

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DE PAULINE RÉAGE À ANNE RICE :
UN PAS VERS UNE SEXUALITÉ DÉMOCRATISÉE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
JULIE BLANCHETTE

JUIN 2010

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.»

REMERCIEMENTS

Je tiens, tout d'abord, à remercier chaleureusement mon directeur de recherche, Jacques La Mothe, pour son temps, sa confiance, ses encouragements, sa patience et son dévouement. De plus, les conseils qu'il m'a donnés ont été d'une importance capitale dans mon parcours intellectuel. Sans lui, je n'aurais pas pu mener à bonne fin ce mémoire.

Je remercie également les membres du jury qui ont pris le temps de lire mon travail et qui m'ont fait le privilège d'être de très bons collaborateurs.

Je tiens finalement à remercier vivement toute ma famille, soit ma mère, mon frère et mon conjoint, qui m'a envoyé incessamment plusieurs mots d'encouragements afin que je réussisse ce projet féministe auquel j'ai cru.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
LE FÉMINISME SUBVERSIF DE RÉAGE.....	8
1.1. Les points de vue féministes.....	9
1.1.1. Pornographie et infériorisation de la femme.....	10
1.1.2. L'omniprésence du désir masculin.....	10
1.1.3. La domestication de la femme.....	12
1.1.4. L'idéalisation de la société hétérosexuelle.....	13
1.1.5. La théorie de la performativité du genre selon Butler.....	14
1.2. Le masochisme : notion à définir.....	16
1.2.1. L'aspect négatif du masochisme.....	16
1.2.2. Stratégie et tactique.....	19
1.2.3. Le pouvoir du masochiste.....	20
Le masochiste : un sujet désirant.....	20
De la comédie à la mort.....	22
Désir de ridiculiser les hommes et leur conception.....	24
Désir de diminuer la valeur des hommes.....	27
1.3. Conclusion.....	27
CHAPITRE II	
LA TRANSPOSITION D' <i>HISTOIRE D'O</i>	29
2.1. L'intertextualité : notion à définir.....	29
2.2. Les fonctions de l'intertextualité.....	30
2.3. Les relations transtextuelles.....	30

2.3.1. Les dérivations hypertextuelles.....	32
La continuation proleptique de La Belle au Bois dormant.....	33
La transformation sérieuse d' <i>Histoire d'O</i>	35
2.4. Conclusion.....	40

CHAPITRE III

LE SYSTÈME RÉAGIEN DES PERSONNAGES.....	43
3.1. L' <i>étiquette</i> du personnage selon Hamon.....	43
3.1.1. Étude onomastique du personnage réagien.....	43
3.1.2. Le portrait des personnages réagiens.....	44
Les traits physiques féminins ou les marques du sexe inférieur.....	45
Parallèle entre O et les autres personnages.....	47
3.1.3. Traits psychologiques des personnages.....	49
Le respect de l'homme.....	49
La lubricité féminine.....	50
La dépendance féminine.....	50
L'hétérosexualité féminine.....	51
Comparaison avec les traits psychologiques des autres personnages.....	52
3.1.4. Le personnage comme actant.....	56
Le sexe : moteur des actions.....	57
3.2. Conclusion.....	60

CHAPITRE IV

LE SYSTÈME RICIEN DES PERSONNAGES.....	63
4.1. L' <i>étiquette</i> des personnages riciens.....	63
4.1.1. Étude onomastique du personnage ricien.....	63
4.1.2. Le portrait des personnages riciens.....	64
Les traits physiques de Belle.....	65
Le portrait physique des autres personnages.....	66
La psychologie de Belle.....	68

Comparaison avec la psychologie des autres personnages.....	72
4.1.3. Les actions des personnages.....	76
4.2. Conclusion.....	80
CONCLUSION.....	83
BIBLIOGRAPHIE.....	92

RÉSUMÉ

Le féminisme possède un champ définitionnel assez vaste, puisqu'il a engendré, avec le temps, une multitude de courants de pensée. Au départ, les féministes s'entendaient pour dire que ce mouvement vise à protéger ce qu'on appelle la « femme » et à créer, de ce fait, des rapports sociaux égalitaires entre celle-ci et l'homme. Toutefois, cette conception du féminisme a été, plus tard, remise en question par d'autres militants que l'on nomme aujourd'hui les postféministes. Pauline Réage fait, de par son chef-d'œuvre pornographique *Histoire d'O* (1954), partie des adeptes de ce nouveau féminisme, qui est aussi subdivisé en sous-courants. Selon cette auteure, la représentation de la femme-esclave, dans son roman, ne signifie pas le contrôle de l'homme sur la femme, puisque la soumission féminine n'est qu'un simulacre : c'est en faisant croire aux hommes qu'ils la dominent qu'elle réussit à obtenir ce qu'elle veut. D'autres féministes plus conventionnelles estiment que le personnage féminin réagien est trop bête pour revendiquer ses droits. Anne Rice, quant à elle, dans sa trilogie intitulée *The Claiming of Sleeping Beauty* (1983), *Beauty's Punishment* (1984) et *Beauty's Release* (1985), conteste également *Histoire d'O*, mais elle le fait, dans son cas, en introduisant la figure de l'androgynie. En effet, toute forme de dépoliarisation sexuelle permet, dans son œuvre, d'éviter l'ostracisation du sexe féminin, car la totalité des personnages sont constitués des mêmes traits. Ainsi, par le biais de la transposition d'*Histoire d'O*, œuvre dans laquelle la discrimination sexuelle est évidente, Rice nous amène dans un univers où les différences physiques entre les personnages sont individuelles, et non sexuelles, et où les personnages font preuve d'un dualisme psychique, dans la mesure où il y a alternance du féminin et du masculin. Il ne s'agit pas, dans son texte littéraire, d'une masculinisation de la femme ou d'une féminisation de l'homme, mais il s'agit plutôt d'une humanisation de l'être. L'approche essentialiste des sexes dans le roman de Réage s'opposera à l'approche humaniste des personnages riciens. Enfin, quant à l'analyse des actions des personnages, nous verrons que la punition de la femme sexuée chez Réage s'oppose à l'émancipation sexuelle des personnages riciens.

Mots clés : littérature pornographique, Pauline Réage, Anne Rice, transposition, polarisation sexuelle, androgynie, féminisme.

INTRODUCTION

À sa parution en 1954, malgré ses bonnes intentions, *Histoire d'O* de Pauline Réage (Dominique Aury ou Anne Desclos) ne connaît, cela va sans dire, aucun succès et très peu d'exemplaires sont vendus. Son rejet par le public-lecteur est multifactoriel et mérite une attention. Tout d'abord, il s'explique par la vie professionnelle de son éditeur Jean-Jacques Pauvert. En 1947, ce dernier inaugure la publication des *Œuvres Complètes* de Sade, ce qui suscite l'indignation des gens de l'époque. « Jean-Jacques Pauvert subira perquisitions et tentatives de saisie, mais poursuivra ses mises en vente » (Pauvert, 2000, 110). Son patronyme sera alors sciemment associé à cette œuvre infernale. Par conséquent, en ayant pour éditeur Jean-Jacques Pauvert, *Histoire d'O* de Réage est prédestinée à connaître un véritable fiasco. Les scandales se succèdent donc, la société de l'époque n'ose pas trop parler de tous ces événements et les journaux s'enferment dans un mutisme par prudence. Ensuite, il est capital d'ajouter que l'Église a un pouvoir censorial important et que, lors de la publication du roman réagien, les institutions cléricales s'acharnent auprès de l'état afin qu'elles puissent s'occuper des produits culturels « vulgaires » et « indécents ». Dès lors, en 1959, la loi Futon sur l'obscénité est adoptée, ce qui a permis d'interdire l'affichage d'*Histoire d'O* de Réage, mais aussi d'autres œuvres telles que *L'amant de Lady Chatterley* (1928) de D.H. Lawrence. Cette indignation se poursuit dans les milieux littéraires : Mauriac, par exemple, refuse de lire le récit d'O. Ainsi, pendant une quinzaine d'années, un silence pèse sur le récit réagien et les lecteurs de cette œuvre érotique se font rares.

Ce n'est que dans les années 70 que le roman *Histoire d'O* connaît un succès énorme et ce, pour des motifs sociologiques. On se souvient que, durant cette période, le mouvement féministe s'organise et fait montre d'un militantisme virulent, ce qui excède les Américains. Partant, le roman réagien, texte qui relate la violence contre des femmes soumises, suscite l'intérêt de ces hommes, puisqu'il réfute les idées féministes qui expliquent que les femmes sont les égales des hommes et qui tentent de justifier les raisons pour lesquelles le patriarcat

n'a pas lieu d'être. Puis, ce phénomène se poursuit en France par la représentation bédéistique d'*Histoire d'O* de Guido Crépax ainsi que par l'adaptation cinématographique qu'en produit Just Jaekin en 1975. *Histoire d'O* connaît alors une véritable popularité de par sa thématique (érotisme, phallocratie) ainsi que de par le sexe de son auteur (une femme), ce qui déclenche une grande frustration chez les féministes. Jamais elles n'auraient cru être contredites par leur homologue.

Le roman déclenche alors un scandale éthico-politique : si les féministes, les membres des institutions cléricales ainsi qu'un nombre important de lecteurs de tout genre sont indignés par le récit sadomasochiste relatant l'asservissement des femmes ainsi que par l'idée qu'un roman pornographique¹ puisse être un produit féminin (Réage), l'auteure explique, quant à elle, que cette œuvre est, au contraire, l'affirmation d'une femme libre d'écrire selon sa volonté et que son personnage principal, O, ne représente aucunement la réification de la femme. Elle est davantage, toujours selon Réage, un modèle de la libération sexuelle de la femme, puisque le masochiste est souverain : si ce sont, apparemment, les hommes qui lui infligent des mauvais traitements, c'est, toutefois, de façon détournée, que la protagoniste O est maîtresse de la situation, car c'est elle qui fait la demande masochiste d'être une paria sexuelle. Pourtant, si la position masochiste est celle du pouvoir, elle n'est cependant qu'attribuée aux femmes dans *Histoire d'O*. Le statut des femmes tendrait alors, d'après notre étude, vers un dénigrement de l'homme, à son infériorisation. L'œuvre serait donc féministe, mais à l'époque, personne n'en comprend le sens.

¹ Tout au long de notre étude, nous ferons la distinction entre littérature érotique et pornographique. Dominique Maingueneau, dans *La littérature pornographique*, explique que l'érotisme littéraire est auréolé d'une recherche esthétique et se veut donc plus civilisé, mais que la pornographie littéraire relate la dimension rudimentaire de l'espèce humaine : « La distinction entre pornographie et érotisme est traversée par une série d'oppositions, dans les propos spontanés comme dans les argumentations élaborées : direct vs indirect, masculin vs féminin, sauvage vs civilisé, fruste vs raffiné, bas vs haut, prosaïque vs poétique, quantité vs qualité, cliché vs créativité, masse vs élite, commercial vs artistique, facile vs difficile, banal vs original, univoque vs plurivoque, matière vs esprit, etc. » (Maingueneau, 2007, 26). De plus, d'après cette définition et étant donnée que Maingueneau classe le sadomasochisme dans ce qu'on appelle pornographie, les deux œuvres que nous analysons sont donc pornographiques.

Dans la trilogie *The Claiming of Sleeping Beauty*² (1983, 1984, 1985) d'Anne Rice, l'auteure reprend l'histoire réagienne et fait *stricto sensu* une transposition de celle-ci. Dans la fiction ricienne, bien que l'univers de la Belle soit indéniablement similaire à celui d'O, un élément narratif capital change. En effet, les femmes ne sont plus uniquement les esclaves sexuelles; les hommes font aussi partie intégrante du monde masochiste. Ajoutons même que les maîtres sont asexués. Dans cette trilogie, il n'y a aucune ségrégation sexuelle, ce qui nous amène à nous questionner sur les raisons pour lesquelles les personnages et leur rôle dans le récit ont changé de cette manière. Cette façon de représenter l'effigie féminine ainsi que celle des hommes peut-elle être considérée comme un message s'attaquant à la lutte entre les sexes?

Notre hypothèse se résume ainsi : si l'œuvre de Pauline Réage n'a pas été comprise par la majorité des lecteurs, si personne n'a su reconnaître la visée féministe dans ce texte et si l'ensemble de la population n'a reconnu dans cette œuvre que l'avilissement de la femme, c'est qu'il s'agit d'un bien mauvais moyen pour illustrer une forme d'émancipation de la femme. Anne Rice se serait donc basée sur cette histoire de Réage et l'aurait remaniée à sa façon afin de divulguer un message féministe clair : Anne Rice montrerait que ce n'est pas en dichotomisant les sexes, en leur attribuant chacun des rôles bien distincts que l'on anéantira la guerre entre la femme et l'homme. Elle signalerait plutôt qu'il faut, au contraire, réunir ces deux catégories pour n'en faire qu'une seule, ce qui détruirait toute division sexuelle et, de ce fait, toute forme de sexisme. D'ailleurs, Monique Wittig et bien d'autres féministes, à ce sujet, sont bien d'accord. De son côté, Wittig explique pragmatiquement que

si nous admettons qu'il y a une division "naturelle" entre les femmes et les hommes, nous naturalisons l'histoire, nous faisons comme si les hommes et les femmes avaient toujours existé et existeront pour toujours. Et non seulement nous naturalisons les phénomènes sociaux qui manifestent notre oppression, ce qui revient à rendre tout changement impossible (Wittig, 2001, p. 53).

² Nous devons préciser ici que *The Claiming of Sleeping Beauty* est le titre du premier tome de la trilogie ricienne. Quant aux deuxième et troisième tomes, ils s'intitulent *Beauty's Punishment* et *Beauty's Release*. Cependant, pour faciliter l'analyse du texte, lorsque nous parlerons de la trilogie entière, nous ne mentionnerons que le titre du premier tome. Lorsque nous ferons référence à un des tomes en particulier, nous le préciserons dans notre étude.

Ainsi, en unissant homme et femme dans un cocktail de situations disparates, Rice échapperait à la représentation figée des sexes afin de montrer qu'il n'y a justement pas de division « naturelle » des sexes.

Afin de confirmer notre hypothèse, notre étude sera divisée en quatre chapitres. Dans le premier chapitre, nous nous pencherons plus spécifiquement sur les diverses entreprises herméneutiques féministes concernant la sexualité d'O. Nous examinerons donc ces points de vue qui mettent de l'avant l'idée de chosification de la femme dans le récit *Histoire d'O*. Selon certaines féministes (Anne-Marie Dardigna, Andrea Dworkin, Monique Wittig, Judith Butler), la fiction pornographique réagienne expose l'annihilation du désir féminin : les hommes sont les seuls à pouvoir désirer et donc les seuls à se constituer en tant que sujet. La femme reste dans un état passif, état de tout temps imposé par les hommes, et sa position dans le récit d'O ramène, toujours selon les féministes, le lectorat à l'idée que la femme a besoin d'être domestiquée. Nous constaterons par contre que Pauline Réage, qui se dit aussi féministe, laisse entendre un tout autre discours : la sexualité d'O dépeint la libération sexuelle de la femme, car le masochiste est un être dominant et ce, « à la barbe » du sadique. L'esclave réduit, selon Réage, le maître à sa seule fonction instrumentale dans la relation sadomasochiste. Dans cette partie du travail, nous nous baserons sur des écrits portant sur la fabrication du genre ainsi que sur les rapports de force. En effet, nous utiliserons, entre autres, *Les châteaux d'Éros ou les infortunes du sexe des femmes* d'Anne Marie-Dardigna, *Woman hating* d'Andrea Dworkin, *La pensée straight* de Monique Wittig et *Gender Trouble* de Judith Butler.

Toujours dans ce premier chapitre, pour comprendre le point de vue de Réage, nous étudierons le masochisme (sa définition et ses interprétations) à partir d'ouvrages psychanalytiques (Sigmund Freud, Théodore Reik, Marcelle Maugin-Pellaumail, Michel de M'Uzan). Nous verrons que Freud croit que le masochisme est un comportement constitutif de l'essence même de la femme. La femme serait, selon lui, biologiquement masochiste. Toutefois, d'autres psychanalystes (Maugin-Pellaumail) expliqueront que la femme peut adopter des comportements masochistes, mais que ces derniers sont engendrés par la culture et non par les gènes. Certains (De M'Uzan, Reik) iront même, toujours à partir d'une définition rigoureuse du masochisme, jusqu'à parler de la domination des masochistes sur les

sadiques, de leur humour et de leur ruse. Le masochiste serait sciemment l'esclave du sadique en faisant croire à ce dernier qu'il est possédé afin de mieux jouer son rôle et afin de mieux réduire *ipso facto* le sadique à sa fonction instrumentale. Contrairement à ce que les féministes avancent, le masochiste serait maître. Nous nous servons donc des propos de certains de ces psychanalystes dans le but de justifier la position de Pauline Réage en ce qui concerne le masochisme de la femme. Nous prendrons ainsi connaissance de deux visions (celle de Réage et celle des autres féministes) du masochisme féminin qui sont tout aussi féministes l'une que l'autre. Dans cette partie du chapitre 1, nous utiliserons, plus précisément, divers ouvrages portant sur diverses interprétations du masochisme, soit *Le masochisme* de Theodore Reik, *De l'art à la mort* de Michel de M'Uzan, « Le problème économique du masochisme » dans *Névrose, Psychose et perversion* de Sigmund Freud, *Le masochisme dit féminin* de Marcelle Maugin-Pellaumail et *Leçons psychanalytiques sur le masochisme* de Paul-Laurent Assoun.

Dans le deuxième chapitre, nous définirons le terme d'intertextualité (Genette, Kristeva, Bakhtine, Jenny, Eigeldinger) et, plus précisément, celui de transposition, puisque la trilogie de Rice fait une transposition d'*Histoire d'O* de Réage. Conséquemment, nous serons amenés à expliciter la façon dont la trilogie ricienne transpose le récit réagien. L'œuvre pornographique de la Belle au Bois dormant fait, selon la terminologie de Genette, une transposition diégétique (un changement de diégèse), c'est-à-dire qu'elle fait, entre autres, une transformation historico-géographique ainsi qu'un changement du milieu social. L'imaginaire ricien bouleverse l'univers narratif d'*Histoire d'O*, si bien que, contrairement au récit réagien où les personnages se situent dans un lieu (à Roissy), un temps (XX^e siècle) et dans un milieu social bien spécifique (la population française de classe moyenne), il met en scène des personnes fictionnalisées dans plusieurs lieux qui mélangent Orient et Occident (le Château de la Reine Éléonore en Europe, le village et le Palais du Sultan), dans un temps indéterminé, puisqu'il s'agit aussi de la reprise d'un conte de fées (*La Belle au Bois dormant*) et dans des milieux sociaux divers, car l'action se déroule autant parmi la populace que parmi les individus faisant partie de la royauté. Ajoutons aussi que la trilogie de Rice fait aussi une transexuation, à savoir un changement de sexe. Si, dans *Histoire d'O*, il n'y a que les femmes qui se retrouvent dans la position du masochiste, dans le récit ricien, les hommes se situent dans la même situation, ce qui va neutraliser les pôles de la sociosexuation qui délimitent les

sphères d'activités des personnages et ce, peu importe le lieu, le temps et le milieu social. Nous prendrons donc appui sur une multitude d'études portant sur l'intertextualité et, plus spécifiquement, sur la transposition. *Palimpsestes* de Gérard Genette et *Séméiotikè : recherche pour une sémanalyse* de Julia Kristeva feront notamment partie de ces ouvrages.

Dans les troisième et quatrième chapitres, essentiellement à travers l'étude de Philippe Hamon portant sur le personnage, nous tenterons, à partir de l'analyse des textes, d'interpréter notre corpus, soit *Histoire d'O* de Réage et la trilogie de la Belle au Bois dormant de Rice, et ce, dans le but de comprendre l'intention des deux auteures. De ce fait, nous serons amenés à déterminer l'« étiquette » des personnages réagiens et riciens, c'est-à-dire la signification des noms et prénoms de ceux-ci, leurs traits physiques et leurs traits psychologiques. Par conséquent, nous aurons donné un sens à l'« être » du personnage. Nous devons, par la suite, rendre compte du « faire » des figures romanesques selon les trois champs modaux définis par Hamon (et que nous examinerons plus tard) : le vouloir, le savoir et le pouvoir. Ainsi, nous ferons ressortir les actions principales des deux romans ainsi que le sens de celles-ci. Évidemment, plusieurs interprétations du corpus à l'étude peuvent être entreprises. Par exemple, à travers l'étude des personnages réagiens, il aurait été possible d'étudier *Histoire d'O* au deuxième degré. Nous aurions pu conclure que ce texte est indubitablement féministe, puisque la soumission d'O semble délibérée et non contrôlée par les hommes. À maintes reprises, O tente de signaler visiblement à ses bourreaux qu'elle n'approuve pas les tortures qu'on lui inflige, mais invite intérieurement ces derniers à la charcuter de toutes les manières, puisqu'elle finit par en jouir et à en mourir comme elle le souhaite. Elle désire donc ces traitements sans le montrer. L'autre (celui qui doit punir) devient alors un accessoire pour le masochiste, car son objectif est vain : s'il croit réussir à angoisser son esclave, il est, du coup, une véritable marionnette pour le masochiste qui, au fond, exige ce traitement. Le masochiste se moquerait donc de l'autre. Cependant, dans notre étude des personnages d'*Histoire d'O*, nous ferons une analyse de premier degré dans la mesure où l'œuvre réagienne illustre, à première vue, l'apologie du patriarcat. Si nous procédons de cette manière, c'est que nous avons constaté que Rice fait également une analyse de premier degré d'*Histoire d'O*. Nous verrons effectivement que, selon elle, ce récit punit l'héroïne en conséquence de son émancipation sexuelle. Nous pourrions alors mieux comprendre la représentation des personnages riciens ainsi que toute la transposition du texte

réagien effectuée par Rice. Bref, l'analyse des personnages de Réage, toujours à partir de l'analyse des textes du corpus à l'étude, se fera au troisième chapitre et celle des personnages riciens au quatrième chapitre. Nous constaterons que Rice dépoliarise les sexes et qui plus est, introduit la notion d'androgynie pour décrire ses personnages. Ces procédés riciens, nous le verrons, s'opposeront nettement à ceux de Réage. Dans ces chapitres portant sur les personnages, nous nous baserons essentiellement sur un ouvrage, soit *Le personnel du roman* de Philippe Hamon. De plus, nous utiliserons accessoirement le schéma actanciel de A. J. Greimas dans sa *Sémantique Structurale* dans le but d'illustrer plus clairement le rôle des personnages des deux histoires ainsi que leur but ou, selon la terminologie de Greimas, leur objet ou leur quête.

Ce mémoire se conclura sur une analyse comparative des personnages des deux œuvres afin de déterminer l'objectif visé par Rice dans sa tentative de transposition d'*Histoire d'O* de Réage. Nous terminerons cette étude en mettant de l'avant l'idée que Rice a pour volonté de détruire la totalité des archétypes sexuels et recherche la paix entre l'homme et la femme en minant, selon la terminologie de Monique Wittig, la « marque du genre », car en fait, le genre est « l'indice linguistique de l'opposition politique entre les sexes » (Wittig, 2001, 112). D'ailleurs, « il n'y a pas de sexe. Il n'y a de sexe que ce qui est opprimé et ce qui opprime » (Wittig, 2001, 42).

