui délaissent le statut d'objet pour s'affirmer et s'ouvrir davantage au plaisir. Ils proposent aussi de nouveaux types de rapports entre les personnages : la femme peut être à son tour dominante (au vrai sens du terme, contrairement aux femmes virilisées de Sade ou à la fausse dominatrice de Masoch), les partenaires peuvent être égaux et complices et les rapports de force, plutôt que de signifier une réelle prise de pouvoir sur l'autre, peuvent être de simples jeux. Les punitions, le vocabulaire péjoratif, ordurier ou lié à la violence (comme les mots « fusil », « canon » et « poignards » utilisés pour désigner le sexe masculin) sont absents de ces nouvelles. Certains sentiments de honte ou de tristesse restent parfois présents, mais ils viennent en général des protagonistes féminines elles-mêmes et de leur manque de confiance en elles, ou de leur solitude, plutôt

que d'être imposés par d'autres. Le corps féminin continue d'être au cœur de bien des textes, mais il est souvent décrit de manière plus riche et plus complète. La jouissance, de son côté, n'occupe pas encore pleinement l'espace qui lui revient, mais son association à l'écriture constitue une importante nouveauté. Les relations entre femmes bénéficient quant à elles d'un nouvel éclairage : les femmes ne font plus l'amour entre elles par manque d'hommes ou pour mieux se préparer à être avec ceux-ci, mais parce que cela leur apporte plaisir et amour. La place occupée par les cinq sens dans ces nouvelles reste par contre le point où cet érotisme se différencie le moins. Il y a bien quelques innovations – comme l'association du toucher à la fusion et l'union de plusieurs sens –, mais, dans l'ensemble, la vue et l'ouïe restent encore les sens les plus exploités. N'y aurait-il pas eu de la place pour un plus grand intérêt porté aux textures, aux volumes, à la chaleur des corps, aux odeurs dégagées par les peaux, etc.?

Comme nous l'avons vu en introduction, Pauvert et Alexandrian ont émis de très sévères critiques vis-à-vis de l'érotisme au féminin. S'ils n'en nient pas l'existence, bien au contraire, Pauvert considère cette littérature comme étant d'une « insignifiance proche du zéro absolu » (Pauvert, 2000, p. 122) et Alexandrian suggère « poliment » à celles qui seraient tentées d'y être de mauvaise foi ou d'en faire un lieu de revendications d'aller voir ailleurs... Forte de notre analyse, nous pouvons maintenant leur répondre. À Pauvert, nous pouvons dire que si, effectivement, les textes érotiques écrits par des femmes sont loin d'être tous d'excellente qualité – nous en avons eu des exemples avec certains textes de *NÉF* –, certains sont au contraire d'une grande richesse et vont même jusqu'à renouveler le genre en élargissant le champ des possibles tant du point de vue thématique que stylistique. Ces textes innoveront sur les points que nous avons mentionnés, mais aussi sur d'autres, que nous n'avons pas eu le temps d'aborder, comme la façon dont sont décrits les personnages masculins, le rapport au temps et à l'espace, le type de péripéties mis en scène, l'importance du mouvement, etc. À Alexandrian, que répondre, sinon que son jugement est empreint de partis pris? L'érotisme et le plaisir féminin, tels que les montrent ces nouvelles, ont de multiples visages; ils ne peuvent donc pas être définis à partir de normes qui sous-entendent que les textes qui s'en différencient font preuve « d'ostentation » ou « d'hypocrisie » (Alexandrian, 1989, p. 290).

La littérature érotique féminine au Québec est encore très jeune, mais, comme nous l'avons vu, elle possède déjà certaines caractéristiques qui lui sont propres et qui la différencient de la littérature érotique traditionnelle. Sa première et plus importante caractéristique, hormis son caractère positif, est sa diversité. Ce point, selon nous, est très bien exprimé par Suzanne Lamy dans *Quand je lis, je m'invente*. L'extrait suivant a été écrit au sujet de l'écriture au féminin en général, mais nous trouvons qu'il s'applique aussi très bien à la littérature érotique féminine et nous pensons qu'il offre la réponse idéale à tous ceux et celles qui pourraient être tentés, à tort, de considérer l'ensemble de ce genre de littérature comme étant « insignifiant » :

On ne pourra plus les faire taire, ni parler comme autrefois en leur lieu et en leur place. À tout instant, en n'importe quel coin du monde, ou presque, une voix s'élève. Et une autre reprend, à l'endroit même où l'autre s'était tue. Que fera la tradition littéraire de cette poussée, de cette délivrance? De bonne ou de mauvaise grâce, elle ne pourra plus faire comme si nombre de femmes n'avaient changé leur rapport au langage, à l'écriture. Dans l'ensemble des voix, réside leur importance. Sans doute chaque voix est-elle unique et le chœur bien loin d'être accordé. Il est bon qu'il en soit ainsi. Que leurs voix soient dans la disparate. Égarées. Curieuses. Irradiantes ou sourdes. (Suzanne Lamy, 1984, p.10-11)

Comme le souligne Lamy, le cœur « est loin d'être accordé ». Ce ne sont pas tous les textes érotiques féminins qui sont novateurs. Certains sont encore fortement attachés à la tradition et d'autres sont plutôt pauvres du point de vue du style. Par contre, cette absence d'uniformité, selon nous, n'est pas un défaut : elle indique que de multiples voix s'expriment et que l'érotisme au féminin est encore en pleine construction. Le meilleur reste donc encore à venir.

## BIBLIOGRAPHIE

### A) Corpus étudié

« Tenter l'érotique ». *La vie en rose*, n° 28 (juillet et août 1985), p. 16 à 39.

« Le versant féminin de l'érotisme ». *Arcade*, n° 13 (février 1987), p. 3 à 69.

Bray, Julie. 1999. *Nouvelles érotiques de femmes*. Montréal : Quebecor, 177 pages.

### B) Corpus théorique et ouvrages littéraires

Adam, Jean-Michel. 1984. *Le récit*. Coll. « Que sais-je? », n° 2149. Paris : Presses universitaires de France, 127 pages.

Adam, Jean-Michel. 1993. *La description*. Coll. « Que sais-je? », n° 2783. Paris : Presses universitaires de France, 127 pages.

Apollinaire, Guillaume. 1973 [1907]. *Les onze mille verges*. Paris : Éditions J'ai lu, 127 pages.

Augustin, saint. 1747. Soliloques, §10, Traduction anonyme revue et corrigée par M. l'abbé Raulx, <http://www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/augustin/soliloques/index.htm>, consulté le 8 décembre 2007.

Bataille, Georges. 1957. *L'érotisme*. Coll. « Arguments ». Paris : Minuit, 306 pages.

Bataille, Georges. 1967. *Madame Edwarda, La mort, Histoire de l'œil*. Paris : Éditions 10/18, 178 pages.

Benjamin, Jessica. 1992 [1988]. *Les liens de l'amour*. Trad. de l'américain par Madeleine Rivière, Paris : Métailié, 285 pages.

Berger, John. 1976. *Voir le voir : à partir d'une série d'émissions de télévision de la BBC réalisées avec la collab. de J. Berger*. Trad. de l'anglais par Monique Triomphe. Coll. « Textualité ». Paris : Alain Moreau, 175 pages.

Boisclair, Isabelle. 2002. « Avant-propos », Isabelle Boisclair (dir.), *Lectures du genre*. Montréal : Remue-ménage, p. 9-20.

Boucher, Jean-Pierre. 1992. *Le recueil de nouvelles. Études sur un genre dit mineur*. Montréal : Fides, 216 pages.