CHAPITRE 1

LE FÉMINISME SUBVERSIF DE RÉAGE

Depuis l'existence du mouvement féministe, la femme tente avec virulence de revendiquer ses droits : « cela veut dire “quelqu'un qui lutte pour les femmes en tant que classe et pour la disparition de cette classe”. Pour de nombreuses autres, cela veut dire “quelqu'un qui lutte pour la femme et pour sa défense” » (Wittig, 2001, 57).

Le féminisme se fragmente effectivement en deux : deux groupes de femmes luttant pour améliorer leur condition, tout en n'ayant pas du tout la même conception de ce qu'est l'émancipation féminine, si bien qu'entre elles, c'est la discorde sur plusieurs points. Au moment où *Histoire d'O* est publiée, ce débat prend des proportions importantes, car l'auteure du récit d'O, qui se dit féministe, tient un discours antithétique: selon elle, la femme est une classe à part entière qui est l'égale de l'homme. Toutefois, en plus de faire de la femme une catégorie bien distincte de l'homme (ce que fustige un bon nombre de féministes), elle la représente, à travers la littérature, sous forme d'esclave sexuelle soumise aux hommes. Nous assistons donc à un troisième type de féminisme.

Si Anne Rice décide de faire une transposition d'*Histoire d'O* dans sa trilogie pornographique³ de la Belle au Bois dormant afin d'en modifier des éléments narratifs importants, c'est qu'elle vise à représenter les sexes d'une manière à dénoncer la misogynie et à favoriser une démocratisation sexuelle. D'ailleurs, dans sa biographie, Anne Rice n'hésite pas à affirmer en présence de sa biographe, en parlant d'*Histoire d'O*, son manque évident d'intérêt pour ce genre de récit: « Although Anne had no qualms about sexually stimulating material, she found the story too sinister, the way it punished sexual freedom with death » (Ramsland, 1991, 89). Rice abhorre toute forme de violence à l'égard de la sexualité

³ Cf. page 2.

des femmes et exècre les divisions sociales. En fait, Rice se range davantage parmi les féministes qui pensent que l'effritement du patriarcat se fera au moment où toute polarisation des sexes disparaîtra : Rice évite, sans contredit, le conventionnel et propose une vision avant-gardiste de l'homme et de la femme. L'idée de scinder les diverses sphères d'activités humaines en deux (celles occupées par les hommes et celles occupées par les femmes) contribuerait à la pérennité de la mise à l'écart des femmes.

Dès lors, nous assistons à un féminisme tripartite : celui de Réage (qui croit que représenter l'existence de la classe « femme » ainsi que sa soumission ostentatoire à la classe « homme » est un acte féministe), celui des féministes qui pensent que cette classe doit disparaître ainsi que celui des féministes qui estiment qu'il existe une classe « femme » et qu'elle doit être protégée en l'affranchissant de la tutelle masculine. Afin de rendre compte de la philosophie de ces trois groupes, ce chapitre sera divisé en deux grandes sections, soit celle portant sur les perceptions féministes « anti-*Histoire d'O* » et celle portant sur les théories psychanalytiques liées au masochisme, théories qui contrediront les opinions féministes précédentes. D'une part, la première section sera subdivisée en cinq parties : nous étudierons le caractère misogyne de la pornographie à l'aide d'une étude d'Andrea Dworkin, la néantisation du désir féminin et le besoin de domestiquer la femme selon Dardigna, l'hétéronormativité décrite (par Wittig) comme une contrainte soumettant les femmes aux hommes et la notion du genre performatif selon Judith Butler. D'autre part, la deuxième section sur le masochisme se subdivisera en deux parties importantes : nous expliciterons tout d'abord l'aspect négatif que peut prendre cette forme de sexualité selon divers théoriciens et, ensuite, nous analyserons le masochisme féministe à l'aide d'autres théories psychanalytiques afin de mieux expliquer la présence du masochisme chez la femme dans *Histoire d'O* de Pauline Réage.

1.1. Les points de vue féministes

Dans cette section de notre étude, nous examinerons un nombre important de conceptions féministes. En ce qui concerne le thème de l'émancipation féminine, nous

verrons que les membres du mouvement féministe ont souvent une vision très différente ou légèrement différente l'une par rapport à l'autre.

1.1.1. Pornographie et infériorisation de la femme

Tout d'abord; pour certaines féministes radicales, toute forme de pornographie, qu'elle soit littéraire ou cinématographique, est ce qui illustre parfaitement l'esclavage de la classe « femme ». Andrea Dworkin, par exemple, met de l'avant l'idée que la pornographie expose la dégradation de la femme, puisque son corps est visiblement morcelé ou plutôt réduit à ses organes génitaux. D'ailleurs, dans *Woman Hating*, plus précisément dans son chapitre « Woman as victim : *Story of O* », Dworkin tient aussi ce même discours à propos d'*Histoire d'O* de Pauline Réage. Bien résumé par Ruthven dans *Feminist Literary Studies*, Dworkin explique ceci :

Story of O cannot be a classic of anything except woman-hating, because it chronicles relentlessly the inevitable consequences of the sadomasochistic construction of woman as victim. It construes male-female as master-slave relationship, and presents us with a heroine who is “fucked, sucked, raped, whipped, humiliated, and tortured on a regular and continuing basis” until she eventually kills herself, having been compelled to realise [*sic*] that the “o” of each of her bodily orifices is a zero which symbolizes her nothingness in a man’s world (Dworkin citée par Ruthven, 1984, 87).

Ainsi, selon Dworkin, la pornographie fait une représentation misogyne de la femme-objet. Puisqu'elle constitue une violence envers la femme, toujours selon l'auteure de *Woman Hating*, la pornographie doit disparaître.

1.1.2. L'omniprésence du désir masculin

Nous avons donc vu que, selon certaines féministes, la pornographie perpétue l'idée de femme inférieure à l'homme. Toujours dans le même ordre d'idées, l'une des principales

critiques que font d'autres féministes en parlant d'*Histoire d'O* se résume en ceci : si le désir masculin est omniprésent, celui de la femme est totalement absent. Dans *Les châteaux d'Éros ou l'infortune du sexe des femmes*, Anne-Marie Dardigna dénonce l'idée de naturaliser la sexualité qui, au fond, s'est de tout temps fait manipuler par l'homme, par la culture (dans la majorité des sociétés, l'homme est actif, et la femme passive, l'homme fait les premiers pas, la femme attend d'être courtisée, l'homme désire, la femme n'a pas de désirs, etc.). Dardigna note que Bataille souligne, en matière de sexualité, l'importance d'instaurer des codes sociaux afin de tempérer l'instinct animal présent chez l'homme et la femme. Dès lors, Bataille biologiserait cette « sexualité théâtrale ».

La sexualité humaine s'en trouve figée et inapte à toute transformation puisque privée d'histoire. A priori c'est au bénéfice du mâle, puisque lui seul maîtrise les opérations, et aux dépens des femmes, dont "l'attitude passive" se trouve providentiellement opposée à l'*agressivité* masculine. Une forme de « pouvoir » leur est cependant reconnue : "provoquer", "susciter", "tenter d'obtenir" le désir masculin. Mais, dans cette étrange marge qui lui est concédée, son désir à elle n'intervient pas (Dardigna, 1980, 85).

Conséquemment, *Histoire d'O* de Réage n'est pas épargnée par Dardigna qui trouve que ce récit conserve des valeurs phallogocentriques et fait donc la promotion d'une nature foncièrement féminine (passive, masochiste, soumise, etc.) et d'une nature essentiellement masculine (active, sadique, autoritaire, etc.). Toujours à propos de cette *Histoire d'O*, Dardigna ajoute que non seulement les femmes ne désirent pas pour elle-même, mais qu'elles n'existent que pour combler les désirs des hommes. Selon elle, les personnages féminins réagissent sont des produits de consommation utilisés dans le but de satisfaire les besoins sexuels masculins, et ce dans un cadre tout à fait « naturel ».

Au tout début du roman de Réage, un extrait retient l'attention de Dardigna :

[I]es honneurs que René faisait à son corps, les réponses de sir Stephen, la brutalité des termes que les deux hommes employaient la [O] plongèrent dans un accès de honte si violent et si inattendu que le désir qu'elle avait d'être à sir Stephen s'évanouit, et qu'elle se mit à espérer le fouet comme une délivrance, la douleur et les cris comme une justification (Réage, 1999, 36).

À la lecture de cette partie du roman, Dardigna rend compte de la dichotomie évidente des sexes :

Belle fable de la puissance magique de la parole masculine : elle sert ici à réprimer le désir féminin en faisant honte aux femmes de leur propre corps dans le temps même où celui-ci est sur le point d'être échangé et utilisé par les hommes. Parole d'appropriation qui est aussi une parole d'exclusion du *sujet* féminin (Dardigna, 1980, 169).

Dardigna explique qu'il s'agit d'un bel extrait qui fait l'apologie du patriarcat : en plus de représenter tout naturellement la brutalité de la parole masculine à l'égard d'une femme presque muette, elle note que les hommes sont les seuls à pouvoir désirer et que les femmes sont chosifiées démesurément, ce qui annihile leurs désirs, puisqu'ils sont, semble-t-il, peu ou pas du tout importants aux yeux des hommes. Bref, la représentation archétypale réagienne des sexes ignore catégoriquement l'appétit sexuel féminin, tout en valorisant celui des hommes.

1.1.3. La domestication de la femme

Le mythe selon lequel la femme n'est qu'un sexe et qu'il faut s'en protéger pour ne pas tomber dans la démesure ne date pas d'hier : celui mettant en scène Lilith est, entre autres, un bon exemple. Plus récemment, au XIX^e siècle, la médecine supposait que la sexualité féminine causait l'hystérie, et que l'homme, cet être normal et supérieur, devait incontestablement contrôler sévèrement les pulsions sexuelles de la femme afin de ne pas être sous l'emprise des mauvaises influences. À cette époque, Émile Zola, notamment, illustre bien ce genre de femme :

[s]eule la femme castrée (les vierges martyres, les saintes femmes, les vierges mères) est valorisée comme femme idéale par l'imaginaire zolien. Les autres, les femmes licencieuses ou infécondes, en particulier, continuent de perpétuer le mythe de la femme fatale porteuse de la plaie sexuelle (Bertrand-Jenning, 1977, 128).

Histoire d'O, œuvre pourtant parue au milieu du XX^e siècle, dépeint encore, selon Dardigna ce mythe selon lequel les femmes ne pensent qu'avec leur sexe⁴. En effet, elle note que, tout au long de l'histoire, le narrateur ne fait jamais mention de ce que ressentent les hommes en présence d'O, nue et positionnées de diverses manières, ou lorsqu'ils ont une relation intime avec cette dernière. Dardigna montre toutefois que le plaisir ainsi que les sensations d'O sont incessamment décrits, mais que René et Sir Stephen sont entièrement indifférents au ressenti de celle-ci. O et ses désirs sont donc oubliés, voire méprisés par la conscience masculine. « Cet excès de signes d'un côté, cette pleine maîtrise de l'autre, sont l'enjeu exact de la scène qui se joue : les femmes, lorsqu'elles s'abandonnent à leur nature charnelle, doivent en passer par l'humiliante maîtrise des hommes » (Dardigna, 1980, 100-101). Ainsi, Dardigna constate que le récit réagien appuie l'idée de domestiquer les femmes, puisqu'elles ont un soi-disant penchant effréné pour la sensualité.

1.1.4. L'idéalisation de la sexualité hétérosexuelle

Pour plusieurs féministes, *Histoire d'O* ferait également l'éloge de l'hétérosexualité, c'est-à-dire du contrat social fondé sur l'esclavagisation des femmes. Le récit réagien met effectivement en évidence deux camps : celui des hommes et celui des femmes. Ces camps tentent de se réunir afin de réaliser cette sexualité dite hétérosexuelle. Ainsi, nous retrouvons les femmes, ces masochistes, dans une position inférieure à l'homme : ce sont elles qui se soumettent au pouvoir phallique, à ces hommes sadiques et dominateurs.

Selon la terminologie de Monique Wittig, c'est la « Pensée Straight » (« The Straight Mind ») qui est représentée dans *Histoire d'O*. Il s'agit, en fait, d'une « pensée qui, au cours des siècles, a construit l'hétérosexualité comme un donné » (Wittig, 2001, 15). Nous avons vu dans l'une des parties précédentes que l'annihilation du désir féminin (par opposition à l'omniprésence du désir masculin) est représentée, dans *Histoire d'O*, comme une donnée

⁴ Il est important ici de signaler que Dardigna semble tenir des propos contradictoires : d'une part, dans la partie 1.1 de notre étude, Dardigna souligne que les désirs des femmes sont absents du texte réagien; d'autre part, dans la partie 1.2., c'est la lubricité féminine qui doit être maîtrisée par les hommes qui semble être représentée. Toutefois, dans les deux cas, cette féministe montre qu'il y a avilissement de la femme, puisqu'elle rappelle les fantasmes masculins.

factuelle, biologique et non comme une construction sociale, ce que critique violemment Dardigna. Toutefois, Wittig ne s'en prend pas seulement à cette destruction naturalisée du désir féminin, mais à toute la sexualité hétérosexuelle, qui est, selon elle, politisée par les membres du patriarcat. En effet, Wittig constate que le lesbianisme démontre efficacement que les femmes prédestinées à reproduire obligatoirement, à élever des enfants, à s'occuper des tâches ménagères, etc. n'a rien de génétique :

par sa seule existence une société lesbienne détruit le fait artificiel (social) qui constitue les femmes en un "groupe naturel"; une société lesbienne démontre pragmatiquement que la division à part des hommes dont les femmes ont été l'objet est politique et que nous avons été re-construites idéologiquement en un "groupe naturel" (Wittig, 2001, 51-52).

De ce fait, on « devient » femme (car la classe femme n'existe pas), et l'hétéronormativité révèle un caractère totalement factice. Ajoutons également que, si nous approuvons cette hétérosexualité naturelle chez tous les humains, comme dans *Histoire d'O*, nous biologisons, toujours selon Wittig, les phénomènes sociaux qui mènent à l'esclavage des femmes. Nous dépeignons, en plus, les homosexuels et lesbiennes comme des transfuges et des êtres anormaux, ce qui revient à dire encore une fois que les relations homme-femme sont les seules relations acceptables et naturelles, et que la femme ne peut échapper à son triste sort. Wittig souligne que « la-femme est une "formation imaginaire" et pas une réalité concrète » (Wittig, 2001, 111). Partant, à partir de cette théorie de Monique Wittig, la polarisation des sexes ainsi que la naturalisation de l'hétérosexualité décrite dans *Histoire d'O* participent au mythe de la-femme et de son essence féminine.

1.1.5. La théorie de la performativité du genre selon Butler

Nous avons observé avec Wittig que l'idée qu'il y ait des sexes biologiquement et sociologiquement différents (ce qui expliquerait l'hétéronormativité) n'est pas cohérente, puisque la lesbienne ne se soumet pas aux exigences du contrat hétérosexuel dans lequel est définie la féminité. Toutefois, dans *Gender Trouble*, Judith Butler explique avec brio qu'il

n'y a personne qui devient totalement « femme » ou totalement « homme », car elle croit qu'il n'y a aucun fondement biologique dans l'histoire de l'homme et de la femme. En fait, ces derniers ne sont que contraints à imiter leurs homologues, ce qui crée une véritable comédie du genre. « As a result, gender is not to culture as sex is to nature; gender is also the discursive/cultural means by which “sexed nature” or “a natural sex” is produced and established as “prediscursive”, prior to culture, a politically neutral surface *on which* culture acts. » (Butler, 1990, 7) C'est alors que la notion de performance du genre apparaît. Selon Butler, il s'agit d'un acte d'imitation d'un modèle qui prouve pragmatiquement que « ce que nous voyons dans le genre comme une essence intérieure est fabriquée 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, traduit par Cynthia Kraus, 2005, 36). C'est le « corporeal style » dont parle Butler, car ce que nous croyons être des aspects constitutifs de notre psyché n'est, au fond, que le résultat d'une efficacité performative. Ainsi, le genre « is always a doing, though not a doing by a subject who might be said to preexist the deed » (Butler, 1990, 25).

C'est ce qui conduit Butler à examiner la figure du *drag*. Selon l'auteure, le *drag* dénature le genre, puisqu'il met en évidence l'idée qu'il n'y a pas d'essence intérieure propre à un genre. Dès lors, le *drag* tourne en dérision cette essence féminine dite biologique chez la femme et « implicitly reveals the imitative structure of gender itself – as well as its contingency » (Butler, 1990, 137). Conséquemment, cette parodie du genre contrecarre les idées de la culture dominante selon lesquelles il n'existe que deux identités sexuelles bien distinctes et que celles-ci sont naturelles. Tout n'est que facticité. Évidemment, la performance *drag* apporte sa contribution dans ce monde traditionnellement phallocratique. Cependant, les significations de genre reprises par le *drag* « are nevertheless denaturalized and mobilized through their parodic recontextualization » (Butler, 1990, 138).

À la lecture de cette étude de Butler (ainsi que celle des autres féministes), nous pouvons dire que le roman *Histoire d'O* de Pauline Réage défend explicitement la misogynie, car chaque personnage semble naturaliser les identités genrées. Afin d'être considéré comme une œuvre féministe, le texte réagien aurait dû mettre en branle, toujours dans la perspective butlerienne, un jeu de rôles chez ses personnages féminins afin qu'ils puissent styler leurs actes dans le but de leur conférer un aspect artificiel. Malgré toutes ces critiques, Réage a

incessamment tenté de persuader le lectorat que son roman est entièrement féministe : O, son personnage principal, ne serait aucunement dans une position d'esclave, puisque le masochiste est un être dominant et ce, à l'insu du sadique. En effet, selon Réage, O désire mourir, et c'est ce qu'elle obtient à l'aide de moyens artificieux. Dès lors, la vision de Réage ne se rapproche-t-elle pas de celle de Butler? Autant chez Butler que chez Réage, l'idée d'une simulation des genres est mise de l'avant pour expliquer leur position féministe. Dans le cas d'*Histoire d'O*, ce sera par la mise en scène du masochisme chez les personnages féminins que la position de paria sexuelle (tant critiquée par plusieurs féministes) sera imitée par O. C'est ce qui nous amène à étudier, à partir de nombreuses études psychanalytiques, le masochisme.

1.2. Le masochisme : notion à définir

Dans cette partie du premier chapitre, nous définirons rigoureusement le masochisme : d'une part, nous examinerons diverses entreprises herméneutiques qui caractérisent le masochisme comme un désordre psychologique très handicapant chez l'humain; d'autre part, nous étudierons le masochisme féministe réagien, c'est-à-dire un masochisme défendant les comportements d'O. O ne sera pas perçue comme une esclave ou une personne inférieure à l'homme, mais plutôt comme un être totalement affranchi de la tutelle masculine. Nous verrons donc que le masochiste n'est qu'en apparence soumis au sadique et qu'il est, de façon détournée, un sujet dominant.

1.2.1. L'aspect négatif du masochisme

Le masochisme est, pour plusieurs théoriciens, une déviance sexuelle. D'ailleurs, la première définition de cette « anormalité » est écrite par Richard von Krafft-Ebing dans son œuvre intitulée *Psychopathia sexualis* et indique que le masochisme est « [u]ne perversion particulière à la vie sexuelle psychique » (Krafft-Ebing, 1963, p. 136), ce qui évoque un certain dérèglement des sens.

Le psychanalyste Sigmund Freud poursuit cette définition assez sombre du masochisme en mettant en évidence, quant à lui, trois types importants de masochisme : le masochisme érogène, le masochisme moral et le masochisme féminin. Le masochisme érogène est une forme de sexualité qui amène une personne à rechercher la jouissance dans la douleur. Souffrir le martyr est donc une condition *sine qua non* de l'excitation sexuelle. Le masochisme moral, en l'occurrence, est « [reconnu] par la psychanalyse comme sentiment de culpabilité, généralement inconscient » (Freud, 1973, 289), qui se manifeste hors du contexte érotique. Freud ajoute qu'il apparaît lorsqu'une personne « a commis un crime (laissé indéterminé) qui doit être expié par toutes ces procédures de douleurs et de tortures » (Freud, 1973, 290). En ce qui concerne le masochisme féminin, celui qui nous intéresse le plus, Freud observe chez des individus masochistes masculins des fantaisies dans lesquelles ils désirent être battus et forcés à être obéissants de manière inconditionnelle. Il explique, dès lors, que ces comportements sont les signes du désir d'être traité en enfant, ce qui, selon lui, rappelle des contextes spécifiques dans lesquels se retrouve la femme. Ainsi, les fantasmes masochistes « signifient être castré, subir le coït, ou accoucher » (Freud, 1973, 290). Pour Freud, la femme est foncièrement masochiste, et une sexualité féminine normale est donc masochiste. Enfin, puisque Freud ne perçoit pas de comportements actifs dans le masochisme ainsi que dans la sexualité féminine (la femme est pénétrée), la féminité est, comme le veut la tradition, associée à la passivité; la masculinité, à l'activité.

Si, pour Freud, la femme se place naturellement dans des situations passives et masochistes, pour Marcelle Maugin-Pellaumail, l'attitude passive-masochiste est culturellement féminine.

[Si] les conditions socio-culturelles amenaient un changement radical dans le statut des femmes (sous l'influence des mouvements féministes, par exemple) et surtout si une prise de conscience générale s'effectuait concernant le masochisme, cette façon de sentir disparaîtrait forcément. Mais pour nous en convaincre, il faut d'abord établir, et c'est notre propos, que la "façon de sentir masochiste" des femmes tient non à leur nature, mais précisément à leur situation (Maugin-Pellaumail, 1979, 93-94).

Ainsi, pour l'auteure, les facteurs sociaux ont des conséquences importantes sur le caractère d'une personne, si bien que les déterminismes biologiques peuvent être étouffés pour laisser place aux déterminismes culturels. À l'aide de la culture, le système socio-politique peut exercer une influence considérable sur le moi d'un sujet en lui suggérant des images auxquelles il devra s'identifier. Ce seront des images qui mettront de l'avant des qualités souhaitables chez tel ou tel sujet, et comme l'être humain souhaite être reconnu dans sa société, il adoptera presque systématiquement les comportements et les caractéristiques propres à l'image à laquelle il est associé. Ces explications nous amènent à remarquer que la femme s'est de tout temps identifiée à l'image infériorisante construite par la culture misogyne dominante. Un peu plus loin dans sa réflexion, Maugin-Pellaumail ajoute également ceci :

Que faire lorsqu'on est infériorisé et humilié, sinon, envers et contre tous, devenir, de son plein gré, le subordonné que les autres veulent qu'on soit? Pendant des générations, les femmes n'ont pu vouloir, c'est-à-dire être, qu'en voulant leur propre impuissance. Toutefois, le masochiste, s'il se rabaisse, le fait avec l'excès qui convient pour démontrer qu'il n'est plus désormais une victime mais un agent, l'agent de sa destinée (Maugin-Pellaumail, 1979, 140).

En plus de montrer que le masochisme chez la femme est causé par les influences culturelles, l'auteure signale que la femme peut souhaiter démesurément la mortification. En effet, la femme masochiste tente d'être la créatrice de sa vie, elle essaie d'édulcorer la situation oppressive dans laquelle elle se retrouve en montrant qu'elle prend les rênes de sa condition et que personne d'autre ne la dirige. Pourtant, si la femme, dans son monde imaginaire, croit qu'elle domine sa destinée, elle se soumet aussi, de façon apparente, à la culture, car elle adopte une image de la femme que la société patriarcale a toujours valorisée.