- Bourcier, Marie-Hélène. 2002. *Queer zones. Politiques des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*. Coll. « Modernes Balland ». Paris : Balland, 247 pages.
- Bourdieu, Pierre. 2002. *La domination masculine*. Coll. « Liber ». Paris : Seuil, 142 pages.
- Brisson, Marcelle. 1984. *Éros au pluriel*. Coll. « Brèches ». La Salle (Qué.) : Hurtubise HMH, 229 pages.
- Brulotte, Gaétan. 1998. *Œuvres de chair. Figures du discours érotique*. Sainte-Foy (Qué.) : Presses de l'université Laval et Paris, L'Harmattan, 509 pages.
- Bureau, Jules. 1994. *L'irrésistible différence. L'homme et la femme : identité, désir, amour et plaisir*. Coll. « Méridien/Psychologie ». Laval : Méridien, 369 pages.
- Butler, Judith. 2005 [1990]. *Trouble dans le genre : Pour un féminisme de la subversion*. Préf. de Éric Fassin. Trad. de l'anglais par Cynthia Kraus. Paris : La Découverte, 284 pages.
- Carter, Angela. 1979. *La femme sadienne*. Trad. de l'anglais par Françoise Cartano. Coll. « + Off ». Paris : H. Veyrier, 284 pages.
- Chabot, Marc. 2005. *Des corps et du papier*. Montréal : Leméac, 153 pages.
- Chamberland, Roger. 2003. « Les machines désirantes et l'écriture du sexe : des femmes et de la littérature ». *Québec français*, n° 128 (hiver 2003), p. 43-46.
- Cixous, Hélène, Madeleine Gagnon et Annie Leclerc. 1977. *La venue à l'écriture*. Coll. « 10/18 ». Paris : Union générale d'éditions, 151 pages.
- Cixous, Hélène. 1986. *Entre l'écriture*. Paris : Des femmes, 203 pages.
- Coleman, Patrick. 1987. « L'évolution de la nouvelle au Québec ». *XYZ*, n° 10, p.61-69.
- Collin, Françoise et Francine Descarries. 1995. *Théories féministes de la différence des sexes*, Textes de Françoise Collin colligés en vue de la préparation des séminaires des 17, 24 et 31 octobre 1995, Montréal : Université du Québec, Institut de recherches et d'études féministes.
- Couégnas, Daniel. 1992. *Introduction à la paralittérature*. Coll. « Poétique ». Paris : Seuil, 200 pages.
- Dardigna, Anne-Marie. 1980. *Les châteaux d'Éros ou les infortunes du sexe des femmes*. Coll. « Petite collection Maspero ». Paris : Maspero, 334 pages.
- De Beauvoir, Simone. 2001 [1949]. *Le deuxième sexe*. Coll. « Folio/essais ». Paris : Gallimard, 2 tomes.

- Dolto, Françoise. 1982. *Sexualité féminine*. Paris : Scarabée/Métailie, 346 pages.
- Drouin, Marie-Josée. 1997. *Qu'en est-il du désir sexuel de la femme lorsqu'elle se pose comme sujet désirant et lorsqu'elle se pose comme sujet désiré*. Rapport d'activité [maîtrise en sexologie], Montréal : Université du Québec à Montréal, 95 pages.
- Durozoi, Gérard. 1977. *L'érotisme. Bataille : analyse critique*. Coll. « Sciences humaines ». Paris : A. Hatier, 79 pages.
- Feher, Michel. 1993. « Érotisme et féminisme aux États-Unis; les exercices de la liberté ». *Esprit*, n° 11 (nov. 1993), p. 113-131.
- Féral, Josette. 1992. « Du texte au sujet. Conditions pour une écriture et un discours au féminin ». Lori Saint-Martin (dir.), *L'Autre lecture*, tome II. Coll. « Documents ». Montréal : XYZ, p. 43-50.
- Forsyth, Louise H. 1992. « La critique féministe au Québec : une démarche créatrice ». Lori Saint-Martin (dir.), *L'Autre lecture*, tome II, Coll. « Documents ». Montréal : XYZ, p. 51-58.
- Garcia, Irma. 1981. *Promenade femmiliere. Recherches sur l'écriture féminine*. Coll. « Des femmes du M.L.F. éditent ». Paris : Des femmes, 2 t.
- Genette, Gérard. 1987. *Seuils*. Coll. « Poétique ». Paris : Seuil, 388 pages.
- Goulemot, Jean-Marie. 1994. *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*. Paris : Minerve, 186 pages.
- Goulemot, Jean-Marie. 1999. *De l'obscène et de la pornographie comme objets d'études*. Coll. « Cahiers d'histoire culturelle ». Tours : Université de Tours. U.F.R. de lettres, 64 pages.
- Grojnowski, Daniel. 2000. *Lire la nouvelle*. Coll. « Lettres SUP ». Paris : F. Nathan, 210 pages.
- Hans, Marie-Françoise et Gilles Lapouge. 1980. *Les femmes, la pornographie, l'érotisme*. Paris : Seuil, 390 pages.
- Houdebine, Anne-Marie. 2003. « L'écriture et l'intime : du corps figuré ou d'une sémiologie du corps ». *Aux frontières des deux genres. En hommage à Andrée Chédid*, Carmen Boustani (dir.), Paris : Karthala, p. 239-253.
- Huston, Nancy. 1984. *Mosaïque de la pornographie*. Paris : Denoël/Gonthier, 221 pages.
- Irigaray, Luce. 1977. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Coll. « Critique ». Paris : Minuit, 217 pages.

- Klossowski, Pierre. 1953. *La révocation de l'édit de Nantes*. Paris : Minuit, 185 pages.
- La Messaline française œuvres érotiques anonymes du XVIII<sup>e</sup> siècle*. 1999, Coll. « Le petit Mercure », Paris : Mercure de France, 93 pages.
- Lamy, Suzanne. 1979. *D'elles*. Montréal : L'Hexagone, 110 pages.
- Lamy, Suzanne. 1984. *Quand je lis, je m'invente*. Montréal : L'Hexagone, 111 pages.
- Lamy, Suzanne et Irène Pages. 1983. *Féminité, subversion, écriture*. Coll. « Itinéraires féministes ». Montréal : Remue-ménage, 286 pages.
- Lemire, Maurice. 1993. « Éros au double visage ». dans *La formation de l'imaginaire littéraire québécois*. Coll. « Essais littéraires ». Montréal : L'Hexagone, p. 107-146.
- Lorde, Audre. 2003 [1984]. *Sister Outsider. Essays and Speeches*. Trad. de l'américain par Magali C. Calise ainsi que Garzia Gonik, Marième Hélie-Lucas et Hélène PourGenève : Mamamélis, 212 pages.
- Masoch, Sacher. 1975 [1870]. *La Vénus à la fourrure*. Trad. de l'allemand par Th. Bentzob. Paris : Le livre de poche, 329 pages.
- Massé, Sylvie et Anne Peyrouse. 1997. « L'érotique au féminin ». *Québec français*, n° 107 (aut. 1997), p. 74-77.
- Michel, Andrée. 1979. *Le féminisme*. Coll. « Que sais-je? », n° 1782. Paris : Presses universitaires de France, 127 pages.
- Millett, Kate. 1971 [1970]. *La politique du mâle*. Paris : Stock, 463 pages.
- Musset, Alfred de. 1999 [1833]. *Gamiani ou une nuit d'excès*. Coll. « Histoire de l'œil / Curiosa », Paris : Balzac-Le Griot éditeur, 115 pages.
- Navarro Swain, Tania. 2000. « À quoi bon le féminisme? Images et représentations des femmes dans les revues féminines ». *Mots et Espaces du féminisme*, Lori Saint-Martin (dir.), Montréal : Les cahiers de l'IREF, p. 9-33.
- Ouellette, Julie, 2005. *La pornographie comme espace de décentrement du discours hétéronormatif : l'exemple du roman Baise-moi de Virginie Despentes*. Montréal : Université du Québec à Montréal, 143 pages.
- Parizeau, Alice. 1967. « L'érotisme à la canadienne ». *Liberté*, n° 9 (1967), p. 94 à 100.
- Pauvert, Jean-Jacques. 2000. *La littérature érotique*. Coll. « Dominos », n° 219. Paris : Flammarion, 128 pages.