Bref, peu importe l'entreprise herméneutique de ces théoriciens, le masochisme n'est pas perçu comme un phénomène positif. En effet, Freud fait de la femme un être qui tend naturellement vers la passivité, ce qui vient mettre un frein considérable à l'activisme féministe. Quant à Maugin-Pellaumail, elle explique que la femme n'a jamais voulu de cette situation inactive, car ce sont les forces culturelles qui prédestinent la femme à se retrouver dans une position passive et inférieure à l'homme. La correspondance d'idées entre les

féministes et ces psychanalystes justifie donc l'aversion des féministes à l'égard du récit masochiste *Histoire d'O* : le discours réagien ferait, selon elles, l'apologie du machisme.

1.2.2. Stratégie et tactique

Afin de comprendre les raisons pour lesquelles le masochisme chez O peut être considéré comme un comportement féministe, il est intéressant de se référer, avant tout, à la distinction que fait Michel de Certeau entre la stratégie et la tactique, deux concepts qui nous informent sur les luttes entre le fort et le faible.

J'appelle *stratégie* le calcul (ou la manipulation) des rapports de forces qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de pouvoir (une entreprise, une armée, une cité, une institution scientifique) est isolable. Elle postule un lieu susceptible d'être circonscrit comme *un propre* et d'être la base d'où gérer les relations avec une extériorité de cibles ou de menaces (les clients ou les concurrents, les ennemis, la campagne autour de la ville, les objectifs et objets de la recherche, etc.) (de Certeau, 1990, 59).

Les stratégies sont donc utilisées par ceux qui détiennent le pouvoir. Ce sont elles qui créent un ordre imposant dans un lieu (le propre) quelconque. Cependant, la tactique est considérée comme un « art du faible ». Par conséquent, de Certeau la définit ainsi :

j'appelle *tactique* l'action calculée que détermine l'absence d'un propre. Alors aucune délimitation de l'extériorité ne lui fournit la condition de l'autonomie. La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre. Aussi doit-elle jouer avec le terrain qui lui est imposé tel que l'organise la loi d'une force étrangère. [...] Elle n'a donc pas la possibilité de se donner un projet global ni de totaliser l'adversaire dans un espace distinct, visible et objectivable. Elle fait du coup par coup (de Certeau, 1990, 60-61).

La tactique est ainsi utilisée par ceux qui sont soumis à la loi. La tactique est une ruse et elle se présente dans le but de déjouer ceux qui dominent et dirigent. Puisqu'elle n'a pas de lieu, elle doit faire preuve d'un ingénieux emploi du temps. Les sujets utilisant la tactique ont « le sens de l'occasion ». En somme, la stratégie n'est jamais entièrement souveraine, car elle est

maintes fois détournée et manipulée par la tactique. Après tout, la tactique est souvent gagnante, et ce à l'insu de son adversaire. Selon l'auteure d'*Histoire d'O*, O n'est absolument pas assujettie à ses bourreaux masculins, puisque tout au long du récit, elle utilise une tactique non-repérable par ses rivaux. C'est ce qui nous amène à étudier le masochisme par des psychanalystes qui approuvent les propos de Pauline Réage.

1.2.3. La pouvoir du masochiste

Le masochiste : un sujet désirant

Nous avons observé au début de notre étude que, selon Dardigna, dans *Histoire d'O*, la femme ne désire pas pour elle-même : elle existe plutôt pour combler les désirs de l'homme. Comme elle le note dans *Les châteaux d'Éros*, « [l]es femmes sont là pour être consommées, non pour participer à la sexualité, et encore moins pour y prendre plaisir » (Dardigna, 1980, 169). Elle ajoute ensuite que « [l]e désir qui ne passe pas par les hommes n'existe pas; c'est simple et clair » (Dardigna, 1980, 108). Le désir féminin n'a donc aucune valeur et, dès lors, si une femme venait à exprimer ses désirs, elle serait considérée comme une transfuge. La mission de la femme ne se limite qu'à une seule chose : satisfaire l'autorité masculine.

Dans le roman pornographique⁵ *Histoire d'O* de Pauline Réage, il existe indéniablement une confrontation dichotomisante entre les sexes : de façon générale, les femmes sont les esclaves et sont donc soumises à toutes les volontés masculines; les hommes, quant à eux, sont les maîtres et semblent contrôler entièrement les femmes. La passivité est associée aux femmes, et l'activité est soudée à la masculinité. Cette description des comportements des personnages concorde donc parfaitement avec les propos de Dardigna selon lesquels la femme n'a pas de désirs. Toutefois, selon Réage, le masochisme d'O ne signifie pas sa soumission, car à travers ce jeu mettant en scène le dominant et le dominé, O n'est qu'en apparence subordonnée. Toujours selon l'auteure, O souhaite ardemment subir

⁵ Cf. page 2.

une multitude de traitements sadiques. Le désir ferait alors partie intégrante du récit réagien, ce qui contredit indubitablement les idées de Dardigna. On a ici une vision positive et moins terrorisante du masochisme féminin.

Le psychanalyste Michel de M'Uzan explique dans son ouvrage *De l'art à la mort* que l'on « a relevé depuis longtemps que la servilité, l'humilité du masochiste trahissent des affects exactement opposés » (de M'Uzan, 1983, 136), ce qui laisse entendre que le masochiste n'occupe pas, malgré les apparences, le rôle subalterne dans la relation qu'il entretient avec le sadique. Il se sent plutôt comme un chef et laisse peu d'initiative à son contraire, si bien que de M'Uzan ajoute également que le sadique se dégonfle toujours au moment où le masochiste fait des demandes extrêmes. Il est donc clairement question de volonté (camouflée par le masque de l'esclave) de la part du masochiste; le sadique est réduit à sa seule fonction instrumentale. En parlant de l'un de ses patients, M., le psychanalyste indique qu'il affirmait perpétuellement ou plutôt exagérément qu'il avait besoin d'être humilié et que sa volonté était entièrement annihilée.

Du coup, M. n'était plus seulement l'objet passif des sévices exercés par un autre, il n'était plus seulement celui qui se laissait faire, il passait à l'action, certes discrètement et sans en avoir l'air, grâce précisément au renoncement ostentatoire qui, tout radical qu'il fût, lui rendait en fait l'initiative (de M'Uzan, 1983, 136).

En réalité, le véritable maître est le masochiste, puisque ce dernier porte le costume de l'esclave et joue une évidente comédie. Pour que ses actions correspondent totalement aux attentes du sadique, le masochiste a besoin de rassurer le sadique en portant le déguisement de l'opprimé, de celui qui n'a plus de volonté. Pour l'auteure d'*Histoire d'O*, la relation qu'entretient O avec les hommes fait partie de cette mascarade que décrit de M'Uzan. « L'autre est perdu par l'ivresse de croire qu'il vous possède. » (David, 2006, 68)

De la comédie à la mort

Nous savons donc maintenant que la domination du masochiste est occultée à l'aide de divers moyens. Cependant, dans le récit réagien, quelles sont les tactiques utilisées par O pour manipuler à sa guise ses soi-disant maîtres? Comment peut-on affirmer qu'elle réussit, dans une relation sadomasochiste, à obtenir ce qu'elle désire tout en apparaissant vaincue?

Dans son ouvrage intitulé *Le masochisme*, Paul-Laurent Assoun explique que « [l]e masochisme est même sans doute le phénomène qui – concurremment à la mélancolie – se rapproche le plus de l'activité de la pulsion de mort. Le masochisme révèle “une tendance qui a l'autodestruction pour but” » (Assoun, 2007, 69). Ce trait singulier qui caractérise le masochiste rappelle indéniablement les propos de Réage selon lesquels O désire mourir : « O cherche à être délivrée d'elle-même. On ne peut trouver l'absolu que dans la mort, et parfois dans le supplice on peut trouver la paix » (Deforges, 1975, 161). En fait, les désirs mortifères d'O se manifestent discrètement et habilement, si bien que, tel un vassal, Sir Stephen lui offre à la fin de l'histoire ce qu'elle désire, et ce tout en croyant qu'il est l'ultime maître. O contrôle donc la situation de façon détournée. En outre, dans *Condamner à mort : les meurtres et la loi à l'écran*, Catherine Mavrikakis observe un fait important à propos du masochisme dans le film *American Psycho* (2000), tiré d'un livre de Bret Easton Ellis (1991) :

Il nous vient immédiatement à l'esprit la scène où Paul Bateman, le meurtrier sanguinaire, se dégonfle. Alors qu'il a tué des femmes à la tronçonneuse et les a gardées dans un réfrigérateur, il se trouve totalement dégoûté lorsqu'il se prépare à tuer dans les toilettes un copain homosexuel qui, se sentant étranglé, en jouit. Bateman ne peut supporter le plaisir du masochiste et il ne lui inflige pas la mort qui est alors demandée (Mavrikakis, 2005, 64).

Le masochiste, en l'occurrence, est complètement assujéti au sadique (Bateman), puisqu'il ne réussit pas à obtenir sournoisement ce qu'il veut. Bateman souhaite que ses victimes souffrent réellement, car c'est ce qui l'anime en tant que sadique. Procurer du plaisir à une autre personne ne le satisfait aucunement. Dans *Le froid et le cruel*, Deleuze rend bien compte de ce phénomène : « Jamais un vrai sadique ne supportera une victime masochiste

(une des victimes des moines précise dans *Justine* : «Ils veulent être certains que leurs crimes coûtent les pleurs, ils renverraient une fille qui se rendrait à eux volontairement») » (Deleuze, 1973, 39). Pour que le masochiste obtienne ce qu'il veut, il doit déjouer le sadique. En tentant de prouver hypocritement à Sir Stephen et aux autres hommes qu'elle leur appartient, O obtient son objectif premier, soit mourir. Elle est dans une position gagnante. L'une des scènes les plus révélatrices à ce sujet le confirme :

[c]ouchée sur le côté gauche, et seule dans le noir et le silence, chaude entre ses deux épaisseurs de fourrure, et par force immobile, O se demandait pourquoi tant de douceur se mêlait à elle, ou pourquoi la terreur lui était si douce. Elle s'aperçut qu'une des choses qui lui étaient le plus déchirantes, c'était que l'usage de ses mains lui fût enlevé; non que ses mains eussent pu la défendre (et désirait-elle se défendre?) mais libres, elles en auraient ébauché le geste, auraient tenté de repousser les mains qui s'emparaient d'elle, la chair qui la transperçait, de s'interposer entre ses reins et le fouet (Réage, 1999, 44).

Dans cet extrait de roman, on met en évidence cet Éros mortifère présent chez les masochistes. D'abord, le narrateur décrit cette ambivalence affective en affirmant qu'O trouvait « douce » la terreur. Il laisse entendre ensuite que les mains d'O ne pouvaient pas la défendre, mais que si elles étaient détachées, O aurait pu faire *semblant* de se défendre afin de montrer à ses maîtres qu'elle n'approuve pas leur comportement. Finalement, la narratrice semble soudainement intervenir dans l'histoire afin de semer davantage le doute chez le lecteur : désirait-elle se défendre? Le lectorat pense, dès lors, qu'il est possible que non. Ainsi, tout nous indique, dans cette partie du texte, que le désir de mourir chez O n'est qu'un jeu dans lequel apparaît un ensemble de menées dont les hommes sont les victimes. Toutefois, dans *Les châteaux d'Éros*, Dardigna estime que ce refus hypocrite des supplices infligés ne s'extériorise chez O que dans le but de plaire à ses amants : « une femme qui consentirait sans l'ombre d'un refus (moral ou physique) à l'excès sexuel que l'on prémédite sur elle ne suscitera pas de "trouble érotique" chez son partenaire » (Dardigna, 1980, 161). Nous supposons néanmoins que, d'après les études psychanalytiques, un masochiste exige qu'on lui donne la mort et que, pour arriver à ses fins, il doit sans contredit repousser insidieusement les tortures du sadique afin de faire croire à ce dernier qu'il est dominé. C'est aussi ce jeu, dont parle de Certeau, entre le fort et le faible dans lequel le faible triomphe

manifestement grâce à la tactique. Bref, cette volonté de mourir, ce Thanatos, confirme l'existence du désir chez O.

Désir de ridiculiser les hommes et leur conception

Si les fourberies des masochistes et, par conséquent, d'O les amènent à obtenir ce qu'ils veulent (foncièrement la mort) à l'insu des sadiques, nous verrons aussi qu'elles permettent dans le roman réagien de se moquer de la conception masculine des femmes. Le psychanalyste Theodore Reik observe un fait d'une grande importance :

Mais supposons que la jeune fille mentionne constamment sa dépendance des autres, insiste sans cesse sur sa faiblesse et son incapacité d'engager aucune activité indépendante. Une exagération pareille de ce côté de la nature féminine aboutit fatalement à la longue à ennuyer et désillusionner les hommes. Par l'exhibition continue de sa faiblesse virginale et de sa détresse, elle provoque le soupçon que ceci est plutôt une démonstration consciente qu'un fait (Reik, 1971, 211).

Reik explique donc que la reproduction hyperbolique des traits féminins chez les femmes ne signifie pas que ces dernières acceptent leur féminité. Au contraire, elle a pour but de tourner en dérision la position des femmes dans une société paternaliste. Le rôle de la femme est sans contredit entièrement ridiculisé.

Dans le roman *Histoire d'O* de Réage, le lectorat peut aisément discerner une polarisation des rôles : il n'y a que des femmes qui se retrouvent dans une position masochiste (passive), et les hommes, quant à eux, ne sont que sadiques (actifs). Il est également possible d'observer qu'il y a plusieurs autres caractéristiques des personnages qui sont incontestablement dichotomisantes : O est silencieuse, douce et pudique; l'homme bavard, plus agressif et expressif. Cette différenciation des sexes, qui met la femme dans une situation plutôt inconfortable, n'est-elle pas excessive? Si oui, peut-on dire qu'il s'agit d'une moquerie envers la conception masculine des rôles de l'homme et de la femme?

Afin de montrer qu'il s'agit bel et bien d'une caricature des genres, il est important de prendre pour appui, encore une fois, l'opinion de Dardigna à propos de certaines scènes dans *Histoire d'O*. Au tout début de l'histoire, René et d'autres hommes discutent avec O des

règlements qu'elle doit suivre en présence masculine. Ils sont sévères et ne lui laissent que très peu de liberté. L'une de ces consignes, dictées par l'amant d'O, René, consiste en ceci :

O allait répondre qu'elle était son esclave [à René], et portait ses liens avec joie. Il l'arrêta : "On t'a dit hier que tu ne devais, tant que tu serais dans ce château, ni regarder un homme au visage, ni lui parler. Tu ne le dois pas davantage à moi, mais te taire et obéir. Je t'aime. Lève-toi. Tu n'ouvriras désormais ici la bouche, en présence d'un homme, que pour crier ou caresser" (Réage, 1999, 53).

Dès lors, le public-lecteur sait qu'O n'a plus jamais pris la parole sans le consentement de l'homme. Son obéissance était alors radicale. Cet ordre auquel O est soumise n'est pas sans indigner Dardigna, puisqu'elle précise dans son analyse du roman réagien que « priver les femmes de langage parachève donc leur réification dans l'échange, et il ne sera pas indifférent que les pensionnaires de Roissy soient soumises à la règle absolue du silence en présence d'un homme, qu'il soit maître ou valet » (Dardigna, 1980, 170). Dardigna a entièrement raison, puisque renoncer au langage, c'est renoncer à être sujet. Cependant, le terme *absolue* qu'emploie Dardigna est important, puisqu'il signifie que les hommes de la société secrète qui appliquent cette loi du silence ne font aucune concession et ne supportent pas la contradiction. Ils sont intransigeants, despotiques. Aucune forme de liberté n'est donnée à O ni aux autres femmes. Le silence d'O est donc démesuré, car elle ne doit jamais prendre la parole. Partant, nous rejetons le point de vue de Dardigna, car nous estimons que cette polarisation exagérée des sexes qui tend vers la réification absolue du sexe féminin ainsi que vers la construction du sujet masculin n'est qu'une moquerie à l'égard de la représentation archétypale de l'homme et de la femme.

Pour assurer la cohérence et la pertinence de cette affirmation, il est important également d'examiner la façon dont O et les autres esclaves sont vêtues. Toujours lors de l'étape initiatique d'O, le lectorat apprend que les vêtements sont aussi soumis à un rigoureux contrôle masculin. La voix narrative laisse entendre que le costume d'O est semblable à celui de toutes les autres femmes :

sur un corset très baleiné, et rigoureusement serré à la taille, et sur un jupon de linon empesé, une longue robe à large jupe dont le corsage laissait les seins, remontés par

le corset, à peu près à découvert, à peine voilés de dentelle. [...] Un des quatre hommes saisit l'une [des deux femmes] au passage, fit signe à l'autre d'attendre, et ramenant vers O celle qu'il avait arrêtée, la fit retourner, la prenant à la taille d'une main et relevant ses jupes de l'autre, pour montrer à O, dit-il, pourquoi ce costume, et comme il était bien compris, ajoutant qu'on pouvait faire tenir avec une simple ceinture cette jupe relevée autant qu'on voudrait, ce qui laissait la disposition pratique de ce qu'on découvrait ainsi (Réage, 1999, 35-36).

Si l'on prend au sérieux tout cet accoutrement des esclaves, il est juste d'affirmer qu'il illustre parfaitement la soumission de la femme à l'homme ainsi que le peu de valeur qu'elle prend aux yeux de celui-ci : l'homme dispose entièrement du corps féminin. Cette attitude phallogcentrique ne laisse pas indifférente Dardigna qui explique dès lors ceci :

“[l]’habillement” est en fait très important, car il contient les signes de sujétion. Qu’il s’agisse d’un déguisement érotique comme il y a tant de somptueux à Roissy, ou que ces filles soient obligées de rester nues, c’est dans les deux cas une véritable “livrée érotique”, analogue à la livrée des domestiques. L’aspect exhibitionniste et sciemment inconfortable a pour fonction de montrer que les femmes, au même titre que les domestiques, participent, par délégation, à la fois à la dépense ostentatoire du maître et à son loisir tout aussi ostentatoire (Dardigna, 1980, 196).

En l’occurrence, le terme *ostentatoire* ne signifie-t-il pas la mise en valeur excessive et indiscreète d’un avantage, soit celui de pouvoir se servir d’un être humain à sa guise? En effet, il fait référence à cet abus de pouvoir utilisé pour asservir la femme. Il s’agit donc d’une plaisanterie à l’égard des hommes trop avides de pouvoir. Conséquemment, pourquoi Dardigna connote-t-elle péjorativement l’habillement des femmes s’il est employé dans le but de rire du patriarcat? En fait, selon notre analyse, il dévoilerait plutôt un caractère méprisant envers les hommes et, plus précisément, envers la dichotomie du genre⁶. Le besoin insatiable des hommes de vouloir tout contrôler chez la femme, même sa sexualité, est tourné en dérision. Comme l’indique Reik dans son étude sur le masochisme, l’exagération des caractéristiques de la femme et de l’homme est utilisée pour ridiculiser la perception masculine des genres. O n’accepte donc pas sa condition, mais elle en rit.

⁶ Selon nous, la dichotomie du genre est ce système d’opposition hiérarchisée entre les sexes ainsi qu’entre les valeurs et les représentations avec lesquels ils conjuguent.

Désir de diminuer la valeur des hommes

Si l'exagération des traits caractéristiques des genres permet de tourner en dérision la conception virile de la femme, il est aussi nécessaire de remarquer que ces mêmes traits permettent, d'un point de vue théologique, d'inférioriser l'homme par rapport à la femme. Angie David explique à ce sujet que le récit « *Histoire d'O* a pour thèmes l'abandon de soi, la remise de soi à autrui, la délivrance, la souffrance consentie, l'enfermement, l'obéissance, l'humiliation, la jouissance dans la douleur [...]. Noblesse des règles religieuses » (David, 2006, 57).

Dans son étude sur le masochisme, Reik étudie en quelque sorte, d'un point de vue psychanalytique, les croyances religieuses ainsi que leur effet sur le masochisme. Il dépeint le lien entre masochisme et religion en expliquant que, à l'instar du Christ, l'esclave montre, en ne répliquant jamais de façon brutale, l'aberration de la violence : « [o]n est tenté de demander : qu'est-ce qui permet à cet individu d'accepter tant de souffrance, et de le supporter si patiemment? Nous sentons que le masochiste présente une sorte de prétention injustifiée d'être un ange errant parmi nous autres, faibles, irascibles pécheurs » (Reik, 1971, 234). Les observations reikiennes ne sont pas sans nous rappeler l'un des conseils du Christ selon lequel il faut tendre l'autre joue aux individus cruels, et ce sans la moindre protestation. Puisqu'elle se compare au Christ ou à un ange, O représenterait *ipso facto* foncièrement le Bien. Les hommes, quant à eux, sont tous relégués à une position inférieure associée au Mal. Cette description manichéenne de la relation sadomasochiste rend bien compte d'un autre des désirs du personnage principal, O : elle souhaite évoquer l'absurdité de la cruauté et, plus précisément, d'un point de vue féministe, la cruauté des hommes envers les femmes. Elle montre la bassesse des gestes que posent les hommes.

1.3. Conclusion

Pour conclure, dans *Histoire d'O*, le masochiste, d'un point de vue psychanalytique, est loin de défendre la phallocratie. Il a indéniablement un objectif féministe. Toutefois, aucun lecteur n'a réellement compris ce deuxième degré. D'ailleurs, la féministe Anne Rice,

qui approuve l'écriture pornographique et donc qui n'a aucune aversion pour le masochisme, trouve que la femme libre sexuellement ne devrait pas être condamnée à mort comme dans le récit réagien, car cette condamnation est le signe d'une injustice sociale. Elle propose plutôt une autre forme de masochisme : Rice « liked the idea of consenting to forms of “safe” violence for sexual pleasure, but did not, however, want to see violence as a punishment for sex » (Ramsland, 1991, 212). La biographe explique que Rice préfère cet « elegant sadomasochism, where the desire to be dominated could be entertained in a safe environment, where punishment enhanced rather than restricted sexual freedom. Woman could still be victims, but only if that was what they wanted, and men could be victims, too » (Ramsland, 1991, 213). Elle préfère donc les relations sadomasochistes où homme et femme s'y plaisent.

C'est ce qui nous amènera, dans le prochain chapitre, à comparer ces deux œuvres dans le but de montrer que la trilogie *The Claiming of Sleeping Beauty* d'Anne Rice fait une transposition d'*Histoire d'O* de Pauline Réage. Cette transposition nous montrera que plusieurs éléments narratifs des deux histoires sont similaires, mais que sur le plan des personnages, il existe des différences notoires entre les deux textes : d'un côté, dans *Histoire d'O*, on notera que l'hétéronormativité est fort présente et qu'une dichotomie des genres est révélée manifestement; d'un autre côté, dans *The Claiming of Sleeping Beauty*, nous assistons à une forme de démocratisation sexuelle, car aucun rôle n'est attribué à un sexe en particulier. Quant à l'homosexualité, elle fait partie prenante de cette œuvre de Rice.

Enfin, pour mettre en évidence cette transposition, nous devons avant tout définir le concept de l'intertextualité. Non seulement nous étudierons les concepts de dialogisme et d'intertextualité selon Bakhtine et Kristeva, mais nous approfondirons la terminologie de Genette, ce qui nous conduira à circonscrire le procédé littéraire utilisé par Rice dans sa trilogie.