Pauvert, Mathias et Jean-Jacques Pauvert. 1997. *Anthologie du coït*, Paris : La Musardine, 285 pages.

Pechriggl, Alice. 2000. *Corps transfigurés. Stratifications de l'imaginaire des sexes/genres*. Coll. « L'ouverture philosophique ». Paris/Montréal : L'Harmattan, 2 t., 319 et 219 pages.

Potvin, Claudine. 2000. « L'hyper-réalisme de Josée Yvon. La scène pornographique ». dans *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise*. Lucie Joubert (dir.), Coll. « Littérature(s) ». Québec : Nota bene, p. 197-212.

Queneau, Raymond. 1947. *Exercices de style*, Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 154 pages.

*Qu'est-ce que le féminisme? : trousse d'information sur le féminisme québécois des vingt-cinq dernières années*. 1997. Montréal : Relais-Femmes (Association) CDEACF, 116 pages.

Ramsay, Richard. 2002. *Le dictionnaire érotique*. Montréal : Éditions Blanche, 431 pages.

Réage, Pauline (alias Dominique Aury). 1975 [1954]. *Histoire d'O*. Paris : Société Nouvelle des Éditions Jean-Jacques Pauvert, 281 pages.

Rubin, Gayle S., Butler, Judith et Éliane Sokol. 2002 [1975]. *Marché au sexe*. Trad. de l'américain par Éliane Sokol et Flora Bolter. Coll. « Les Grands classiques de l'érotologie moderne ». Paris : Epel, 175 pages.

Sade, Alphonse Donatien marquis de. 1976 [1795]. *La Philosophie dans le boudoir*. Coll. « Folio classique ». Paris : Éditions Gallimard, 312 pages.

Saint-Martin, Lori. 1989. *Malaise et révolte des femmes dans la littérature québécoise depuis 1945*. Les cahiers de recherche du GREMF, cahier 28, Québec : Université Laval, 373 pages.

Saint-Martin, Lori. 1997. *Contre-voix. Essais de critique au féminin*. Québec : Nuit blanche, 294 pages.

Saint-Martin, Lori. 2001. « Playing with Gender, Playing with Fire : Anne Dandurand's and Jeanne le Roy's Feminist Parodies of *Histoire d'O* ». *Nottingham French Studies*, vol. 40, n° 1, p. 31-40.

Salaün, Élise. 1998. « Érotisme littéraire et censure : la révolution cachée ». *Voix et images*, n° 23 (hiver 1998), p. 219-325.

Salaün, Élise. 2001. « Le dévoilement des filles d'Ève : le nu littéraire comme pratique illicite ». *Québec français*, n° 120, hiver 2001, p. 77-81.

Salaün, Élise. 2002. « La passion selon elles : l'érotisme dans les romans ». Isabelle Boisclair (dir.), *Lecture du genre*, Montréal : Remue-ménage, p. 145-160.

Salaün, Élise. 2003. *Oser Éros. L'érotisme dans le roman québécois, des origines à nos jours*. Coll. « Thèses de l'Université de Sherbrooke, FLSH, Lettres et communications ». Sherbrooke : S.I. : s. n., 466 pages.

Sauvé, Denis. 2000. *Éléments pour une théorie de la nouvelle littéraire*. Coll. « Thèses de doctorat en études littéraires (Université du Québec à Montréal) ». Montréal : Université du Québec à Montréal, 399 pages.

Smart, Patricia. 1990. *Écrire dans la maison du Père, l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*. Montréal : Québec Amérique, 347 pages.

Tas, Annabelle, « Cachez ce livre ». *Montréal campus*, 12 février 2003, p. 19.

Ussher, Jane M. 1997. *Fantasies of Femininity. Reframing the Boundaries of Sex*. Londres : Penguin, 415 pages.

Vance, Carole S (dir.). 1984. *Pleasure and Danger. Exploring Female Sexuality*. Londres : Routledge & Kegan Paul, 462 pages.

Von Flotow, Luise. 1992. « Tenter l'érotique : Anne Dandurand et l'érotisme hétérosexuel dans l'écriture au féminin contemporaine ». Lori Saint-Martin (dir.), *L'Autre lecture*, tome II. Coll. « Documents ». Montréal : XYZ, p. 129-136.

## Annexe

### Les nouvelles sélectionnées

Les nouvelles retenues dans « Tenter l'érotique » de *La vie en rose* :

« Vous découverte nue », par Carole Massé

Un homme, s'adressant à celle qu'il aime, lui rappelle certains moments forts de leur relation. Il lui rappelle les ébats qu'ils avaient vécus après qu'une fois, alors qu'elle l'aidait à prendre son bain, il avait surpris au coin de ses lèvres un mince filet de salive qui, si elle en avait eu honte, lui avait donné à lui l'impression de pouvoir encore mieux la connaître. Il lui rappelle aussi certains moments où elle connaissait les « affres de la délivrance » (*LVR*, p. 29) et après lesquels elle avait parfois l'impression d'avoir physiquement grandi. Dans cette nouvelle, le corps est tantôt source de honte, tantôt source de plaisir et de rapprochement entre les deux personnages.

« Mallarmé côté cour », par Monique La Rue

Une femme raconte un souvenir. Lorsqu'elle était étudiante à Paris, elle était allée un soir chez un collègue pour discuter de leurs recherches sur Mallarmé. L'atmosphère était lourde, il faisait très chaud. Pendant qu'il lui expliquait où il en était rendu, la narratrice a vu son attention détournée par une scène torride se déroulant chez les voisins. Elle décrit étape par étape ce qu'elle avait vu et entendu et explique qu'elle était incapable de se concentrer sur autre chose. Son collègue s'en était aperçu et, en colère, avait essayé de profiter de la situation pour avoir un rapport sexuel avec elle. Elle s'était dégagee et était allée retrouver un ami dont elle « connaissait le désir » (*LVR*, p. 19) pour vivre avec lui une nuit intense. Dans cette nouvelle, les personnages féminins sont parfois un objet de désir, parfois un sujet désirant. L'homme qui reçoit la narratrice est présenté comme quelqu'un aimant dominer, par la violence s'il le faut.

« Histoire de Q », par Anne Dandurand

La nouvelle est un pastiche inversé de *Histoire d'O*. Une femme kidnappe celui qu'elle aime ou le fait kidnapper (deux débuts sont proposés) et l'enferme dans un manoir. L'homme sera attaché, aura les yeux bandés et, durant quelques jours, subira différents sévices et humiliations, notamment sexuels, aux mains de nombreuses femmes, dont celle qui l'aime. Au fil du temps, il aura l'impression de se défaire de tout ce qui l'empêchait d'aimer sa tortionnaire et, à la fin, refusera de partir lorsqu'elle lui proposera de lui rendre sa liberté. La nouvelle se termine par : « Elle se coucha alors sur lui, et commença à le dévorer » (*LVR*, p. 35). Dans cette nouvelle, les positions traditionnellement dévolues à l'homme et la femme sont inversées, mais l'auteure a aussi allégé le ton en ajoutant certains éléments ludiques.

« Viens, on va se faciliter la vie », par Hélène Pedneault

Une femme et un homme sont ensemble au restaurant et, au fur et à mesure que se poursuit le repas, se désirent davantage. La narratrice décrit son désir pour son partenaire et

dit qu'elle le ressent dans chaque parcelle de son corps. Elle explique leur soif de n'être plus qu'un. La nouvelle est moins basée sur une succession d'actions que sur la description du moment présent et sur celle de la tension générée par l'attente et l'anticipation. Le champ lexical de l'eau est très important dans cette nouvelle et le corps, qui est associé à ce thème, est exploré à l'aide de tous les sens.