CHAPITRE 2

LA TRANSPOSITION D'*HISTOIRE D'O*

2.1. L'intertextualité : notion à définir

Mikhaïl Bakhtine est l'un des précurseurs de l'intertextualité, mais il n'est pas le théoricien à qui l'on doit ce concept. Dans la perspective bakhtinienne, le discours est un milieu dynamique, car chez chaque individu, les mots d'un autre sont toujours présents dans son discours. Dans son ouvrage « Mikhaïl Bakhtine Le principe dialogique », Todorov explique que, d'après Bakhtine, « l'énoncé a rapport à un locuteur, à un objet et il entre en dialogue avec les énoncés produits antérieurement » (Todorov, 1981, 82). C'est donc ainsi que Bakhtine mettra de l'avant les concepts de « polyphonie » et de « dialogisme ».

Plus tard, Julia Kristeva précisera ces termes⁷ en développant celui de « l'intertextualité ». Selon cette théoricienne, l'intertextualité se définit ainsi : « [T]out texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (Kristeva, 1967, 440-441). Ces études permettent alors de désacraliser l'auteur et son originalité.

L'intertextualité est donc une pratique de l'écriture qui crée un échange entre deux ou plusieurs textes. C'est en incorporant l'un des textes (antérieurs ou plus contemporains) dans l'autre que se forme un dialogue entre eux. De plus, lorsqu'il y a intertextualité, il y a nécessairement transformation sémantique, car lorsqu'un énoncé est emprunté à son contexte d'origine, il prend de toute évidence un sens nouveau. Comme le fait remarquer Laurent Jenny dans « La stratégie de la forme », l'intertextualité est un « travail de transformation et

⁷ Comme le note Todorov, Kristeva réserve « l'appellation dialogique pour certains cas particuliers de l'intertextualité, tels l'échanges de répliques entre deux interlocuteurs, ou la conception élaborée par Bakhtine de la personnalité humaine » (Todorov, 1981, 95).

d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le leadership du sens » (Jenny, 1976, 262). De ce fait, le public-lecteur est invité à une nouvelle lecture, c'est-à-dire à la lecture d'un texte devenu connoté.

2.2. Les fonctions de l'intertextualité

Dans son ouvrage intitulé *Mythologie et intertextualité*, Marc Eigeldinger expose trois fonctions de l'intertextualité. Tout d'abord, selon l'auteur, la première est « référentielle et stratégique : toute citation, allusion ou parodie [...] se réfère à une autorité, à une représentation extérieure qu'elle s'approprie afin de s'intégrer à la cohérence de son nouveau contexte, où elle joue le rôle d'embrayeur » (Eigeldinger, 1987, 16). Quant à la deuxième fonction, elle est « transformatrice et sémantique », car l'intertextualité est une mutation du sens. La signification de l'énoncé d'un texte d'origine évite d'être sclérosée, puisque, en étant transplantée dans un autre texte, elle évolue sémantiquement. Laurent Jenny « montre justement que l'intertextualité fonctionne “comme détournement culturel” et “comme réactivation du sens”, qu'elle est “une machine perturbante”, chargée de produire la *subversion* » (Jenny, cité par Eigeldinger, 1987, 16). Quant à la troisième fonction de l'intertextualité, elle est « descriptive et esthétique ». En se servant de comparaisons, l'intertextualité décrit le décor du texte. « Elle introduit la dimension de l'ornement esthétique, qu'elle emprunte aux modèles préexistants » (Eigeldinger, 1987, 16-17). Toutefois, cette fonction passe de descriptive et esthétique à métaphorique, car « elle véhicule des signes qui sont porteurs d'un sens figuré » (1987, 17). Bref, l'intertextualité n'est pas uniquement une démarche littéraire consistant à récrire un passage ou une œuvre complète, elle joue également ces trois rôles présentés précédemment.

2.3. Les relations transtextuelles

Après avoir défini, dans son sens extensif, l'intertextualité et exposé les trois fonctions de l'intertextualité, il importe d'expliquer avec précision ce qu'est l'intertextualité

selon Gérard Genette, puisque, dans notre étude, les relations intertextuelles qu'entretiennent *Histoire d'O* de Pauline Réage et *The Claiming of the Sleeping Beauty* d'Anne Rice relèvent de la terminologie genettienne.

Lorsque nous étudions la théorie de Genette dans *Palimpsestes*, un terme s'impose : c'est celui de transtextualité. Pour l'auteur, il s'agit d'une « transcendance textuelle du texte », à savoir « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (Genette, 1982, 7). Par la suite, ce type de relation entre les textes se subdivise en cinq que Genette énumère « dans un ordre approximativement croissant d'abstraction, d'implication et de globalité » : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'hypertextualité et l'architextualité.

Tout d'abord, l'intertextualité, qui a été défini avant tout, comme nous l'avons vu, par Kristeva, est « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre » (Genette, 1982, 8). La citation, le plagiat et l'allusion sont des exemples pertinents d'intertextualité. Quant au second type de relation transtextuelle, soit la paratextualité, il s'agit pour Genette de la relation du texte avec les « signaux accessoires » : titre, sous-titre, avertissements, notes infrapaginales, etc. En ce qui concerne la métatextualité, elle est « la relation, on dit plus couramment le "commentaire", qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer » (Genette, 1982, 11). Le quatrième type de transcendance textuelle est ce que Genette appelle l'hypertextualité. Selon lui, il s'agit de « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (Genette, 1982, 13). Finalement, l'architextualité, le type de relation transtextuelle le moins explicite, précise, tout au plus, le genre (roman, nouvelle, etc.) et/ou la qualité générique (érotique, fantastique, policier, etc.) d'un texte. Nous constatons donc que l'intertextualité définie au sens large et l'intertextualité genettienne n'ont pas exactement la même définition, si bien que cette forme transtextuelle ne fera pas partie de notre analyse. Nous observerons plutôt que l'hypertextualité est la relation transtextuelle qui établit le rapport entre les œuvres romanesques que nous étudions.

2.3.1. Les dérivations hypertextuelles

Nous passons délibérément à la présentation précise des dérivations hypertextuelles, car dans notre étude, la trilogie *The Claiming of the Sleeping Beauty* d'Anne Rice est un hypertexte dérivé du roman pornographique *Histoire d'O* de Pauline Réage. Avant de passer à l'analyse hypertextuelle des deux œuvres, nous nous devons d'étudier en profondeur, comme le fait Genette, les six catégories hypertextuelles existantes.

D'abord, Genette divise ces six types d'hypertextualité en deux groupes bien distincts : « J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons *transformation* tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons *imitation* » (Genette, 1982, 16). Genette dénombre également trois régimes textuels : le ludique, le satirique et le sérieux. En ce qui a trait au régime ludique de l'hypertexte, « dont relèvent manifestement les pratiques du pastiche ou de la parodie, [il] vise une sorte de pur amusement ou exercice distractif sans intention agressive ou moqueuse » (Genette, 1982, 43). Quant au régime satirique, qui inclut le travestissement et la charge, il est beaucoup plus agressif que le ludique, car l'hypertexte prend son hypotexte « pour objet d'un traitement stylistique compromettant » (Genette, 1982, 42). Finalement, en ce qui concerne le régime sérieux (transposition, forgerie), il se résume au demeurant à tous les textes qui n'ont aucune intention moqueuse et divertissante. Genette illustre ensuite ces pratiques hypertextuelles à l'aide d'un tableau que nous allons inclure dans notre travail pour faciliter la compréhension de l'étude genettienne (Genette, 1982, 45) :

Régime Relation	Ludique	Satirique	Sérieux
Transposition	Parodie (<i>Chapelain décoiffé</i>)	Travestissement (<i>Virgile travesti</i>)	Transposition (<i>le Docteur Faustus</i>)
Imitation	Pastiche (<i>l'Affaire Lemoine</i>)	Charge (<i>À la manière de...</i>)	Forgerie (<i>la Suite d'Homère</i>)

En prenant pour appui ce tableau, nous sommes conséquemment amenés à définir chaque dérivation hypertextuelle. Ainsi, la parodie est une transformation du sens d'un hypotexte : elle modifie le sujet sans retoucher le style. Dans le cas du travestissement, son rôle s'oppose à celui de la parodie, car le contenu hypotextuel « se voit dégradé par un système de transpositions stylistiques et thématiques dévalorisantes » (1982, 39). Le travestissement transforme alors stylistiquement l'hypotexte dans le but de le dégrader. Quant au pastiche, pour Genette, il s'agit de « l'imitation d'un style dépourvue de fonction satirique » (1982, 40). En ce qui a trait à la charge, elle a pour but de tourner en dérision l'hypotexte et requiert une exagération stylistique (du texte de l'auteur imité) plus importante. Finalement, la forgerie a pour objectif la continuation d'un hypotexte, et la transposition⁸ est tout simplement la transformation sérieuse d'un hypotexte. Pour être plus précis, la transposition est une transformation hypertextuelle complexe, non superficielle, qui n'a pas pour objectif de rire ou de se moquer de l'œuvre qu'elle modifie.

La continuation proleptique de *La Belle au Bois dormant*

Dans la partie précédente, nous avons volontairement terminé par les définitions de la forgerie et de la transposition, puisque dans le triptyque ricien que nous analysons, nous assistons à ces deux types d'hypertextualité. D'une part, nous avons la continuation (forgerie) du conte *La Belle au Bois dormant* des Frères Grimm⁹; d'autre part, la transposition du roman

⁸ Notons que Julia Kristeva a déjà utilisé avant Genette le terme « transposition ». « Le terme d'intertextualité désigne cette transposition d'un (ou de plusieurs) systèmes de signes à un autre; mais puisque ce terme a été souvent entendu dans le sens banal de "critique des sources" d'un texte, nous lui préférons celui de transposition qui a l'avantage de préciser que le passage d'un système signifiant à un autre exige une nouvelle articulation du thématique – de la positionnalité énonciative et dénotative. » (Kristeva, 1974, 59-60) Cependant, nous nous limiterons à la définition de la transposition qu'en fait Genette dans *Palimpsestes*.

⁹ Il faut préciser ici la raison pour laquelle nous pensons que Rice fait référence au conte des Frères Grimm plutôt qu'à celui de Perrault. La version de Perrault raconte que, lorsque la princesse se réveille de son long sommeil, elle est amenée au château du prince. Malheureusement, la mère de ce dernier est une ogresse et désire dévorer la princesse ainsi que ses enfants. Quant au conte des Frères Grimm, il est similaire à celui dont parle Rice dans sa trilogie : dans les deux œuvres, une mauvaise fée prédestine la princesse à se piquer le doigt à l'aide d'un fuseau et à sombrer dans un sommeil qui durera cent ans. Seul le prince peut la réveiller en lui donnant un baiser. Ainsi, la version de Perrault est très différente de celle à laquelle fait référence Rice.

pornographique *Histoire d'O* de Pauline Réage. Certes, la transposition de l'œuvre réagienne est la relation hypertextuelle qui nous intéresse le plus. Cependant, la continuation entreprise par Rice sera étroitement liée avec certains éléments narratifs de la transposition d'*Histoire d'O*. Il sera dès lors capital de définir rigoureusement ces termes, mais pour commencer, voyons ce qu'est une forgerie.

Pour Genette, si l'auteur d'un texte meurt ou laisse délibérément son œuvre inachevée, « la continuation consiste à l'achever à sa place, et ne peut être que le fait d'un autre » (Genette, 1982, 223). Toutefois, pour qu'un écrivain rédige une continuation, l'œuvre peut également être achevée à titre officiel. Comme le mentionne Genette, « on peut toujours juger qu'une œuvre, en principe terminée et publiée comme telle par son auteur, appelle néanmoins une prolongation et un achèvement » (1982, 239-240). Dans la trilogie pornographique *The Claiming of Sleeping Beauty*, nous remarquons qu'il existe sans contredit ce genre de continuation du conte de fées *La Belle au Bois dormant*. En effet, ce conte merveilleux devait se terminer par ce fameux baiser du Prince, qui avait pour but de réveiller la Belle d'un long sommeil qui avait duré cent ans. Dans cette histoire, les amoureux devaient aussi vivre heureux et avoir beaucoup d'enfants. Rice s'est permise, par contre, de modifier légèrement cette situation finale et de poursuivre en trois tomes les aventures amoureuses de la Belle. Il importe de préciser, dès lors, qu'il ne s'agit pas de n'importe quelle continuation. Genette distingue quatre types importants de continuation. Si le continuateur juge que la fin de l'œuvre est incomplète et qu'elle nécessite un achèvement quelconque, la prolongation du récit hypotextuel qu'il fera est une continuation proleptique. Quant à la continuation analeptique, elle est « chargée de remonter, de cause en cause, jusqu'à un point de départ absolu, ou du moins plus satisfaisant » (Genette, 1982, 242). Dans le cas de la continuation elleptique, elle se produit dans le milieu de l'œuvre hypotextuelle afin d'éliminer une lacune médiane ou elliptique. En ce qui a trait à la continuation paraleptique, elle intervient dans les à-côtés du récit hypotextuel. Elle est donc « chargée de combler d'éventuelles paralipses, ou ellipses latérales ("Que faisait X pendant que Y...") » (1982, 242-243).

Il est donc possible, à partir de cette liste de continuations, d'affirmer que *The Claiming of Sleeping Beauty* d'Anne Rice fait une continuation proleptique, puisqu'elle

développe une suite au conte de fées *La Belle au Bois dormant*. Évidemment. Si elle reste de façon générale dans le prolongement de son hypotexte, la trilogie de Rice ne respecte pas toutes les données narratives du conte. À titre d'exemple, le réveil de la Belle dans l'histoire ricienne se réalise, non pas à l'aide d'un baiser, mais à l'aide d'un coït entre le Prince et la Princesse. Toutefois, comme l'indique Genette, nous retrouvons par moment « ce point de la continuation infidèle ou correctrice » (1982, 240). Partant, les corrections apportées par Rice viennent même parodier le conte, puisque toute la pudicité des personnages est supprimée pour laisser place à la luxure.

La transformation sérieuse d'*Histoire d'O*

Si la forgerie est la relation hypertextuelle qui unit le conte merveilleux *La Belle au Bois dormant* et la trilogie *The Claiming of Sleeping Beauty*, la transposition (transformation sérieuse) est celle qui met en évidence les rapports entre *Histoire d'O* et l'œuvre ricienne. Pour Genette, la transposition ou « parodie sérieuse » est la plus importante des relations hypertextuelles, car elle peut « s'investir dans des œuvres de vastes dimensions [...] dont l'amplitude textuelle et l'ambition esthétique et/ou idéologique va jusqu'à masquer ou faire oublier leur caractère hypertextuel, et cette productivité même est liée à la diversité des procédés transformationnels qu'elle met en œuvre » (1982, 292). À titre d'exemple, Genette se réfère à *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*. Nous constaterons, de ce fait, que *The Claiming of Sleeping Beauty* de Rice fait une multiplicité de transpositions d'*Histoire d'O* de Réage. Le texte de Rice fera notamment une transdiégétisation (une translation spatiale, une transexuation, etc.) une transpragmatisation, une transformation sémantique, c'est-à-dire toutes des transformations sérieuses qui mettront en relief le palimpseste ricien.

Tout d'abord, avant de définir et de rendre compte de la transdiégétisation dans l'œuvre d'Anne Rice, il importe de définir ce qu'est une transformation homodiégétique et une transformation hétérodiégétique, car une transformation, peu importe son régime (ludique, satirique, sérieux), peut affecter ou ne pas affecter la cadre diégétique hypotextuel. Ainsi, dans son effort taxinomique, Genette explique, d'une part, que la transformation homodiégétique se manifeste lorsque les personnages de l'hypotexte conservent dans

l'hypertexte leur identité et ce, dans un cadre spatio-temporel qui demeure également inchangé. Elle échappe en partie à l'hypotexte dont elle dérive, tout en étant visiblement tributaire de cette même œuvre hypotextuelle. Elle permet, partant, de formuler différemment un contenu ou un message. D'autre part, lorsque l'on parle d'une transformation hétérodiégétique, « l'action change de cadre, et les personnages qui la supportent changent d'identité » (Genette, 1982, 422). *Ulysse* de Joyce est un texte hétérodiégétique, car l'identité, par exemple, des personnages change : Ulysse devient Leopold Bloom. Toutefois, il est important de préciser que, malgré ces modifications, la thématique et les grandes lignes de l'action de l'hypotexte sont préservées dans l'hypertexte. Dans la trilogie d'Anne Rice, nous assistons à une transformation hétérodiégétique d'*Histoire d'O*, car la thématique (masochisme, sadisme, etc.) et l'enchaînement des actions (une jeune femme est entraînée par un homme dans un endroit de débauche où elle encourt volontairement les traitements sadiques de ses maîtres) sont similaires d'un texte à l'autre. Nous verrons plus loin, par ailleurs, que le cadre historico-géographique et social d'*Histoire d'O* est différent de celui de l'œuvre de Rice. C'est donc à partir de ces premières données narratives que nous mettrons en évidence l'objectif de Rice, soit démocratiser la sexualité.

Nous pouvons, dès lors, rendre compte de manière rigoureuse de la transdiégétisation présente dans le triptyque ricien. D'après Genette, il s'agit d'une pratique transformationnelle qui permet de changer de diégèse, c'est-à-dire de changer « l'univers où advient [l]'histoire [ou] l'univers spatio-temporel désigné par le récit » (1982, 419). En ce qui concerne le lieu, dans *Histoire d'O*, tout se déroule en France : dès la première page du récit, le lecteur apprend que « [s]on amant emmène un jour O se promener dans un quartier où ils ne vont jamais, le parc Montsouris, le parc Monceau » (Réage, 1999, 25). Le narrateur ajoute quelques pages plus loin que le château où O est emmenée se situe à Roissy et explique également que « [l]'appartement qu'O habitait était situé dans l'île Saint-Louis, sous les combles d'une vieille maison qui donnait au sud et regardait la Seine » (Réage, 1999, 71). Nous remarquons que la contextualisation de l'histoire est on ne peut plus précise, car, d'une part, nous connaissons avec précision les lieux où se déroule l'action; d'autre part, nous savons que ces lieux sont peu diversifiés, puisque tout se passe dans l'univers français.

Toutefois, si l'on constate une certaine unité de lieu dans le texte réagien, dans *The Claiming of Sleeping Beauty*, il n'y a pas de lieu central : le narrateur dépeint plutôt des fragments géographiques dissemblables, puisque le récit passe souvent d'un endroit à l'autre. Il est important d'ajouter que ces lieux si différents l'un par rapport à l'autre sont, du coup, très peu décrits par le narrateur : tout au long de la trilogie, on ne parle pas vraiment, géographiquement parlant, des endroits où se déroule l'action. Par exemple, dans le troisième tome, les esclaves sexuels sont emmenés dans un pays d'Orient, mais jamais on ne précise lequel et encore moins la ville dans laquelle les événements se produisent. La meilleure indication de lieu se réduit à celle-ci : « And in the Sultan's land any lowly pleasure slave who attempted speech would merit immediate and severe punishment » (Rice, 1999, 4). En plus d'évoquer cette « Sultan's land », le champ lexical du code vestimentaire musulman est aussi décrit : « There were [...] men of all ages in linen robes, most with their heads either turbaned or veiled in longer, flowing desert headdresses » (Rice, 1999, 27). Avare de détails, le narrateur laisse uniquement entendre au lectorat qu'il s'agit d'un pays oriental. Toutefois, lorsque les esclaves (les princes et princesses) retournent à leur château respectif (non loin du château de la Reine Éléonore où l'action du premier tome se déroulait), nous apprenons que toute cette débauche entre princes et princesses se passait en Europe. Lorsque Laurent, l'un des esclaves, retourne au bercail afin d'être à la tête du gouvernement de son royaume, il explique ceci : « I knew that many a European Kingdom fell because a new monarch could not dot it » (Rice, 1999, 232). Encore une fois, il s'agit d'une mention évasive du lieu. Quant au lieu du deuxième tome, il reste aussi imprécis : le narrateur explique uniquement qu'il s'agit d'un village à proximité du château de la Reine Éléonore. Genette explique que « le mouvement habituel de la transposition diégétique est un mouvement de translation [...] proximalisant : l'hypertexte transpose la diégèse de son hypotexte pour la rapprocher et l'actualiser aux yeux de son propre public » (Genette, 1982, 431). Par contre, ce n'est pas le cas dans l'œuvre de Rice, puisque l'histoire fait preuve d'une imprécision diégétique substantielle. Ainsi, contrairement à *Histoire d'O*, le fait que tout lieu reste indéterminé ou plutôt défini vaguement invite le lecteur à éviter de faire de la discrimination. Plus précisément, le lectorat est invité à neutraliser les pratiques sexuelles, puisque tout ce dévergondage sadomasochiste n'est propre à aucun pays en particulier. Hommes et femmes vivent les mêmes expériences peu importe le lieu où ils vivent.

En ce qui concerne le temps de la trilogie de Rice, nous retrouvons des données temporelles on ne peut plus imprécises. Dans la susdite analyse de la forgerie du conte *La Belle au Bois dormant*, nous avons vu que l'œuvre ricienne fait aussi une continuation proleptique de ce conte merveilleux. Il n'est donc pas étonnant que les indices de temps se fassent rares dans *The Claiming of Sleeping Beauty* : dans les contes de fées, le temps reste flou et imprécis. Nous ne pouvons prendre connaissance, par conséquent, de la période historique pendant laquelle se déroule l'action. C'est ce qui a permis, en définitive, de faire une transformation temporelle d'*Histoire d'O*, un récit qui se déroule au XX^e siècle¹⁰. À l'instar de la dimension spatiale, celle du temps prend des allures vaporeuses, ce qui permet, une fois de plus, d'éviter de cataloguer les hommes et les femmes d'une période définie. En fin de compte, toutes les époques sont concernées par ce dérèglement des sens ou, plus précisément, par ces conduites sadomasochistes.

Toujours selon Genette, le changement de milieu social fait également une transformation diégétique. Dans *Histoire d'O*, les personnages font tous partie de la classe moyenne de la société, c'est-à-dire qu'ils font partie d'un groupe social dont les moyens permettent sans difficultés d'arriver à leurs fins. Ainsi, ils ne font pas partie de la royauté, ni de la classe inférieure (dont les moyens sont très limités). La voix narratrice indique que l'héroïne de ce roman, O, travaille dans un service de mode d'une agence photographique, que son amant, René, travaille dans un bureau et que la collègue de travail d'O, Jacqueline, est un mannequin. Quant à Sir Stephen et à Anne-Marie, il est plus difficile de préciser leur statut social, mais nous pouvons, toutefois, constater qu'ils ne sont pas démunis, puisqu'ils ont au moins une servante. Ils font, tout au plus, partie de la classe moyenne supérieure, puisqu'ils semblent posséder plus d'avoirs que René ou O, sans toutefois être fortunés tels des rois. De plus, ajoutons que le titre de *Sir* accordé à Stephen indique qu'il a été remarqué d'une façon ou d'une autre, anobli en quelque sorte. Nous ne pouvons, dès lors, signaler une différence hiérarchique patente entre les personnages réagiens. Dans la trilogie de Rice, nous assistons indéniablement à un univers dans lequel deux milieux sociaux très différents sont exposés : nous avons, d'un côté, les membres de divers châteaux (Reine, Roi, Prince,

¹⁰ *Histoire d'O* ne dévoile pas explicitement qu'il s'agit du XX^e siècle, mais plusieurs indices mettent en évidence cette période historique dont le fameux Train Bleu lancé en 1922 en France : « Le Train Bleu arrivait à Paris vers neuf heures » (Réage, 1999, 232).