« Tendresse », par Marie-Claire Blais

Deux femmes se connaissant peu viennent de passer la nuit ensemble. À leur réveil, elles expriment leur tendresse l'une pour l'autre, mais aussi leur crainte que le début de cette nouvelle journée ne vienne ternir ce moment magique. La nouvelle, racontée par un narrateur absent omniscient, se termine sur leur espoir mutuel que l'amour qu'elles ont connu cette nuit-là se prolongera dans l'avenir. Dans cette nouvelle, les deux personnages féminins vivent une relation empreinte de douceur, de bonheur et d'égalité. L'odorat et le toucher participent à cet érotisme.

Les nouvelles retenues dans « Le versant féminin de l'érotisme » de *Arcade*

« L'araignée », par Danielle Phaneuf

Une femme, décrite par un narrateur absent omniscient, est seule dans sa chambre et se masturbe sur son lit. Après avoir éclaté en sanglots, elle se met à fantasmer sexuellement sur un homme qu'elle connaît. La sexualité, dans cette nouvelle, est sombre et empreinte de tristesse. La phrase finale laisse perplexe quant au statut du personnage principal : « Elle est sa Chose. » (A, p. 51)

« Chambres sacrées », par Charlotte Boisjoli

Une toute jeune fille est en vacances avec sa famille au chalet d'un de ses oncles. Là-bas, plusieurs éléments contribuent à éveiller sa sexualité : un cousin qui la frôle, un chien léchant le sexe d'une chatte, la pression exercée par une branche d'arbre entre ses cuisses, une tante qui se déshabille et se masturbe dans la chambre où elle fait semblant de dormir, la lecture d'un livre d'amour... Elle découvre la masturbation, mais le fait dans la crainte et l'angoisse d'avoir commis un péché mortel. Les références faites au contexte religieux et à l'Index laissent deviner que cette histoire se déroule au Québec d'avant la Révolution tranquille. Cette nouvelle, qui fait sept pages, est la plus longue de notre corpus. Le personnage principal est surtout représenté comme sujet, mais la sexualité n'entraîne pour elle ni épanouissement ni bonheur.

« Mots à mots, corps à corps », par Josée Bonneville

La nouvelle, découpée en courts paragraphes, présente un couple qui prend plaisir à se séduire, se caresser et se faire jouir à l'aide des mots et du corps, les deux liés dans un rapport étroit. L'énonciation alterne entre un « nous », qui représente le couple, et un « je », celui de la femme. L'érotisme concerne le corps en entier dans cette nouvelle. Le couple vit une relation basée sur l'égalité. Plusieurs sens sont mis à contribution.

« Il arrive que ce soit ainsi », par D. Kimm

Une femme décrit une relation sexuelle passionnée entre elle et son destinataire, un homme, à qui elle s'adresse constamment. La nouvelle est écrite au présent et la ponctuation, éclatée, cherche à témoigner de l'intensité du moment vécu. La nouvelle met en scène une relation d'égalité entre une femme et un homme. Leur sexualité est représentée de manière positive à l'aide d'un vocabulaire riche et imagé.

« Paso doble d'un azertyuiop » dans *Arcade*, par Hélène Blais

Cette nouvelle, plutôt que de décrire une relation entre deux femmes, décrit celle s'établissant depuis toujours entre les femmes et la mer, représentée comme une femme au « corps flou » (*A*, 10). Dans ce texte, l'érotisme déborde largement de la sexualité. Le vocabulaire utilisé pour décrire la mer est particulièrement riche et imagé.

#### Les nouvelles retenues dans *Nouvelles érotiques de femmes*

« Le fantasme de Juliette », par Juliette

Une jeune femme raconte que son plus grand fantasme sexuel serait de vivre une aventure semblable à celle du personnage principal d'*Histoire d'O* de Pauline Réage. Utilisant le « vous », elle s'adresse directement à son destinataire, qu'elle espère être un homme « dominateur et exigeant » capable de lui proposer un « programme de dressage » (*NÉF*, p. 122). Elle rêve de soumission, de coups de fouet et d'être offerte à plusieurs hommes, mais elle ne dit jamais rêver de douleur physique. Dans cette nouvelle, le corps de la femme, cet objet à dominer, est surreprésenté par rapport aux corps des personnages masculins.