Princesse, Sultan, etc.) et, d'un autre côté, les habitants d'un petit village avoisinant le château de la Reine Éléonore, la plupart pratiquant de petits métiers ou étant des artisans (boutiquiers, tisserands, etc), ce qui peut indiquer leur apport à l'économie de la région, par opposition au groupe du château dont le rôle semble plutôt limité à l'unique jouissance des profits que cette économie peut leur apporter. Ainsi, contrairement aux personnages d'*Histoire d'O*, ceux de Rice appartiennent à des catégories sociales hétérogènes. Par conséquent, ces modifications apportées au milieu social créent, une fois de plus, une véritable démocratisation sexuelle, puisque les activités sadomasochistes se manifestent autant chez les plus pauvres que chez les plus fortunés.

À la suite de tous ces changements diégétiques, un quatrième s'ajoute : il s'agit de la transexuation, c'est-à-dire du changement de sexe des personnages. Cette transformation, selon Genette, permet de recontextualiser l'univers narratif hypotextuel : « Les transexuations les plus intéressantes sont celles où le changement de sexe suffit à renverser [...] toute la thématique de l'hypotexte » (Genette, 1982, 424). Cependant, il est important de noter que cette transexuation est notamment tributaire d'une forme de transvocalisation (changement de point de vue), à savoir la vocalisation qui se définit par le passage de la troisième personne à la première personne. En effet, dans *Histoire d'O*, l'ensemble du récit est à la troisième personne (focalisation zéro¹¹). Toutefois, dans le triptyque ricien, nous notons des changements capitaux à propos de la focalisation : dans le premier tome, l'histoire est racontée à la troisième personne, mais dans les deuxième et troisième tomes, il y a de multiples chapitres dont la focalisation est interne¹², ce qui signifie que l'histoire est racontée à la première personne. Il s'agit, plus précisément, d'une narration masculine, car ce sont le

¹¹ Dans *Figures III*, Genette subdivise la focalisation en trois sous-types : la focalisation zéro, la focalisation interne et la focalisation externe. Lorsque le narrateur en sait plus que le personnage, il s'agit de la focalisation zéro. Si le narrateur en sait autant que le personnage, il s'agit de la focalisation interne. Quant à la focalisation externe, nous la reconnaissons lorsque le narrateur en sait moins que le personnage.

¹² Dans plusieurs chapitres du deuxième tome, c'est le prince Tristan qui relate l'histoire. Les titres des chapitres sont : *Tristan in the house of Nicolas*, *The Queen's Chronicles*, *A splendid equipage*, *The farm and the stable*, *Grand entertainment*, *Nicola's Bedchamber*, *Tristan's soul further revealed*, *Public tents*, *Secrets in the inner chamber* et *Another turn of the wheel*. Cependant, de multiples chapitres du troisième tome sont relatés par le prince Laurent. Il s'agit de ceux-ci : *Captives at sea*, *Memories of the castle and the village*, *For the love of the master*, *A lesson in submission*, *The garden of male delights*, *The great royal presence*, *The royal Bedchamber*, *More secret Lessons*, *Decision for Lexius*, *Judgment of the Queen*, *First day among the ponies* et *Life among the ponies*.

Prince Tristan et le Prince Laurent qui relatent ce qu'ils vivent, de là l'apparition de la transexuation. Dans le premier chapitre de notre étude, Anne-Marie Dardigna expliquait, à propos d'*Histoire d'O*, que les pulsions sexuelles féminines étaient incessamment décrites, comparativement à celles des hommes, ce qui amenait le lectorat à conclure que la femme avait besoin d'être domestiquée. À l'aide de la transvocalisation que fait Rice, la libido masculine est aussi mise en évidence, ce qui laisse entendre que, peu importe le sexe de l'individu, tout le monde a besoin d'être maté. En outre, étant donné que les actions et comportements des personnages féminins sont similaires à ceux des personnages masculins, puisqu'il y a autant d'esclaves féminins que masculins et que les maîtres sont aussi asexués, le masochisme n'est pas associé à un sexe en particulier.

Quant au sadisme, le lecteur assiste au même phénomène. Ce procédé littéraire permet au public-lecteur de se détacher de la représentation biosociale des sexes qui tente de montrer l'existence d'une essence pour chaque sexe. Par conséquent, la transexuation d'*Histoire d'O* se réalise sur le mode de la décatégorisation, car, dans la trilogie de Rice, on écarte l'idée du genre féminin ainsi que tous les comportements et émotions qui s'y rattachent. Lorsque Genette explique que la transexuation renverse toute la thématique de l'hypotexte, nous constatons, dans le texte ricien, que ce raisonnement est juste : lors d'une lecture au premier degré d'*Histoire d'O* de Réage, nous avons constaté que les thèmes de cette œuvre étaient la phallocratie, la soumission féminine, etc. Par contre, la transexuation a permis, dans l'histoire de Rice, de changer les thèmes : le lecteur entre dans un univers où la sexualité est démocratisée et où l'égalité entre les sexes est évidente.

2.4. Conclusion

Pour conclure cette étape de notre travail, nous notons indubitablement que, si *Histoire d'O* de Pauline Réage réalise une bicatégorisation des sexes en deux groupes entièrement homogènes (les hommes et les femmes) déterminés par la structure physique des êtres ainsi que par leur genre, l'œuvre d'Anne Rice utilise, quant à elle, des stratégies de brouillage du sexe construit culturellement en unissant ou plutôt en fusionnant ces prétendues essences féminine et masculine en une seule, ce qui humanise (au lieu de sexualiser) tous les

comportements et ainsi que toutes les émotions des personnes fictionnalisées. Dans *L'ennemi principal*, Christine Delphy explique d'ailleurs que « [s]i le genre n'existait pas, ce qu'on appelle le sexe serait dénué de signification, et ne serait pas perçu comme important : ce ne serait qu'une différence physique parmi d'autres » (Delphy, 2001, 26). Ainsi, dans le texte ricien, en omettant de cibler un temps, un lieu, un milieu social et un sexe spécifiques, toute forme de sexualité (masochisme, sadisme, etc.) n'est, par conséquent, associée à aucun sexe peu importe le cadre spatio-temporel et le milieu social relatés dans l'histoire. La différence anatomique des personnages masculins et féminins devient une donnée narrative insignifiante, et le lecteur évite, dès lors, d'être plongé dans un univers diégétique ostracisant. Comme l'affirme Delphy, « le genre [n'a] pas de substrat physique – plus exactement que ce qui est physique (et dont l'existence n'est pas en cause) n'est pas le substrat du genre » (Delphy, 2001, 27). Le « physique » et le genre n'ont pas de liens biologiques de causalité, puisque ce dernier est une construction sociale politique. Il est donc aisé de s'en débarrasser comme le fait Rice afin de mieux détruire les stéréotypes qui le forment.

Nous avons donc vu, dans un objectif sans contredit féministe, que l'histoire de Rice effectue une translation spatiale, temporelle, sociale et sexuelle. Nous avons alors assisté à une transdiégétisation ou à un changement de diégèse. À la suite de cette analyse, nous nous devons de constater qu'une transdiégétisation engendre nécessairement un changement d'action des héros ou, toujours selon la terminologie de Genette, une « transpragmatisation » : selon lui, « [l]a transformation diégétique, quant à elle, porterait plutôt sur les questions où? et quand? et la transformation pragmatique sur les questions quoi? et comment? » (Genette, 1982, 457). La transformation pragmatique modifie des événements et des conduites constitutives de l'action hypertextuelle. Nous sommes donc amenés à analyser cette transformation qui appelle la substitution du motif (transmotivation) ainsi qu'une modification de l'axiologie (transvalorisation). Pour être plus précis, la transmotivation est un changement de motif psychologique que possèdent les héros dans le but d'accomplir une action quelconque. Cependant, en ce qui a trait à la transvalorisation, Genette la définit ainsi dans *Palimpsestes* :

Par *transvalorisation*, je n'entends pas, ou du moins pas nécessairement et immédiatement, la « transvaluation » nietzschéenne, le renversement complet d'un

système de valeurs [...], mais plus généralement, et donc plus faiblement toute l'opération d'ordre axiologique, portant sur la valeur explicitement ou implicitement attribuée à une action ou à un ensemble d'actions : soit, en général, la suite d'actions, d'attitudes et de sentiments qui caractérise un "personnage" (Genette, 1982, 483).

Il s'agit donc de dévaloriser et de (contre-) valoriser une ou des actions des personnages de l'hypotexte. La transvalorisation est un travail qui consiste à « prendre dans l'hypertexte un parti inverse de celui qu'illustrait l'hypotexte, [à] valoriser ce qui était dévalorisé et réciproquement » (Genette, 1982, 514). Ce procédé littéraire inhérent à la transposition marque alors un écart sémantique indiscutable entre l'hypotexte et l'hypertexte. C'est ce qui nous amène à faire une étude des personnages d'*Histoire d'O* de Pauline Réage et de ceux de la trilogie pornographique de Rice. En effet, essentiellement à travers l'étude de Philippe Hamon (*Le personnel du roman*), dans les troisième et quatrième chapitres, nous remarquerons que les personnages réagiens ainsi que leurs actions s'opposent à ceux d'Anne Rice dans la mesure où nous constaterons, dans notre conclusion, que le roman ricien procède à une transpragmatisation (changement d'actions des personnages), à une transmotivation (substitution d'un motif psychologique) et, finalement, à une transvalorisation (modification de l'axiologie hypotextuelle). Nous serons donc dans le pouvoir de déterminer l'objectif de Rice, les raisons pour lesquelles son texte romanesque fait une transposition ou transformation sérieuse d'*Histoire d'O* de Réage.

CHAPITRE 3

LE SYSTÈME RÉAGIEN DES PERSONNAGES

3.1. L'étiquette du personnage selon Hamon

Lors de notre analyse des personnages du roman de Réage, nous utiliserons essentiellement l'étude de Philippe Hamon sur *Le personnel du roman*, ce qui signifie que nous ferons une analyse narratologique des figures romanesques. Il nous paraît important, de prime abord, de définir le terme d'« étiquette ». Selon Hamon, le personnage se constitue et se construit grâce à l'étiquette qu'il porte, c'est-à-dire par les marques stables (le nom/le prénom) ainsi que par les « marques instables à transformations possibles (qualifications, actions) » (Hamon, 1983, 107). Hamon ajoute de surcroît que « [l]e retour des marques stables organise le personnage comme foyer permanent d'information, organise la mémoire que le lecteur a de son texte; leur distribution aléatoire et leurs transformations organisent l'intérêt romanesque » (Hamon, 1983, 107). L'étiquette désigne donc un ensemble de marques disséminées dans un texte qui forme l'effet-personnage.

3.1.1. Étude onomastique du personnage réagien

Tout d'abord, les appellations (noms/prénoms/surnoms) sont les premières marques du personnage. Selon Hamon, « tout nom est toujours, a priori, un opérateur taxinomique du personnage, un opérateur de classement du personnage (classement dans une classe sociale, dans un "monde" particulier [...], dans une classe géographique) qui renvoie à un archétype culturel » (Hamon, 1983, 111). Dans *Histoire d'O* de Réage, nous remarquons que le prénom, O, représente le morcellement du corps de l'héroïne. D'une part, comme le note Gaëtan Brulotte dans *Œuvres de chair : figures du discours érotique*, « [l]'érogographie met en scène

toute une panoplie d'artefacts circulaires qui sectionnent le corps et l'érotise : colliers ou chandails serrés au ras du cou, bracelets aux poignets et aux chevilles, [...] tabourets ronds [...], etc. (ces exemples proviennent d'*Histoire d'O*) » (Brulotte, 1998, 206-207). D'autre part, le nom « O » rappelle que l'héroïne n'est qu'une ouverture, que le trou de son sexe est voué à l'usage de tous les hommes. Partant, ce rappel parachève cette idée de fragmentation et de néantisation du corps, car « each of her bodily orifices [les orifices d'O] is a zero which symbolizes her nothingness in a man's world » (Dworkin citée par Ruthven, 1984, 87). Si le corps perd son unité, le sujet perd incontestablement son identité, ce qui va on ne peut plus l'objectiver. Quant aux hommes, ils sont tous relégués au statut de sujet, puisque leur prénom n'évoque pas l'avilissement (René, Sir Stephen). D'ailleurs, le titre d'honneur anglais « Sir » devant le prénom de Stephen vient ajouter de la valeur à ce personnage masculin. Par conséquent, O est, sans contredit, un « opérateur de classement » comme l'explique Hamon, puisqu'il met en évidence la classe sociale ou plutôt sexuelle de l'héroïne, soit la classe « femme », une catégorie humaine, en l'occurrence, inférieure à l'homme.

3.1.2. Le portrait des personnages réagiens

Si le nom propre donne, d'entrée de jeu, une bonne idée de l'effet-personnage, le portrait, quant à lui, est une autre donnée narrative qui informe le lecteur sur l'étiquette des figures romanesques dans *Histoire d'O* de Réage. D'après Hamon, pour faire le portrait des personnages, nous avons besoin d'une description ou de plusieurs descriptions de ceux-ci. D'une part, le portrait doit être étudié « comme *intégrant*, [soit] comme somme de traits sémantiques intégrés dans l'unité d'un personnage »; d'autre part, comme *intégré*, c'est-à-dire « comme intégré à la série des autres portraits des autres personnages avec lesquels il entretient des relations de ressemblance, de différence, de hiérarchie et d'ordonnement » (Hamon, 1983, 178). Ainsi, dans un premier temps, nous analyserons les traits du personnage principal (O) pour, ensuite, les comparer avec ceux des autres personnages de l'œuvre.

Les traits physiques féminins ou les marques du sexe inférieur

Dans *Histoire d'O* de Réage, le personnage principal, O, est indéniablement marquée physiquement des stigmates de l'assujettissement à l'homme. Non seulement O porte, évidemment, les marques de la flagellation puisqu'elle est masochiste, mais elle montre également sa soumission à l'autorité masculine de par ses costumes, ses anneaux et l'une de ses marques corporelles.

Tout d'abord, tout au long de l'histoire réagienne, O est vêtue de façon à mettre en évidence l'idée qu'elle n'est qu'un simple objet aux yeux des hommes. Dès le début, lorsqu'elle fait son entrée à Roissy, O doit porter obligatoirement des vêtements très révélateurs quant à sa condition :

Le corset était durement baleiné, long et rigide, comme au temps des tailles de guêpes, et comportait des goussets où reposaient les seins. À mesure qu'on serrait, les seins remontaient, s'appuyaient par-dessous sur le gousset, et offraient davantage leur pointe. En même temps, la taille s'étranglait, ce qui faisait saillir le ventre et cambrer profondément les reins. [...] La large jupe et le corset échancré en trapèze, de la base du cou jusqu'à la pointe et sur toute la largeur des seins, semblaient à la fille qu'elle revêtait moins une protection qu'un appareil de provocation, de présentation (Réage, 1999, 53-54).

Par conséquent, cet extrait nous indique clairement que l'habillement d'O sert à plaire aux hommes, qu'il a été conçu selon les exigences masculines, puisqu'il est un « appareil de provocation ». De plus, au moment où O est emmenée dans la maison close, un homme lui montre la façon dont le costume a été fabriqué en lui expliquant qu'il permet aisément d'accéder aux orifices intimes féminins et en ajoutant également « qu'on pouvait faire tenir avec une simple ceinture cette jupe relevée autant qu'on voudrait, ce qui laissait la disposition pratique de ce qu'on découvrait » (Réage, 1999, 35). Ainsi, si l'habillement d'O sert à séduire les hommes, il est utilisé, de plus, pour faciliter l'accès aux parties intimes d'O afin que les hommes puissent satisfaire commodément leurs pulsions sexuelles. Dans *Les châteaux d'Éros*, Dardigna note également que ce déguisement montre bien qu'O participe « d'un loisir total. En même temps, cet équivalent de la livrée suppose une inhibition des corps qui les force à rester dans cette situation d'inaction, dépendante d'un maître » (Dardigna, 1980,

197). Les vêtements d'O ont donc aussi pour fonction de laisser l'héroïne dans un état de passivité, état de tout temps imposé aux femmes.

Plus tard, vers la fin du récit, le costume ne prouve pas uniquement qu'O est sous la tutelle de l'homme, mais il animalise sans contredire le personnage principal. Lorsque Sir Stephen décide de prostituer O, il lui fait porter un masque de chouette :

[le masque] qui à la fois transformait le plus et lui semblait le plus naturel, était un des masques de la chouette chevêche (il y en avait deux), sans doute parce qu'il était de plumes fauves et beiges, dont la couleur se fondait avec la couleur de son hâle; la chape de plumes lui cachait presque complètement les épaules, descendant jusqu'à mi-clos, et par devant jusqu'à la naissance des seins » (Réage, 1999, 195).

Cette déshumanisation par l'habillement vient donc inférioriser l'héroïne, la réduire à rien, si bien qu'elle est même naturalisée par le narrateur : le masque était le costume qui transformait le plus O et qui « lui semblait le plus naturel ».

Toutefois, ce qui chosifie le plus O prend la forme de fers sur lesquels il y a une inscription: « [I]es fers qui trouaient le lobe gauche de son ventre et portaient en toutes lettres qu'elle [O] était la propriété de Sir Stephen, lui descendaient jusqu'au tiers de la cuisse, et à chacun de ses pas bougeaient entre ses jambes comme un battant de cloche » (Réage, 1999, 170). Dès lors, il ne peut y avoir de marques plus explicites qui rendent compte de l'appartenance d'O à un propriétaire, à un maître. O perd toute dignité du fait de cette représentation misogyne du costume féminin (corset, jupe, masque de chouette) et de ces marques indiquant qu'elle n'est qu'un bien que possède l'homme. La description physique de l'héroïne fait alors un portrait qui se fonde sur la dévaluation extrême de la femme.

Ajoutons, pour terminer, que le narrateur focalise de manière récurrente sur la nudité d'O. Cependant, cette caractéristique physique aura une signification plus évocatrice en étant en opposition avec les traits physiques des autres personnages. C'est ce qui nous amène à faire une comparaison entre les traits physiques d'O (la nudité, mais aussi l'habillement) et ceux des autres personnes fictionnalisées.

Parallèle entre O et les autres personnages

Comme le souligne Hamon, le portrait du personnage n'a tout son sens que s'il « s'oppose (ou ressemble) à tel autre personnage pourvu des mêmes traits, de traits antagonistes, ou de traits formant tel autre type de dominante » (Hamon, 1983, 178-179). Ainsi, afin de compléter la signification des attributs physiques d'O, nous étudierons les traits des autres femmes et des autres hommes de l'œuvre réagienne.

Nous avons vu précédemment que le portrait physique d'O était peu valorisant. Quant à celui des autres femmes qu'elle côtoie, nous remarquons qu'il est tout aussi peu reluisant. D'une part, non seulement, à Roissy, les femmes ont le même habillement qu'O, mais Jacqueline, le mannequin avec qui O travaille, est décrite comme provocatrice :

Jacqueline avait une tenue de ski comme seules en portent les stars qui ne font pas de ski. Son chandail noir marquait ses seins petits et très écartés, le pantalon en fuseau ses jambes longues de fille des neiges. Tout en elle sentait la neige : le reflet bleuté de sa veste de phoque gris, c'était la neige l'ombre, le reflet givré de ses cheveux et de ses cils : la neige au soleil. Elle avait aux lèvres un rouge qui tirait au capucine, et quand elle sourit, et leva les yeux sur O, et O se dit que personne ne pourrait résister à l'envie de boire à cette eau verte et mouvante sous les cils de givre, et d'arracher le chandail pour poser les mains sur les seins trop petits (Réage, 1999, 110-111).

Sa tenue de ski n'est donc pas employée, en l'occurrence, pour faire du ski, mais bien pour séduire, aguicher. Par conséquent, ce portrait mystifie davantage la représentation idéalisée de la femme passive : la femme est l'objet de désir (son costume sert à attiser le désir) et non le sujet de l'action (la femme ne skie pas). L'habillement de Jacqueline fait de ce personnage une « vraie » femme, car elle est soumise au carcan de la beauté stéréotypée, ce modèle de beauté contrôlé par les hommes. La femme n'existe alors que pour le regard masculin.

À l'inverse, chez les personnages masculins, le vêtement n'est jamais utilisé pour plaire aux femmes, mais il révèle clairement la dichotomie dominé/dominant présente dans la relation entre les sexes. À titre d'exemple, lors de la période initiatique d'O, le narrateur présente un homme vêtu d'une façon très particulière:

[u]n homme les accompagnait, vêtu d'une longue robe violette à manches étroites aux poignets et larges aux emmanchures, et qui s'ouvrait à partir de la taille quand il marchait. On voyait qu'il portait, sous sa robe, des espèces de chausses collantes qui recouvraient les jambes et les cuisses, mais laissaient libre le sexe (Réage, 1999, 29).

Plus tard, ce même homme poursuit cette description de son habillement en expliquant que :

[d]ans le costume que nous portons la nuit, et que j'ai devant vous, si notre sexe est à découvert, ce n'est pas pour la commodité, qui irait aussi bien autrement, c'est pour l'insolence, pour que vos yeux s'y fixent, et ne se fixent pas ailleurs, pour que vous apprenez que c'est là votre maître, à quoi vos lèvres sont avant tout destinées (Réage, 1999, 37).

Ici le costume qui met l'accent sur le pénis symbolise le pouvoir mâle. Il s'agit donc d'une conception unidirectionnelle de la domination : si l'habillement d'O et des autres femmes réduit visiblement la femme à la fonction d'objet et s'il a pour but de séduire les hommes et de satisfaire leurs désirs sexuels, celui des hommes est plutôt utilisé pour satisfaire leurs propres pulsions ainsi que pour indiquer explicitement le pouvoir qu'ils ont sur les femmes.

Nous remarquons également que, comparativement aux femmes souvent nues, les hommes sont incessamment vêtus et ce, souvent de vêtements conformes à l'habitude : « O était nue dans sa cellule, et attendant qu'on vînt la conduire au réfectoire. Son amant, lui, était vêtu comme à l'ordinaire, d'un costume qu'il portait en ville tous les jours » (Réage, 1999, 63-64). Cette opposition binaire rend compte encore une fois des pôles subordonnant/subordonné, puisque nous observons que Réage dépeint la femme dans sa nudité, ce qui signifie symboliquement qu'elle ne possède rien qui soit à elle. Au contraire, les personnages masculins réagiens sont représentés dans un univers phallocratique où les hommes, qui sont habillés, possèdent tout. La femme est donc décrite dans toute sa vulnérabilité; l'homme, dans toute sa puissance.

Bref, si le portrait physique des personnages permet de repérer un évident clivage des sexes mettant de l'avant l'idée d'une inégalité entre l'homme et la femme, nous verrons dans les pages suivantes que les traits psychologiques des figures romanesques en font tout autant.

3.1.3. Traits psychologiques des personnages

Nous avons donc vu que la représentation de la différence entre les hommes et les femmes est explicitée à l'aide de multiples descriptions dégradantes des femmes. Afin de mieux brosser le portrait du personnage, nous examinerons les traits psychologiques qui, quant à eux, exposent également la dichotomie féminin/masculin, qui se situe dans une chaîne de rapports tels que bas/haut, inférieur/supérieur, corps/esprit, etc.

Le respect de l'homme

Tout d'abord, l'une des premières caractéristiques psychologiques féminines que le narrateur met de l'avant est omniprésente dans *Histoire d'O* : les femmes respectent les hommes. Elles les aiment dans le respect, si bien que « l'amour d'O pour Sir Stephen est semblable à la ferveur du croyant » (David, 2006, 59). O ressent d'ailleurs le même sentiment à l'égard de René : « Elle se trouvait heureuse de compter assez pour lui [René] pour qu'il prît plaisir à l'outrager, comme les croyants remercient Dieu de les abaisser » (Réage, 1999, 98). La survalorisation de l'homme légitime indubitablement les stéréotypes des rôles sexuels : si l'homme prend la forme d'un dieu pour la femme, il importe, de ce fait, que la femme subisse la loi de l'homme. Bref, la femme respecte ostentatoirement le mâle, si bien que ce trait caractéristique attribue à la femme un statut exagérément inférieur à l'homme. D'ailleurs, O n'exige pas, à aucun moment, d'être traitée de la même manière que les hommes, et semble subir passivement son rôle de masochiste. Sa résignation, toute naturelle, montre que son asservissement par rapport à l'homme-dieu n'est pas problématique. O se respecte peu ou pas du tout, et respecte davantage l'homme, ce qui prouve que la notion de respect chez O tend à se soumettre au régime patriarcal.

La lubricité féminine

Si la femme tend à se dévaloriser en respectant excessivement l'homme, elle est qualifiée de surcroît de lubrique. Ainsi, lorsque René offre O à Sir Stephen, le narrateur explique que « O sentait qu'il [René] la surveillait comme un dompteur surveille la bête qu'il a dressée, attentif à ce qu'elle lui fasse honneur par sa parfaite obéissance » (Réage, 1999, 117). On explique alors que le penchant excessif d'O pour les plaisirs charnels doit être contrôlé sévèrement. O n'est pas, dès lors, représentée comme un être capable de faire preuve de maîtrise de soi. Elle est entièrement soumise à ses pulsions tel un animal. De ce fait, l'idée d'humilier et de dominer la femme est justifiée dans le roman réagien.

La dépendance féminine

Nous avons donc vu précédemment que l'héroïne, O, est représentée comme un être totalement dominé par ses pulsions sexuelles. Nous observerons, par ailleurs, qu'elle semble affectivement dépendante des hommes. À titre d'exemple, à la suite d'une visite chez Sir Stephen, O se rend chez elle et remarque que René ne lui a pas téléphoné. En conséquence, O affirme : « Je t'aime, René, je t'aime [...], je t'aime, fais de moi ce que tu voudras, mais ne me laisse pas, Mon Dieu, ne me laisse pas » (Réage, 1999, 106). Nous remarquons, dès lors, que l'héroïne ne peut supporter l'indépendance de son amant, c'est-à-dire l'idée qu'il puisse s'auto-suffire en son absence. D'ailleurs, lorsque René explique que Sir Stephen peut, s'il le désire, être le seul et unique maître à disposer de son amante, O éprouve de la difficulté à l'accepter :

La seule idée que René pouvait envisager de se priver de quelque part d'elle avait bouleversé O. Elle y avait vu le signe que son amant tenait à Sir Stephen plus qu'il tenait à elle. Et aussi, bien qu'il lui eût si souvent répété qu'il aimait l'objet qu'il en avait fait, la disposition absolue qu'il avait d'elle, la liberté où il était vis-à-vis d'elle, comme on a la disposition d'un meuble, qu'on a autant et parfois plus de désir à donner qu'à garder pour soi, elle se rendit compte qu'elle ne l'avait cru tout à fait (Réage, 1999, 98).

O semble, partant, beaucoup plus attachée à René que celui-ci vis-à-vis d'elle : O ne peut se passer de la présence de son amant, mais, quant à lui, sa séparation d'avec elle n'est pas un problème, mais plutôt un plaisir.

L'hétérosexualité féminine

Tout au long d'*Histoire d'O*, le narrateur dépeint l'héroïne comme une femme entièrement hétérosexuelle, une femme affectée par la pensée *straight*, si l'on reprend les termes de Wittig. Par exemple, lorsque Sir Stephen exige qu'O se touche les parties intimes, O n'obéit pas, car elle se sent incapable d'agir de la sorte :

Sir Stephen lui ordonna brusquement de se caresser elle-même, mais de ne pas refermer les jambes. Saisie, elle allongea docilement vers son ventre sa main droite, et rencontra sous ses doigts, déjà dégagée de la toison qui la protégeait, déjà brûlante, l'arête de la chair où se rejoignaient les fragiles lèvres de son ventre. Mais sa main retomba, et elle balbutia : "Je ne peux pas" (Réage, 1999, 100-101).

Cette réponse d'O n'est pas insignifiante, car elle révèle, en fait, que les hommes, comme le note Virginie Despentes dans *King Kong Théorie*, « sont ceux par qui la femme doit jouir. La masturbation féminine continue d'être méprisable, annexe. L'orgasme qu'on doit atteindre, c'est celui prodigué par le mâle » (Despentes, 2006, 103). La sexualité d'O dépend uniquement de ce que l'homme peut lui offrir.

Il est important d'ajouter, en plus, que si la jouissance féminine n'existe pas sans hommes, les relations intimes d'O avec les autres femmes ne peuvent être considérées comme du lesbianisme, dans la mesure où O ne pense qu'à ses amants lorsqu'elle a une liaison avec une femme. Dardigna explique pertinemment à ce sujet, que « [l]e désir qui ne passe pas par les hommes n'existe pas [...]. Lorsque O fait l'amour avec une autre femme, son plaisir, la narratrice le dit, vient de ce qu'elle peut, de cette manière, imaginer en miroir le plaisir que ressentent René et Sir Stephen sur son propre corps à elle » (Dardigna, 1980, 108). Ainsi, dans la perspective hétérosexuelle, nous remarquons que O agit en fonction de ce que verront les hommes, car le but premier de l'activité sexuelle féminine est de plaire aux

hommes. Dans *Voir le voir*, John Berger écrit d'ailleurs que : « Être homme c'est agir, être femme c'est paraître. Les hommes regardent les femmes alors que les femmes s'observent en train d'être regardées » (Berger, 1976, 51). Dans le même ordre d'idées, Virginie Despentes ajoute en parlant du porno que « les hommes seuls imaginent le porno, le mettent en scène, le regardent, en tirent profit et le désir féminin est soumis à la même distorsion : il doit passer par le regard masculin » (Despentes, 2006, 103). Par conséquent, dans l'œuvre pornographique réagienne, O est obnubilée par cette pensée *straight*, par cette idée qu'il faut impérativement séduire les hommes.

Comparaison avec les traits psychologiques des autres personnages

Nous avons donc vu que les traits psychologiques d'O mettent de l'avant une hiérarchisation des sexes avec prévalence masculine. Toutefois, comme nous l'avons fait dans la partie de notre travail sur les caractéristiques physiques des personnages, nous allons intégrer les traits psychologiques d'O à la série des autres portraits psychologiques des autres figures romanesques d'*Histoire d'O* et ce, afin de compléter leur signification.

Tout d'abord, nous avons observé que la femme était on ne peut plus respectueuse envers l'homme : celui-ci est considéré comme un dieu. Cependant, l'homme est, quant à lui, un être méprisant envers la femme. En effet, René et Sir Stephen n'ont aucune difficulté à discréditer O en la soumettant à de multiples tortures, en la traitant comme un animal, en lui interdisant de parler ou de refuser les attouchements masculins. En fait, il semble que les personnages masculins trouvent normale la sujétion féminine comme si elle allait de soi. En voici un bon exemple :

Sir Stephen leur dit [aux hommes] en deux mots pourquoi il avait invité O, et ce qu'elle était. O s'étonna une fois de plus, en l'écoutant, de la brutalité de son langage. Mais aussi comment voulait-elle donc que fût qualifiée, sinon de putain, une fille qui consentait, devant trois hommes, sans compter les garçons du restaurant qui entraient et sortaient, le service n'étant pas fini, à ouvrir son corsage pour montrer ses seins, dont on voyait que la pointe était fardée, et dont on voyait aussi, par deux sillons violets en travers de la peau blanche, qu'ils avaient été cravachés? (Réage, 1999, 173-174)

Ainsi, l'assujettissement de la femme est tellement une évidence que les hommes ne pensent aucunement à ménager l'héroïne. D'ailleurs, Dardigna explique que les hommes n'éprouvent du désir que pour la femme soumise, car ils « restent symboliquement “les fils du Père” toute leur vie, et n'ont d'autre sexualité que celle, intériorisée, qui a été jadis concédée par le Père. Seul désir possible : celui pour une femme qui ne s'appartient pas et qui ne reproduira pas l'autonomie menaçante d'Ève » (Dardigna, 1980, 184). Dominer une femme est un état habituel, conforme à la norme. À ce sujet, dans *Le Bleu du ciel*, Bataille affirme : « Je me demandais pourquoi j'étais impuissant avec elle et pas avec les autres. Tout allait bien quand je méprisais une femme, par exemple une prostituée. Seulement, avec Dirty, j'avais toujours envie de me jeter à ses pieds. Je la respectais trop » (Bataille, cité par Dardigna, 1980, 185). Le « Tout allait bien quand je méprisais une femme, par exemple une prostituée » est très significatif, puisqu'il rend compte de cette unique sexualité concédée par le Père représentée par la dichotomie homme- désirant-sujet / femme-désirée-objet que Dardigna évoquait plus haut. Ainsi, pour se soumettre à la Loi du Père et, de ce fait, pour éviter d'être impuissant face à une femme comme l'exprimait Bataille, l'homme doit être méprisant à l'égard d'une femme. Dans le cas contraire, s'il respecte la femme, le mâle perd le contrôle. Puisque René, Sir Stephen et les autres hommes sont naturellement irrespectueux envers O, nous verrons ensuite qu'ils ne perdent jamais le contrôle d'eux-mêmes.

Nous avons observé, plus haut dans notre analyse, que la femme semble être lubrique. Pour que l'héroïne, O, soit davantage mise dans une position avilissante, le narrateur oppose diamétralement la lubricité féminine au côté rationnel de l'homme. En effet, on explique à maintes reprises que Sir Stephen, par exemple, contrôle ses pulsions sexuelles :

O se détesta de son propre désir, et détesta Sir Stephen pour l'empire qu'il avait sur lui-même. Elle voulait qu'il l'aimât, voilà la vérité : qu'il fût impatient de toucher ses lèvres et de pénétrer son corps, qu'il le saccageât au besoin, mais qu'il ne pût devant elle garder son calme et maîtriser son plaisir (Réage, 1999, 97).

Cet extrait nous rappelle les propos de Jean Paulhan qui expliquait que O exprimait l'idéal masculin, qu'elle avouait « [c]e que les hommes de tout temps leur reprochaient [aux femmes] : qu'elles ne cessent d'obéir à leur sang; que tout est sexe en elle, et jusqu'à l'esprit.

Qu'il faudrait [...] sans cesse les laver et les farder, sans cesse les battre. [...] Bref, qu'il faut prendre un fouet quand on va les voir » (Paulhan, 1999, 10). L'envie sexuelle est le cogito des femmes. Si elle est chair, l'homme est, quant à lui, esprit. Enfin, le message que transmet à première vue la scène érotique réagienne, « c'est que l'attirance sexuelle vers une femme c'est l'attirance vers la bestialité [*sic*] » (Dardigna, 1980, 125).

Ensuite, si le côté lubrique de la femme est opposé au côté rationnel masculin, nous verrons ici que la psychologie d'O forme, encore une fois, un couple antithétique avec celle des hommes. En effet, nous constatons que, dans *Histoire d'O*, la femme est dépendante de l'homme, mais que l'homme est entièrement autonome et qu'il ne semble pas dépendre de la femme. À cet égard, Jessica Benjamin rend bien compte de ce phénomène dans son ouvrage *Les liens de l'amour (The bonds of love)*. Pour cette chercheuse, l'idéal masculin se traduit, entre autres, par une individualité autonome, si bien que les hommes ne peuvent être dans la mesure d'admettre leur dépendance par rapport aux autres. Selon Benjamin, l'hégémonie masculine prend alors forme principalement à travers l'idéal d'un individu autosuffisant. D'ailleurs, la puissance de cet idéal « est bien plus envahissante que les formes autoritaires de la domination masculine » (Benjamin, 1988, 175). Lorsque l'un des habitués de Roissy donne les instructions à O, on lui explique ceci :

Dans ce costume que nous portons, si notre sexe est à découvert, ce n'est pas pour la commodité... c'est pour l'insolence, pour que vos yeux s'y fixent, et ne s'y fixent pas ailleurs, pour que vous appreniez que c'est là votre maître... S'il convient que vous vous accoutumiez à recevoir le fouet... ce n'est pas tant pour le plaisir que pour votre instruction... (Réage, citée par Benjamin, 1988, 62)

Cet extrait de roman est, pour Benjamin, le signe d'une véritable indépendance de l'homme par rapport à la femme : « d'où vient ce besoin de distanciation symbolisé ici par le pénis? C'est qu'il leur faut scrupuleusement nier toute dépendance envers O, à seule fin de pouvoir s'affirmer en tant que subjectivités distinctes » (Benjamin, 1988, 62). L'auteure ajoute également que

[l]e pénis représente leur désir, et par son image ils entendent renforcer leur souveraineté. En se mettant au premier plan entre elle [O] et eux, ils établissent à

distance leur subjectivité, n'ayant nul besoin de sa reconnaissance. S'ils abusent d'elle, précisent-ils en effet, c'est plus pour l'"éclairer" elle, que pour le plaisir; si bien que même en la prenant ils semblent n'avoir aucun besoin d'elle (Benjamin, 1988, 62).

En plus, l'indépendance de René à l'égard d'O s'intensifie au fur et à mesure qu'il la donne à Sir Stephen : « Sir Stephen le [René] recevait toujours, toujours René embrassait O, lui caressait les seins, faisait des projets pour le lendemain, où il n'était pas question d'elle, et s'en allait. L'avait-il si bien donnée à Sir Stephen qu'il en était venu à ne plus l'aimer? » Dans un état de panique, O court rejoindre René à son bureau. Voici la discussion qui s'ensuit :

Puis il [René] demanda à O ce qu'il y avait. "J'ai eu peur que tu ne m'aimes plus", dit O. Il rit : "Tout d'un coup, comme ça?- Oui, dans la voiture en revenant de... - En revenant de chez qui?" O se tut, René rit encore : "Mais je sais que tu sais sotté. De chez Anne-Marie" [...] "Ce qu'ils feront de moi m'est égal, murmura-t-elle, mais dis-moi si tu m'aimes encore.- Mon petit cœur, je t'aime, dit René, mais je veux que tu m'obéisses, et tu m'obéis bien mal" (Réage, 1999, 153).

Bien que René lui avoue qu'il l'aime, il focalise rapidement sur l'importance de l'obéissance d'O, comme si elle était plus importante que l'amour qu'il lui porte. Quant à O, elle est sans cesse plongée dans une insécurité affective et quête presque continuellement l'amour de René, car elle semble incapable de le délaissier. Ainsi, contrairement à O qui apparaît dans un état de dépendance affective, René et les autres hommes s'auto-suffisent, comme le note Benjamin, et manifestent très rarement leurs besoins émotionnels. Ils opposent donc leur subjectivité à celle de la femme, et, dès lors, un désaveu de la féminité prend forme.

Pour terminer, nous avons également vu que l'hétérosexualité était une forme d'appropriation de la femme, puisque cette dernière dépend de l'homme pour avoir une sexualité. Pour que l'homme puisse perpétuer la domination de la femme, il doit aussi avoir cette pensée *straight*, se soumettre consciemment ou inconsciemment aux contraintes de l'hétéronormativité. « Car constituer une différence et la contrôler est "un acte de pouvoir puisque c'est une acte essentiellement normatif. Chacun s'essaie à présenter autrui comme différent" » pour mieux le diriger (Faugeron & Robert, cité par Wittig, 2001, 72). Par

conséquent, l'homosexualité de certains personnages masculins (René et Sir Stephen) est effective, mais elle n'est pas décrite objectivement. En effet, pour protéger leurs intérêts, pour exercer leur suprématie sur les femmes, les hommes respectent l'hétérosocialité¹³ fondée sur la différence de la femme par rapport à l'homme. S'il n'y a pas de différence sexuelle, il n'y a pas de pouvoir sur la femme, et nous prenons connaissance « [q]ue les femmes sont des lascars comme les autres, et les hommes des putes et des mères, tous dans la même confusion » (Despentes, 2006, 142). Ainsi, la tentative d'essentialiser les différences entre les sexes et de naturaliser de manière apparente l'hétérosexualité permet d'occulter l'homosexualité et, partant, de dominer la femme.

Bref, nous pouvons donc constater que les traits psychologiques des personnages divisent davantage les sexes : les femmes sont respectueuses envers les hommes, semblent indubitablement lubriques, sont émotionnellement dépendantes et se soumettent à l'hétéronormativité, si bien qu'elles n'ont aucune autonomie sexuelle; les hommes, en ce qui les concerne, sont méprisants envers les femmes, contrôlent leur libido, s'auto-suffisent et ont cette pensée *straight* afin d'assurer leur pouvoir sur les femmes. La psychologie des figures romanesques met donc de l'avant, à première vue, un monde sans contredit phallocratique.

3.1.4. Le personnage comme actant

Nous avons donc vu, dans un premier temps, que, selon Hamon, les personnages représentent un système composé d'un « être » (le nom, la qualification). Cependant, ces mêmes personnages sont aussi composés d'un « faire », car ils sont actants d'une situation et, par conséquent, ils poursuivent un objectif bien précis et ce, en cherchant avec soin les moyens pour l'atteindre. Hamon ajoute, par la suite, que ce qui constitue plus spécifiquement et plus dynamiquement le personnage comme actant est le trait différentiel de type modal (vouloir, savoir, pouvoir). Ces trois champs modaux sont définis ainsi par Hamon : le *pouvoir* précise « la puissance et l'impuissance des personnages à faire quelque chose; l'importance

¹³ L'hétérosocialité est, selon nous, ce processus « qui vise à soumettre les femmes aux hommes par le biais du rapport obligé et de la manière la plus fonctionnelle qui soit pour la société dans laquelle il s'actualise » (Noizet, 1996, 211).

des outils, des machines, ou des adjuvants qui les aident à faire quelque chose; les contrats et les conflits qui assurent ou menacent cette puissance; la dimension politique, etc. »; quant au *savoir* du personnage, il rend compte du savoir « sur le monde, sur soi, sur les autres; le problème de la science, de la croyance et de l'incroyance, de la conscience de soi et de l'inconscient, de l'information et de ses modes privés et publics en circulation »; le *vouloir*, pour terminer, est « l'univers de la volonté, des désirs, des pulsions et des répulsions, des phobies et craintes du personnage » (Hamon, 1983, 236). Il s'agit donc de sous-classes d'actants, puisque le sujet, par exemple, sera étudié selon son vouloir ou son pouvoir. C'est ce qui nous conduira, au fil de notre étude, à représenter de façon plus globale le schéma actanciel greimassien des personnages afin de conclure notre analyse sur le « faire » du personnage réagien. Nous prendrons, dès lors, connaissance des rapports de forces qui s'établissent entre les figures romanesques d'*Histoire d'O* et ce, en distinguant les trois grandes catégories actanciennes (sujet vs objet, destinataire vs destinataire, adjuvant vs opposant¹⁴).

Le sexe : moteur des actions

Pour Hamon, la sexualité est un trait sémantique capital dans une histoire, puisque les actions qui le mettent en scène sont très fréquentes. Il s'agit, en fait, « du trait sémantique le plus nécessaire à la constitution d'intrigues amoureuses, constituant à la fois le moteur et le justificateur des pulsions et des répulsions qui vont régir les relations entre les personnages » (Hamon, 1983, 189). Ainsi, afin de déterminer les rôles actanciens dans l'œuvre pornographique *Histoire d'O*, il est évident que la modalité du vouloir sera on ne peut plus étudiée, puisqu'elle rend compte des désirs, des pulsions et des répulsions des personnages, met en scène leurs relations et sert, enfin, à préciser le couple sujet-objet. Nous allons donc, de prime abord, analyser le vouloir du personnage dans l'œuvre de Réage.

¹⁴ Pour Greimas, le sujet est le héros qui se met en quête de ce (l'objet) qui pourrait combler un manque. L'adjuvant est celui qui peut aider le sujet à combler son manque. L'opposant est celui qui menace l'équilibre établi. Le destinataire est celui qui souffre d'un manque et qui désigne une personne pour le réparer. Enfin, le destinataire est celui à qui profite la quête (Greimas, 1966, 183).

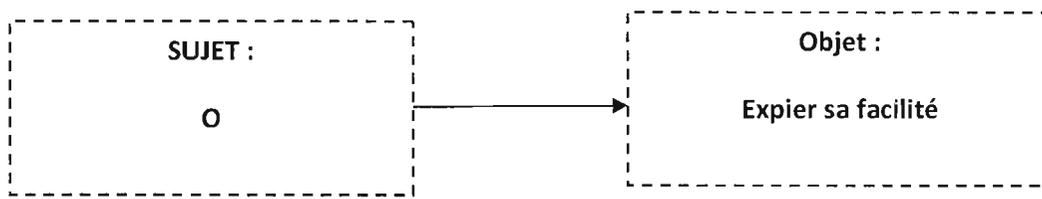
Comme le note Philippe Hamon, le vouloir « transforme n'importe quel acteur, à n'importe quel moment du récit, en un sujet virtuel doté d'un programme local ou global et en relation déjà finalisée avec un objet auquel il attribue une valeur soit positive (il désire l'obtenir), soit négative (il désire l'éviter) » (Hamon, 1983, 236). Dans *Histoire d'O*, l'héroïne, O, est le personnage qui exprime le plus ce qu'elle désire, ce qu'elle veut. Partant, nous examinerons davantage le « vouloir » d'O.

Tout au long du récit réagien, les désirs et volontés d'O sont narrés de manière récurrente, mais ils sont à la fois changeants au fur et à mesure que l'histoire progresse. D'une part, au tout début d'*Histoire d'O*, lorsque René emmène son amante, O, dans une maison close où exclusivement les femmes sont soumises aux traitements sadiques masculins, cette dernière tente d'obtenir un objet bien précis qui se résume ainsi : « Elle [O] ne souhaite pas mourir, mais si le supplice était le prix à payer pour que son amant continuât à l'aimer, elle souhaite seulement qu'il fût content qu'elle l'eût subi, et attendit, toute douce et muette, qu'on la ramenât vers lui » (Réage, 1999, 47). Par conséquent, si O accepte les tortures à Roissy, c'est qu'elle désire, avant toute chose, être aimée de René. La mort ne semble pas être son objectif.