« Ses désirs sont les miens », par Lise

Une femme raconte plusieurs épisodes d'exhibitionnisme qu'elle a vécus d'abord à la demande de son mari, puis pour son propre plaisir. Elle raconte qu'en auto, lorsque son mari conduit, elle se déshabille et se masturbe parfois sous le regard étonné des autres conducteurs ou que, en pique-nique, il leur arrive de faire l'amour en plein air au risque de se faire surprendre. Elle décrit aussi un épisode du même genre dans un cinéma porno où un inconnu a participé à leurs ébats et d'autres où elle et son mari se sont rendus dans des endroits fréquentés par des voyeurs.

« L'esclave de Tatiana », par Marie

La narratrice raconte comment elle prend plaisir à utiliser son amant comme un esclave sexuel ou plutôt comme un objet sexuel, au sens propre du terme. Elle aime le transformer en chaise et s'asseoir sur son visage. Elle dit qu'elle le cache parfois sous sa jupe lorsqu'elle reçoit des invités et qu'elle le prête à ses amies pour qu'elles puissent l'essayer. La narratrice fait clairement savoir que son plaisir provient en grande partie du fait de dominer entièrement ce « pauvre homme » (*NÉF*, p. 59). Elle explique aussi que « les choses seraient beaucoup plus simples » (*NÉF*, p. 60) si les femmes exigeaient d'avoir eu plusieurs

orgasmes ayant de permettre à leur partenaire d'en ressentir un. Le ton de ce texte est plutôt didactique. La sexualité est associée aux seuls organes génitaux.

« Triolisme téléphonique », par Danièle

Une femme raconte qu'elle a découvert une « nouvelle façon de faire l'amour que certains trouveront bizarre » (*NÉF*, p. 49). Cette nouvelle manière consiste à faire l'amour verbalement avec son mari au téléphone alors qu'elle le trompe physiquement avec un amant. Elle raconte la première fois où c'est arrivé et mentionne qu'elle a tellement aimé l'expérience qu'elle s'est arrangée pour qu'elle se reproduise. La narratrice, au début, est passive et habitée par un sentiment de gêne, mais, plus la nouvelle avance, plus elle devient active et se met à assumer sa sexualité et le plaisir qu'elle en retire.

« Amitié, sensualité, sexualité », par Sylvie

Une femme, la narratrice, a l'habitude d'avoir des rapports sexuels avec un couple d'amis. Alors que le conjoint est absent, elle décide d'aller passer la soirée et la nuit seule avec l'autre femme. Elle amène là-bas un double godemiché et les deux femmes, après avoir bu, l'utilisent ensemble. Au matin, le conjoint revient et se joint à elles. Dans cette nouvelle, où la vue est grandement mise à contribution, la sexualité entre femmes est présentée comme une activité marginale, un passe-temps en attendant l'arrivée de l'homme.

« Première masturbation », par Lyne

Une femme raconte comment, adolescente, elle a découvert la masturbation alors qu'elle était pensionnaire dans une école tenue par des religieuses. Elle décrit d'abord comment tout ce qui pouvait être lié à la sexualité était interdit dans cette école, puis elle raconte comment elle a ressenti ses premiers frissons sexuels sur les barres parallèles et son premier orgasme dans le dortoir. Elle dit ensuite qu'une amie l'avait initiée aux plaisirs de la masturbation à deux. Ce qui frappe surtout dans cette nouvelle, c'est que, malgré le contexte répressif dans lequel évoluait la narratrice, elle a vécu ses premières expériences sexuelles de manière très positive, sans culpabilité. Les passages où elle se masturbe avec une autre élève ne sont en rien associés à un jugement dépréciatif. L'odorat et le toucher jouent un rôle important dans cette nouvelle.