Plus tard, le « savoir » intervient et vient considérablement modifier l'objet ou la quête du sujet. En effet, au moment où Sir Stephen apprend à O qu'elle est une femme facile, qu'elle désire tous les hommes, O prend connaissance de la raison pour laquelle René la punit : « Pourtant, il [René] était sûr qu'elle était coupable et que sans le vouloir René la punissait d'une faute qu'il ne connaissait pas (puisque'elle restait toute intérieure) mais que Sir Stephen avait à l'instant décelée : la facilité » (Réage, 1999, 108). Cet extrait nous rappelle les propos de Dardigna : « [t]oute femme par principe est en somme coupable : coupable d'avoir un sexe » (Dardigna, 1980, 163). L'acquisition de ce savoir la conduit, dès lors, à changer son objet : O ne désire plus au préalable être aimée, mais veut incontestablement, puisque

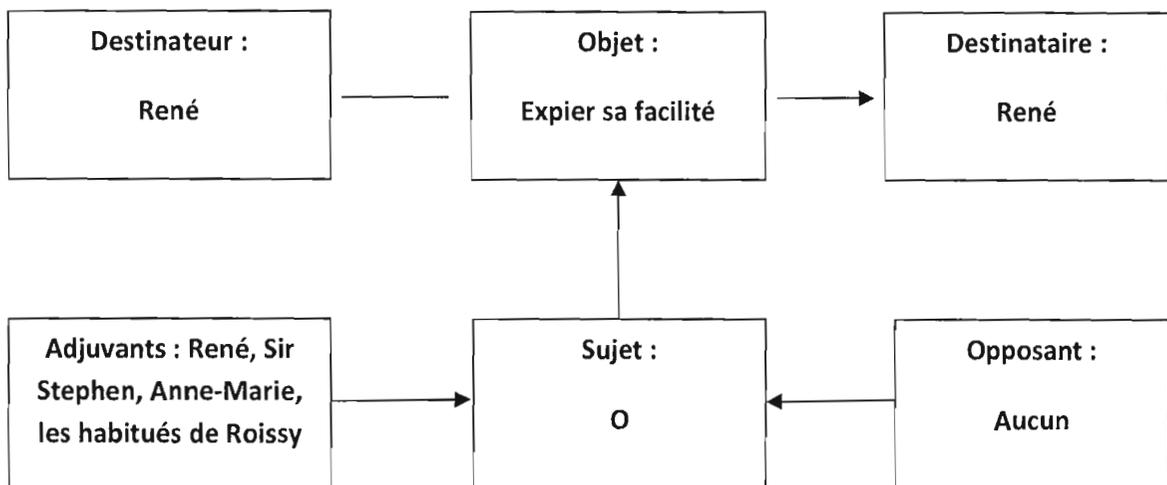
l'émancipation sexuelle est une faute grave, expier sa facilité : « O était heureuse que René la fît fouetter et la prostituât parce que [...] l'outrage que lui infligeaient ceux qui la contraignaient au plaisir quand ils la possédaient et tout aussi bien se complaisaient au leur [à leur plaisir] sans tenir compte du sien, lui semblaient le rachat même de sa faute » (Réage, 1999, 108-109).



Non seulement ce *savoir* permet, partant, de mieux circonscrire l'objet de l'héroïne, mais il permet de connaître le destinataire du récit réagien : René avait inconsciemment, dès le début du roman, emmené O à Roissy afin qu'elle subisse une peine en conséquence de sa facilité. René est donc le destinataire dans *Histoire d'O*.

Par la suite, la modalité du pouvoir déterminera les adjuvants (forces bienfaisantes) ainsi que les opposants (force malfaisantes) d'O, car le pouvoir aide le lecteur à savoir si les actants « sont puissants ou impuissants, qu'ils ont les moyens ou non d'agir conformément à leur vouloir, qu'ils disposent ou non d'adjuvants » (Hamon, 1983, 260). Dans le système réagien des personnages, nous remarquons qu'O possède une grande puissance d'agir, car s'il lui est interdit de fermer les lèvres, de croiser les jambes, de serrer les genoux, de parler ou de refuser les attouchements masculins, c'est dans cette perte de maîtrise d'elle-même qu'elle obtient ce qu'elle veut, c'est-à-dire le rachat de sa faute (la facilité). Étant donné que tous les personnages (mis à part les femmes qui se retrouvent dans la même position avilissante qu'O) la punissent en lui infligeant une multiplicité de sévices, O atteint sans entraves son objectif, si bien qu'elle réussit à obtenir l'ultime torture, à savoir la mort. Ainsi, nous remarquerons, lorsque nous schématiserons les relations entre actants réagiens, que la catégorie actancielle de l'adjuvant est composée de plusieurs personnages tandis que celle des opposants sera vide.

Pour conclure, nous pouvons cibler le destinataire du récit réagien. Si O « trouve » l'objet de sa quête (expier sa faute en acceptant de se soumettre aux hommes et d'être torturée à mort), nous pouvons compléter cette analyse des personnages en affirmant que René profite de la quête puisqu'il désirait punir O pour sa facilité.



3.2. Conclusion

Nous avons donc, dans ce troisième chapitre, analysé l'« être » et le « faire » des personnages. Cette étude nous a permis de montrer avec précision que les personnages sont divisés en deux groupes bien distincts : dans la structure hiérarchique des sexes, l'homme est le maître, et la femme est la subalterne. Dans un premier temps, l'étude onomastique des personnages nous a permis, d'entrée de jeu, de constater que le prénom féminin O représente l'anéantissement du corps, puisqu'il focalise de façon imagée sur les orifices d'O et, par conséquent, sur l'idée que l'héroïne est pénétrée de toutes parts. Toutefois, cette fragmentation corporelle de la femme s'oppose radicalement à l'unité du corps masculin représentée par les prénoms tels que *René* et *Sir Stephen*, des appellations qui n'évoquent pas la dévaluation de l'homme. Dans un deuxième temps, nous avons observé que l'analyse des

portraits des personnages classait, tout aussi bien que celle sur l'onomastique, les sexes selon un rapport de subordination. En effet, nous avons constaté, d'une part, que la femme est décrite physiquement de manière à insister sur sa vulnérabilité, ainsi que sur son statut inférieur à celui de l'homme. La femme porte notamment, à Roissy, une robe censée favoriser l'accès à ses orifices intimes, tandis que l'homme porte un vêtement ayant pour fonction d'indiquer aux femmes que son pénis est leur maître. Nous avons, d'autre part, remarqué que le portrait psychologique des figures romanesques « marquait » davantage le genre en décrivant les femmes de façon à amener le lectorat à constater qu'elles sont naturellement inférieures à l'homme. La femme, dans *Histoire d'O*, fait preuve d'un respect ostentatoire à l'égard de l'homme, tandis que ce dernier se complaît à dévaloriser la femme, à être méprisant à son égard. Dans l'histoire réagienne, le dérèglement des sens ou la lubricité est également une autre caractéristique psychologique foncièrement féminine, alors que la maîtrise ou le contrôle de soi est un attribut essentiellement masculin. Autant que les hommes, les femmes ont cette pensée *straight* que fustige Wittig. Toutefois, cette pensée, comme nous l'avons vu au début de notre étude, favorise incontestablement l'infériorisation féminine par rapport à l'homme, puisque toute la sexualité hétérosexuelle est manipulée par l'homme, et la femme, désœuvrée, ne fait que se soumettre aux désirs virils. Dans un troisième temps, à la suite de cette étude de l'« être » du personnage réagien, nous avons analysé le « faire » de celui-ci, et nous avons constaté que les actions mettent également de l'avant l'esclavagisation de la femme. Nous avons vu effectivement que la quête principale d'O est l'expiation de sa facilité dans un monde d'hommes qui se servent sexuellement d'elle et qui la traitent avec sadisme. C'est ce qui nous amène à affirmer que, si les hommes peuvent donner libre cours à leurs pulsions sexuelles, les femmes, dans leur cas, doivent les contenir. L'émancipation sexuelle féminine est donc connotée péjorativement, et *Histoire d'O* apparaît à première vue comme une œuvre misogyne.

Il est évident que nous aurions pu étudier au deuxième degré les personnages. Par exemple, nous aurions pu affirmer, comme Reik, que l'exagération des traits physiques et psychologiques féminins ne signifie pas, chez la femme, l'acceptation de sa féminité, mais rend compte plutôt d'une tactique utilisée dans le but de tourner en ridicule ces soi-disant

caractéristiques féminines¹⁵. Nous aurions pu expliquer que l'acceptation des sévices que les hommes lui infligent et, conséquemment, le désir de mourir afin de mieux expier sa facilité sont des éléments narratifs qui tentent de montrer la méchanceté masculine, par opposition à la bonté féminine¹⁶. Toutefois, étant donné que Rice considère *Histoire d'O* comme une œuvre trop sinistre de par son idée de punir l'émancipation sexuelle féminine, nous devons, comme cette auteure, inévitablement analyser, à un premier degré, les personnages réagis. De ce fait, il sera plus facile de comprendre les transformations exercées par Rice sur le plan des personnages, et nous pourrons mieux comparer les œuvres étudiées. C'est donc ce qui nous amène, dans le prochain chapitre, à analyser en profondeur le système des personnages riciens.

¹⁵ Cf. pages 23-24.

¹⁶ Cf. pages 26-27.

CHAPITRE 4

LE SYSTÈME RICIEN DES PERSONNAGES

4.1. L'étiquette des personnages riciens

Comme nous l'avons fait dans le troisième chapitre, nous allons préciser l'étiquette des personnages, c'est-à-dire les marques stables (noms/prénoms) et les marques instables (qualifications, actions) des figures romanesques de la trilogie ricienne¹⁷. D'une part, nous verrons, dans cette partie du travail, que les marques stables ne tentent pas d'inférioriser la femme ou de supérioriser l'homme. D'autre part, nous observerons que les marques instables ne dépeignent pas une parfaite adéquation entre le sexe biologique et le genre (le sexe social), car les frontières entre féminin et masculin apparaissent de manière imprécise. Nous constaterons donc que les personnages sont androgynes, et nous serons amenés, dès lors, à définir le terme d'androgynie. Évidemment, à l'instar de l'analyse des qualifications physiques et psychologiques des personnages réagiens, nous étudierons, dans un premier temps, les traits du personnage principal (Belle) pour, dans un deuxième temps, les comparer avec les autres personnes fictionnalisées.

4.1.1. Étude onomastique du personnage ricien

Dans la trilogie de la Belle au bois dormant d'Anne Rice, les prénoms des personnages ne font aucunement allusion à une certaine hiérarchie des sexes. Par exemple, chez les esclaves, les prénoms sont Princesse Belle, Prince Alexis, Princesse Eugénie, Princesse Lizetta, Prince Tristan, Prince Laurent, etc. Quant aux maîtres, le narrateur les

¹⁷ Cf. page 43.

nomme ainsi : Le Prince Héritier, Dame Juliana, Sire Grégoire, Maîtresse Jennifer Lockley, Nicolas, le Capitaine, Le Sultan, Lexius, etc. Par conséquent, tous les noms des personnages sont décents. Ils n'évoquent pas, en fait, une vision dichotomique des sexes, ils font tout au plus une certaine distinction entre les membres de la royauté, ceux de la cour et les habitants du Village de la Reine. D'ailleurs, dans *Prism of the Night*, Ramsland précise, en parlant de la trilogie pornographique, que :

The novel utilized the hierarchy of royalty and peasants, which provided a concrete setting for sexual dominance and submission. Important to such scenarios is the master-slave relationship, and in a setting with castles and villages, a slave was really a slave (Ramsland, 1991, 214).

Ainsi, si les polarisations royauté/paysan et maître/esclave font partie intégrante de l'œuvre ricienne, l'opposition homme/femme est absente ou reste floue : les noms et prénoms des personnages rendent compte d'un marquage sexuel (Lizetta, Belle, Laurent, etc.) sans, toutefois, valoriser un sexe par rapport à un autre. Les titres d'honneur des personnages issus de la royauté et de la cour (Sire, Dame, Prince, etc.) sont également attribués autant aux hommes qu'aux femmes et autant aux esclaves qu'aux maîtres. Bref, l'étude onomastique des personnages révèle au préalable des groupes de personnes hétérogènes. À l'intérieur d'une bipartition maître/esclave, l'œuvre de Rice exerce, d'une certaine manière, une fonction de brouillage des sexes.

4.1.2. Le portrait des personnages riciens

Nous avons donc vu que les marques stables (noms, prénoms, etc.) représentent symboliquement le refus d'appartenance à une catégorie spécifique. Le portrait des personnages¹⁸, quant à lui, est aussi un élément narratif important qui informe le lectorat sur l'étiquette des figures romanesques du triptyque ricien. Ainsi, nous examinerons, d'une part, le portrait physique et psychologique de Belle (le personnage principal) afin de l'intégrer aux portraits des autres personnages et pour, ensuite, le comparer avec ces derniers. Nous pourrons, dès lors, mieux déterminer la signification du portrait ricien des personnages.

¹⁸ Cf. page 44.

Les traits physiques de Belle

Tout d'abord, dans la trilogie de la Belle au bois dormant, le personnage principal, Belle, est, tout au long de l'histoire, presque entièrement nue. Au moment où le prince réveille la princesse de son long sommeil, nous la dépeignons ainsi : « she was incomparably lovely, with only her golden hair to clothe her, and the blushes on her cheeks to cover her » (Rice, 1983, 5-6). Les cheveux de Belle sont donc ses seuls vêtements. Par la suite, le narrateur offre de plus amples précisions en ce qui concerne la nudité de la princesse, puisque nous avons également observé que le corps de Belle est aussi décrit lors de l'excitation sexuelle :

She was spread-eagled, looking down at the bed, and with terror, she realized that the Prince must see how she suffered; he must see the shame of the dampness between her legs, those fluids she could neither check or conceal, and, turning her face into her arm, she whimpered softly » (Rice, 1983, 42).

Conséquemment, en exhibant la nature humaine de Belle de cette manière, le Prince, d'une part, la rend vulnérable, puisque ses besoins les plus primaires sont inassouvis. D'autre part, il est capital de souligner que le Prince Héritier réduit aussi l'héroïne à l'état d'objet.

Pour terminer, Belle n'est pas toujours complètement nue, puisque, parfois, elle doit porter quelques ornements :

Then her ears must be hung with heavy jewels on tight gold clamps that stroked her neck when she moved, and her pubic lips of course could not be spared but must wear the same adornment. There were snake bracelets for her upper arms, and jeweled cuffs for her wrists, the effect to make her feel all more exposed. Adorned and yet exposed. It was mystifying. About her neck finally a choker of jewels, and then on her left cheek a little jewel in paste like a beauty mark (Rice, 1983, 117).

Comme nous l'avons vu au troisième chapitre, les artefacts circulaires morcellent le corps¹⁹, puisqu'ils nous amènent à focaliser sur des parties du corps. Le corps de Belle apparaît alors, en l'occurrence, en pièces détachées : il perd son unité, et Belle est ainsi déshumanisée. Il est

¹⁹ Cf. page 43.

à noter que, sans être circulaires, certains bijoux procèdent aussi à une fragmentation corporelle dans la mesure où ils sont placés stratégiquement sur le corps de Belle. Par exemple, en portant un bijou sur ses lèvres pubiennes, Belle attire l'attention des individus sur cette partie du corps, plutôt que sur l'ensemble de sa personne.

Bref, que Belle soit nue ou parée, son corps s'avère sans cesse chosifié. Nous semblons alors assister à l'apologie de la réification de la femme. Toutefois, c'est en comparant le portrait physique de Belle avec celui des autres personnages que nous nous rendons compte que l'œuvre de Rice n'est aucunement sexiste.

Le portrait physique des autres personnages

Dans un premier temps, l'étude des traits physiques des personnages entourant Belle nous permet de constater que l'œuvre de Rice minimise sans contredire les éléments qui polarisent les sexes : non seulement Belle ainsi qu'une myriade d'autres princesses sont esclavagisées, mais une quantité égale de princes se retrouvent dans la même situation. Par conséquent, nous remarquons que le roman ricien ne ménage aucunement ces hommes, et qu'ils apparaissent physiquement tout aussi vulnérables que les esclaves-femmes. À cet égard, le meilleur exemple est le moment où Belle se rend compte, dans la Grande Salle du château, que les hommes sont dans la même position avilissante que les femmes :

Beauty looked to the other side of the hall as best could through the shifting figures about her, and there, on another high ledge, in the ghastly shadow-light of the fire, stood a row of naked young men, all of them in the same position. Their heads were bowed, their hands behind their necks, and they were all of them very handsome to look at, as beautiful each in this own way as the young women of the other side, but their great difference lay in their sex, for their organs were erect and hard to a one, and Beauty could not take her eyes off this sight, for they appeared to her even more vulnerable and subservient (Rice, 1983, 53).

Grâce à l'exposition de la nudité masculine et féminine, nous pouvons affirmer que la représentation physique des sexes ne valorise pas un sexe au détriment de l'autre. De plus, il est intéressant de noter que, si les réactions physiques liées aux besoins de base de Belle sont

dépeintes avec précision, celles des hommes le sont également. En effet, le phallus, symbole de cette prétendue supériorité masculine, se retrouve chez Rice dans un état on ne peut plus précaire, puisque, en plus d'être exposé à la vue de tout le monde, il ne connaît pas la satisfaction sexuelle même s'il est en érection. Ajoutons aussi que le corps masculin est, comme celui des femmes-esclaves, soumis au morcellement : « Beautifully adorned slaves moved about, pitchers in hand, little gold chains fixed to their breasts, the Princes adorned with gold rings on their erect organs » (Rice, 1983, 129). Ainsi, en fixant des petites chaînes d'or sur les seins et le pénis des Princes-esclaves, les maîtres incitent les regards à focaliser sur les attributs masculins. Le lectorat assiste, en l'occurrence, à la déconstruction du sujet masculin.

Dans un deuxième temps, en ce qui concerne les maîtres, leur portrait physique est légèrement différent de celui des esclaves dans la mesure où ils sont tous habillés. Toutefois, ceux-ci n'ont pas de sexe. En effet, lorsque Belle fait son entrée au château, le lecteur apprend ceci :

Through a great dim corridor she was led, not daring to raise her eyes, though she could see rich gowns and shining boots all around her. Lords and Ladies were bowing to the Prince on either side of her. There were whispers of greeting, and kisses being thrown, and she was naked, moving on her hands and knees as if she were only some poor animal (Rice, 1983, 47).

Le dimorphisme biologique (femelle-mâle) n'a donc pas de lien significatif avec le fait d'être maître et de dominer un nombre important d'esclaves, puisque les maîtres sont décrits de manière à faire allusion aux deux sexes. Le public-lecteur entre donc dans un univers flou, dans lequel les esclaves (hommes-femmes) et les maîtres (hommes-femmes) sont subversifs par essence. En fait, les contingences artificielles et normatives de la loi du genre sont impuissantes face à ces types de personnages, car nous assistons à une sorte de neutralisation des caractéristiques physiques. Tous les personnages, qu'ils soient maîtres ou esclaves, peuvent être décrits comme étant des hommes ou des femmes. S'ils sont esclaves, tous sont également dépeints physiquement comme des êtres vulnérables et ce, de façon équivalente. La dichotomie dominé/dominant est alors asexuée.

À la suite de l'étude du portrait physique des personnages, nous allons analyser la psychologie des figures romanesques riciennes, et nous verrons que le sexe n'engendre pas la traditionnelle nature bidimensionnelle du genre. Les caractéristiques psychologiques féminines seront, dès lors, similaires à celles des hommes. En fait, contrairement aux traits physiques qui se limitaient à la représentation équivalente des sexes, les traits psychologiques révéleront des personnages androgynes. Ainsi si l'hermaphrodisme (androgynie purement biologique) n'est pas traité, l'androgynie dite psychologique le sera.

La psychologie de Belle

Avant d'étudier le portrait psychologique, nous devons indubitablement définir le terme d'«androgynie», car l'étude des traits caractéristiques des figures romanesques montreront que les personnages sont qualifiés ainsi. L'androgynie est un concept qui n'a pas une seule définition. Pour certains théoriciens, elle est connotée positivement; pour d'autres, péjorativement. Dans *Androgynie et utopie*, Guy Bouchard rend compte d'un champ définitionnel si large qu'il permet de façonner une kyrielle de conceptions de l'androgynie. Tout d'abord, selon lui, l'androgynie peut être associée à une personne ou à une société. Lorsqu'elle est associée à une personne, elle peut simplement qualifier une personne « combinant des caractéristiques attribuées d'habitude à l'homme et à la femme » (Bouchard, 1990, 14). Dans ce cas, il s'agit d'une personne dont le sexe social semble être totalement absent, puisqu'elle ne reflète pas les préjugés sociaux liés au genre. L'androgynie peut aussi être « une personne capable d'incarner la gamme complète des traits de caractère humain en dépit des tentatives culturelles de les polariser en traits masculins et traits féminins » (Bird, citée par Bouchard, 1990, 14). Par conséquent, cette conception insiste négativement sur le caractère hétérodoxe de l'androgynie. Ce type de personne est donc non idéalisé. Enfin, si le concept d'androgynie qualifie une société, il relèvera, pour certains théoriciens, « d'une communauté plus éclairée, permettant une gamme complète de pensées, de sentiments et de rôles sociaux, et transcendant ainsi la fausse dichotomie du masculin et du féminin » (Secor, citée par Bouchard, 1990, 14). Ici il s'agit d'une société idéale, mais la société dite androgynie peut aussi être non idéalisée dans la mesure où il est possible d'expliquer que cette société

détourne les déterminismes biologiques. Cependant, comme le note Bouchard dans son analyse, l'opposition entre société et personne ne rend pas compte d'un désaccord sur le plan théorique, mais elle met de l'avant une autre façon de formuler ce qu'est l'androgynie. En effet, une société androgyne ne peut être androgyne uniquement si elle est constituée d'êtres humains androgynes.

Par ailleurs, dans leur étude sur les construits personnels du genre, M. Lavallée et R. Pelletier introduisent l'idée de « transcendance » des rôles sexuels. Pour ces théoriciens, l'androgynie

regroupe les individus qui 1) n'invoquent plus d'attributs physiques pour se caractériser, 2) définissent toujours les caractéristiques individuelles, comme étant masculines ou féminines, 3) acceptent leur complémentarité et leur présence simultanée chez une même personne indépendamment de son sexe, 4) reconnaissent parfois l'influence de la culture et de l'éducation dans l'expression des rôles sexuels (Lavallée & Pelletier, 1990, 154).

Quant à l'individu qu'ils qualifient de « transcendant », il diffère légèrement de l'androgynie, et cette nuance apportée par les théoriciens sera importante dans notre analyse. Le transcendant

1) met en question la dichotomisation des rôles par les sexes, 2) situe toute définition des rôles sexuels dans un contexte – historique, culturel, 3) établit une distinction entre sexe et genre, en spécifiant l'importance des facteurs sociétaux, 4) refuse de se caractériser à partir de traits masculins ou/et féminins, 5) invoque des caractéristiques individuelles, sans connotation "masculine" ou "féminine" pour décrire tout être humain (Lavallée & Pelletier, 1990, 155).

Conséquemment, ce refus de se caractériser à partir des traits masculins et/ou féminins est ce qui vient, sans contredit, distinguer le « transcendant » de l'androgynie, car ce dernier utilise les adjectifs « féminin » ou « masculin » pour se décrire.

En faisant référence aux théories précédentes, nous constaterons que l'œuvre de Rice met en scène une société idéale « transcendante », car les personnages sont décrits de manière

individuelle, et non en fonction des traits qui sont traditionnellement associés aux femmes ou aux hommes. Afin de le prouver, nous allons commencer par décrire la psychologie de Belle.

Dans la trilogie de Rice, Belle est, tout d'abord, un personnage qui éprouve du respect pour ses maîtres et ce, peu importe leur sexe. Cependant, ce qui est également intéressant dans cette œuvre, c'est que Belle se respecte elle-même, et il est, par conséquent, difficile pour celle-ci d'être traitée comme un pur objet sexuel. Par exemple, au moment où Belle assiste, tel un animal, à une partie d'échecs entre le Prince Héritier et Dame Juliana, elle désapprouve sa condition d'esclave et affirme : « "Why am I not sitting there as she [Dame Juliana] is sitting, exquisitely dressed and free and proud," Beauty thought. "What has become of me, that I must kneel here before her and be handled as something less than human? I am a Princess!" » (Rice, 1983, 118). Ainsi, si Belle montre de la déférence à l'égard de ses maîtres, elle désire aussi agir de façon à conserver l'estime d'elle-même. En fait, si elle en vient à ne plus refuser sa condition d'esclave, c'est qu'elle trouve du plaisir en s'y conformant : Belle ne cherche pas à tout prix à satisfaire ses maîtres, mais cherche plutôt à combler ses propres passions. De plus, il est important de noter que Belle est empathique à l'égard des individus non respectés. En effet, au pays du Sultan²⁰, où les femmes sont considérées comme des êtres inférieurs, Belle est rebutée, en observant le sexe d'Inanna, par le fait d'exciser le clitoris, et, conséquemment, par le fait de ne pas respecter la sexualité naturelle de la femme : « Beauty looked at the mutilated sex again and studied it more completely. The little kernel of pleasure excised, yes. And the lips too. And nothing left but the portal that the man might enjoy. The filthy, selfish beast, the animal [*sic*] » (Rice, 1985, 99). Ainsi, si le caractère « transcendant »²¹ des personnages est, dans les deux premiers tomes, mis de l'avant, la division des rôles sexuels devient problématique, puisqu'elle valorise davantage l'homme et respecte exclusivement la sexualité masculine. C'est donc la raison pour laquelle Belle considère les hommes du pays du Sultan comme des animaux ou des bêtes égoïstes. Pour l'héroïne, il est important de pouvoir « disposer, peu importe le sexe, d'un vaste éventail de comportements et de traits qui, par la flexibilité situationnelle qu'il

²⁰ Il s'agit du seul endroit à travers l'histoire de Rice où la dichotomie homme-sujet/femme-objet est mise en évidence.

²¹ Cf. page 69.

[permet] [...], [rend] l'individu plus apte à s'adapter aux exigences de la vie moderne » (Bem, cité par Lavallée et Pelletier, 1990, 146).

Ensuite, Belle se caractérise également par son ardeur lubrique. À titre d'exemple, dans la chambre du Prince Héritier, Belle éprouve énormément de la difficulté à assouvir son désir charnel, si bien qu'il devient une véritable torture à force de n'être pas satisfait : « But this torment, this torment... and there was nothing she could do to alleviate it. She prayed the swelling between her legs would die away, as the throbbing in her buttocks was cooling and dying away » (Rice, 1983, 43). Belle devient alors de moins en moins pudique et espère le dévergondage avec ses maîtres.

Il est important, par la suite, d'ajouter que Belle n'est aucunement dépendante de ses maîtres, car elle n'est pas amoureuse de ceux-ci : elle n'agit donc pas, avant tout, pour servir un maître en particulier, mais elle accepte de se soumettre à celui-ci uniquement dans le but de se procurer du plaisir. D'ailleurs, dans *Beauty's Release*, lors d'une conversation avec le Prince Laurent, Belle explique que tous ses maîtres n'ont suscité aucun intérêt chez elle :

“What would it mean to love them [les Maîtres et Maîtresses]?” she asked once, almost as if talking to herself. “What would it mean to yield the heart completely? The punishments I love. But to love one of the Masters or Mistresses...” [...] “[...] I long for something I have not had,” she whispered. “I deny it, but I long for it. Maybe it is only that I haven't found the proper Master or Mistress...” (Rice, 1985, 7)

Ensuite, la conversation se poursuit, et Laurent tente de savoir si le Prince Héritier était le Maître qu'elle recherchait. Belle répond alors : « “No, not at all” [...] “I can barely remember him. He did not interest me, you see [...]” » (Rice, 1985, 7). Par conséquent, Belle n'est indubitablement pas dépendante affectivement de ses Maîtres et Maîtresses précédents, si bien que la mémoire de Belle s'est presque débarrassée complètement du souvenir du Prince Héritier. Ainsi, dans le premier tome, au moment où elle désobéit volontairement à ce Prince, c'est qu'elle se lasse de celui-ci et qu'elle souhaite un autre maître ainsi que d'autres sévices.

Pour conclure, Belle n'a pas, selon la terminologie de Wittig, cette pensée *straight*, car elle s'engage dans des relations sexuelles hétérosexuelles et homosexuelles. Belle

s'intéresse à une personne et non à un sexe en particulier. En effet, lorsqu'elle doit quitter la terre du Sultan pour revenir sur celle de la Reine Éléonore, le Capitaine de la Garde lui fait l'amour fougueusement. Nous apprenons, dès lors, que l'orgasme de Belle est engendré d'une manière bien singulière :

Finally she climaxed, screaming against her sealed lips, and in the white hot flashes of pleasure she saw both the Captain and Inanna²². She thought of Inanna's gorgeous breasts, her wet little vagina; she thought of the Captain's thick organ and his semen spilling into her with his most violent thrusts (Rice, 1985, 160).

À partir de cet extrait, il est possible de constater que ce qui excite le plus Belle sont les zones érogènes masculines et féminines. Belle est donc essentiellement bisexuelle. Ce type de sexualité subsume les catégories « hétérosexualité » et « homosexualité ». Belle traite, de ce fait, la sexualité selon la notion de désir et non selon la notion de « sexe de la personne » (femelle ou mâle).

Comparaison avec la psychologie des autres personnages

En observant les traits psychologiques des autres personnages, nous constaterons que le respect est omniprésent : toutes les figures romanesques se respectent et respectent autrui et ce, de façon équivalente. D'une part, lors de leur initiation, les princes-esclaves ne peuvent supporter l'idée d'être traités comme des ornements ou des animaux. Le Prince Alexis, par exemple, rappelle à maintes reprises, que l'idée de perdre toute dignité le tracassait sans cesse. Son esclavage était loin d'être accepté lors de son entrée au château de la Reine Éléonore :

And, spread-eagling me [Alexis] in the kitchen, they [les cuisiniers] soon cut loose their fury on me with a dozen concoctions they made from the honey, the eggs, the various syrups and mixtures at their disposal. I was soon covered with the egregious liquids. They painted my buttocks, and laughed as I struggled. They painted my penis and balls. They decorated my face with it, and stuck back my hair with it.

²² Inanna est la femme du Sultan avec laquelle Belle a eu une relation amoureuse.

And when they had finished, they took the feathers from the fowl and pasted these to my body. I was terror-stricken, not of any real pain, but merely of their vulgarity and their meanness. I could not bear the humiliation of such disfigurement (Rice, 1983, 190).

Par conséquent, le Prince Alexis ne supporte aucunement le rabaissement de sa personne et souhaite être traité comme une personne, une conscience, une volonté, etc. Il veut donc être au même rang que le reste de l'humanité. Que ce soit un homme-esclave (Alexis) ou une femme-esclave (Belle), tous revendiquent le même respect. En ce qui concerne les maîtres, nous ne pouvons nier que le fait de chosifier leurs esclaves est, à première vue, un acte peu respectueux à leur égard. Par contre, nous constatons que ce mépris des esclaves n'est pas dirigé sur un sexe spécifique, ce qui nous amène à un dépassement des valeurs paternalistes qui engendrent la domination masculine.

Par la suite, l'idée d'illustrer l'hétérogénéité de la personne humaine et ce, au-delà des caractérisations sexuelles, se poursuit, puisque le caractère lubrique est présent chez les autres personnages féminins, mais également chez les personnages masculins. D'une part, chez les hommes, le désir sexuel se manifeste sans arrêt. Au début du troisième tome (*Beauty's Release*), nous assistons à une focalisation interne, car c'est le Prince Laurent qui raconte son histoire et qui, par conséquent, avoue son penchant effréné pour les plaisirs de la chair. En examinant les Princesses Elena, Belle et Rosalynde, Laurent affirme ceci :

I wanted to climb into her cage [la cage d'Élena] and tear off the little shield of gold mesh and stab my cock in the wet little nest made for it. I wanted to open her mouth with my tongue. I wanted to squeeze her heavy breasts in my hands, suckle the small coral-colored nipples, and see her flushed red with throbbing pleasure as I rode her to the finish. But these were but painful dreams. Elena and I could only look at each other, as I hoped in silence that sooner or later we might be allowed the ecstasy of each other's arms. The dainty little Beauty was also most intriguing, and the buxom Rosalynd with her big mournful eyes absolutely luscious [...] (Rice, 1985, 5).

Le lectorat est donc en présence d'un personnage masculin qui semble éprouver de la difficulté à retenir sa libido et ses pulsions sexuelles : le Prince Laurent rend manifestement compte d'un désir charnel pour trois femmes. D'ailleurs, lors de son voyage maritime vers le

pays du Sultan, Laurent explique que tous les Princes et toutes les Princesses ont subi la même instruction liée à la sexualité :

And I couldn't help but wonder if these young caretakers [les gardiens du bateau], so thoughtful in every other regard, realized how relentlessly we [les Princes et Princesses] had been schooled in the appetites of the flesh, how our Masters and Mistresses in the Queen's Court had taught us to crave even the crack of the strap to alleviate the fire within us (Rice, 1985, 3).

Ainsi, les désirs de Laurent ne sont pas singuliers, puisque tous les autres esclaves ont été matés de la même façon, c'est-à-dire de façon à réveiller à jamais leur puissante libido.

Nous constatons, ensuite, que les personnages masculins expriment une grande dépendance affective envers ceux qu'ils aiment. Par exemple, si Belle n'est pas intéressée au Prince Héritier, celui-ci est au contraire on ne peut plus amoureux d'elle, si bien qu'il souhaite incessamment la garder auprès de lui :

"I would not even have her here," said the Prince under his breath, "save my mother commands it, that she be treated like any other slave, that she be enjoyed by others. Given my own will, I would chain her to my bedpost. I would beat her. I would watch every tear, every change of color." [...] "I would make her my wife, even..." (Rice, 1983, 120)

Le Prince Héritier est alors amoureux de Belle et ne veut partager celle-ci avec personne. D'ailleurs, sa mère, la Reine, l'accuse d'être trop passionnée par la Belle (Rice, 1983, 119). Conséquemment, la théorie de Jessica Benjamin²³ ne s'applique pas ici, puisque le Prince, un homme, n'arrive pas à s'auto-suffire : il a besoin émotionnellement de Belle. Il est capital d'ajouter également qu'il existe des personnages féminins qui n'affirment pas une totale autonomie par rapport à ceux qu'ils aiment. Au moment où Belle désobéit délibérément au Prince Héritier (premier tome), Dame Juliana, amoureuse de la Belle, exprime incontestablement un profond désarroi, car elle ne peut supporter le départ de cette princesse pour le village (Rice, 1983, 252). Nous observons, de ce fait, que toutes les figures

²³ Cf. page 53.

romanesques peuvent manifester ou non une dépendance affective, et ce peu importe leur sexe.

Pour terminer, tout comme la Princesse Belle, les autres Princes et Princesses n'ont pas hétérosexualisé leurs pensées dans la mesure où ils ne croient naturellement pas que les relations homme/femme sont les seules relations naturelles. En d'autres termes, ils ont bisexualisé leur conscience, et, par conséquent, nous verrons qu'ils ont autant d'attrance envers un homme qu'envers une femme. Ils désirent une personne et non un sexe spécifique. Par exemple, nous nous souvenons que, un peu plus tôt dans l'histoire, Laurent désirait simultanément trois femmes (Elena, Belle et Rosalynde). Toutefois, au moment où le Sultan exige que Laurent et Tristan s'offrent mutuellement (et en même temps) une fellation, Laurent avoue, d'entrée de jeu, que ce jeu sexuel l'excite incontestablement :

And I knew that his lips were near my organ as well. I twisted against the manacles, against the abrasive cover, and I felt my cock touch Tristan, but, before I could move away, a hand on the back of my head urged me forward. I took the gleaming cock into my mouth and felt Tristan's mouth close on me in the same moment. The pleasure engulfed me completely. I moved down on the cock, my lips tight, my tongue playing with the length of it, my mouth savoring it, and felt the hard sucking on my own cock carry me up and out of the divine penance of the last few hours. (Rice, 1985, 129)

Nous constatons donc que, si les personnages masculins et féminins ont véritablement une différence constitutive (l'homme possède un pénis; la femme, un vagin), ils n'ont cependant pas développé entre eux des relations de catégorie à catégorie, ce qui permettrait, dans le cas contraire, d'ostraciser un sexe et, par le fait même, de le dominer. Laurent, Belle ainsi que bien d'autres personnages sont donc des êtres neutres, à savoir des êtres ni homosexuels, ni hétérosexuels. Nous entrons dans un univers où tous les types de sexualité sont naturels.

Nous pouvons alors conclure, en examinant les traits psychologiques du personnage principal (Belle) et des autres personnages du récit ricien, que les figures romanesques sont

« transcendants »²⁴, puisqu'ils révèlent une kyrielle de potentialités de la personnalité humaine ainsi qu'une prolifération contingente des « moi » de chaque être humain.

4.1.3. Les actions des personnages riciens

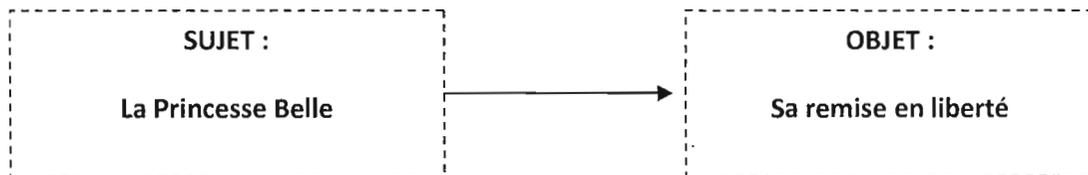
À la suite de l'examen des caractéristiques psychologiques des personnages, nous allons, comme nous l'avons fait pour les personnages réagiens, étudier les actions des personnages selon les trois champs modaux de Philippe Hamon : le vouloir, le pouvoir et le savoir. De plus, le schéma greimassien fera, encore une fois, partie de notre analyse du « faire » des personnages. Nous verrons donc que les actions ne sont pas divisées selon les sexes : il n'y a pas d'actions plus féminines ou plus masculines.

Évidemment, nous allons, de prime abord, débiter par le « vouloir » du personnage ricien, car, comme nous l'avons également vu, selon Hamon, le vouloir est l'univers des volontés, des désirs et des répulsions, et sert à déterminer, avant tout, le sujet et l'objet de l'histoire. Dans la trilogie pornographique d'Anne Rice, les volontés ainsi que les désirs de la Princesse Belle sont incessamment exposés. Au tout début de l'histoire, lorsque le Prince Héritier la réveille de son long sommeil et lui ordonne de se mettre dans sa tenue d'Ève, Belle désire, sans contredit, se rhabiller : « Beauty was covering her breasts with her hands, and her long straight golden hair, heavy and full of a great silky density, flared down to the bed round her. She bowed her head so that the hair covered her » (Rice, 1983, 4). Il s'agit donc d'un premier signe de refus de la condition avilissante à laquelle elle est soumise. Un peu plus tard, Belle avoue détester le traitement sadique que le Prince Héritier lui inflige :

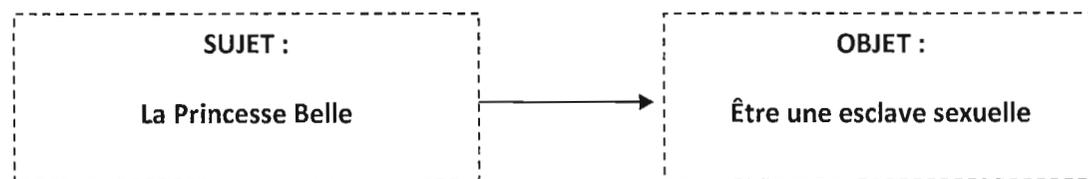
But then she remembered being spanked in the Inn, and all of those others watching. She remembered sobbing helplessly, and hating her buttocks propped up in the air, and her legs open, and that paddle coming down again and again. Finally the pain was the least of it. She thought of the crowds on the road. She tried to picture it. It would happen to her tomorrow. She would feel this drenching humiliation, this pain, but all those people would be there to witness her humiliation, to amplify it (Rice 1983, 40).

²⁴ Cf. page 69.

Ainsi, Belle éprouve une souffrance physique, mais surtout psychique, car elle se sent on ne peut plus humiliée. Bref, elle refuse de consentir à son esclavage, et son objectif semble être sa remise en liberté.



Toutefois, vers la fin du premier tome, lorsque le Prince Tristan doit être envoyé au Village²⁵ pour subir l'ultime châtement, Belle prend conscience²⁶ qu'elle n'est pas terrorisée, comme au début de roman, par l'ampleur de la punition que va subir Tristan : « Beauty was remembering Alexi's description of his exposure in the villages, the high wooden platform in the marketplace, the crude crowd, and their celebration of his humiliation. She felt her sex secretly ache with desire, and yet she was horrified » (Rice, 1983, 247). La pulsion de Belle est, ici, d'emblée ambivalente, car il y a coexistence de sentiments opposés dirigés vers le même objet. En effet, Belle est simultanément excitée et horrifiée à l'idée de partir pour le village. L'héroïne semble donc avoir pris un certain plaisir aux sévices qui lui sont infligés. D'ailleurs, nous apprenons, ensuite, que Belle désobéit délibérément à ses maîtres afin d'être condamnée, comme Tristan, à rester au village. Belle devient alors masochiste. Comme l'affirme Ramsland, Belle « represents the ambiguity of the masochistic figure as one who might be pitied, all the while being the sly aggressor, feeding off and provoking the tormentor's rage » (Ramsland, 1991, 216-217).



²⁵ Le village est défini comme étant l'ultime punition que peut recevoir un esclave. En effet, au village, les esclaves sexuels sont traités beaucoup plus brutalement qu'au château de Reine.

²⁶ Ici la modalité du savoir intervient, puisque, pour Hamon, le « savoir » est, entre autres, la conscience de soi et l'inconscient.

Par la suite, l'objet de Belle ne change plus, si bien que, à la fin de la trilogie, elle est renvoyée de force à son château afin de retrouver les siens. Elle explique, dès lors, qu'elle n'aura jamais la capacité de redevenir la femme-maître d'autrefois²⁷, car elle désire indubitablement être une esclave sexuelle et ce, pour toujours²⁸.

She thought of Laurent, how easily he had risen from slave to master. She could not do it. She was too jealous of the suffering she inflicted, too eager for the subjugation. She couldn't follow in Laurent's footsteps. She couldn't imitate the example of the fierce Lady Juliana, who had gone from naked slave to Mistress, apparently without batting an eye. Maybe she lacked some dimension of spirit that Laurent and Juliana possessed (Rice, 1985, 209).

Ainsi, pour Belle, le masochisme n'est qu'une partie de plaisir à laquelle elle veut éternellement jouer. D'ailleurs, un peu plus tard, nous apprenons qu'elle souhaite également se marier avec Laurent, ce Prince qui désire remplir le rôle du maître, et qui souhaite ardemment poursuivre l'esclavage sexuel de l'héroïne en la soumettant à des traitements similaires à ceux du château de la Reine Éléonore.

Il est capital, de plus, d'analyser le « vouloir » d'autres personnages, car nous pourrions, à partir de cette étude, identifier d'autres actants. En effet, au début du récit ricien, si le Prince Héritier n'était jamais venu réveiller la Belle au bois dormant, le reste de l'histoire n'aurait nullement eu lieu. Ainsi, sa volonté de restaurer le royaume de la Belle et de faire de celle-ci son esclave sexuelle est le moteur du récit. Le Prince Héritier est, de ce fait, le destinataire dans cette histoire.

²⁷ La « femme-maître d'autrefois » signifie ce que Belle était avant sa malédiction, c'est-à-dire une femme libre et insoumise.

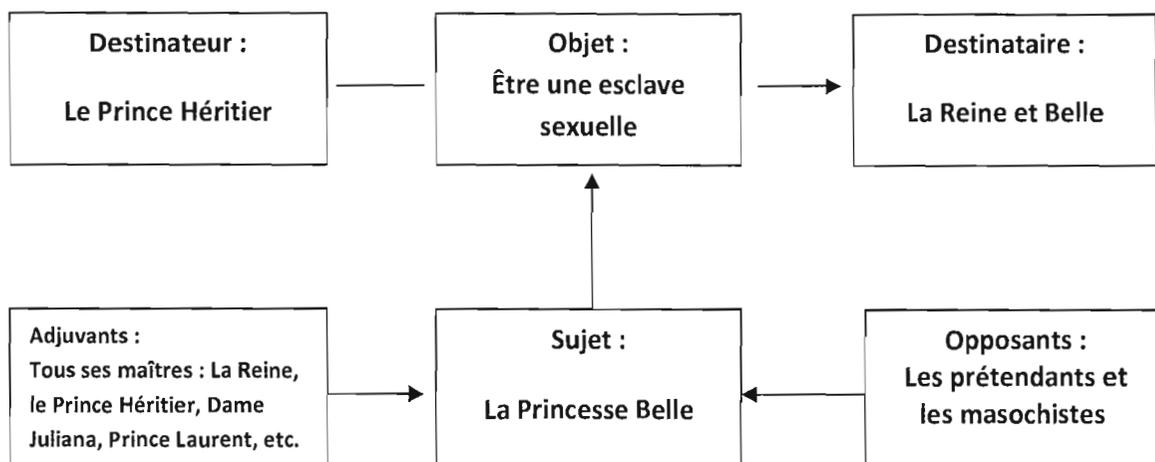
²⁸ Il est à noter que, selon la perspective féministe, le masochisme de Belle n'a aucunement une connotation péjorative, puisqu'il y a autant d'hommes que de femmes qui désirent rester des esclaves à la fin du roman. Par exemple, lorsque Tristan retrouve son maître Nicolas, à la suite du voyage au Pays du Sultan, il avoue à Laurent ce qu'il a confié à son maître : « I confessed that I loved the pony life, yet it was hard. I admitted that I didn't have the strenght that you have, Laurent. I told him you were my idol in all things, that you were perfect. But I longed for a stern Master still, a loving and stern Master » (Rice, 1985, 220). Tristan est donc essentiellement masochiste.

Ensuite, afin de déterminer le destinataire, il nous faut considérer l'exemple qui suit. Dans le premier tome, un valet apprend à Belle la raison pour laquelle elle doit, comme les autres princes et princesses, être traitée comme une paria sexuelle : « They're returned to their kingdoms when the Queen so wishes, and obviously very much better off for their service here. They're not so vain any longer, they have great self-control, and often a different view of the world, one which enables them to achieve great understanding » (Rice, 1983, 90). À partir de cet extrait, nous nous rendons compte, conséquemment, que son esclavage et celui des autres n'est pas vain et qu'il est souhaité par la Reine, par le Prince Héritier et par toute la cour afin d'atteindre un but pédagogique noble et élevé : les membres de la royauté ainsi que ceux de la cour désirent développer de nouvelles qualités ainsi que de nouvelles compétences chez les jeunes princes et princesses (ex. : la destruction de leur vanité). Si, vers la fin de la trilogie ricienne, la Reine Éléonore décide de renvoyer Belle à son château, c'est qu'elle considère que l'héroïne a répondu à ses exigences. Le principal destinataire est donc la Reine. Il est à noter, par ailleurs, que Belle est aussi l'un des destinataires, puisqu'elle embrasse sans contredit son esclavage. Si la Reine profite de la quête de l'objet de Belle, l'héroïne en fait tout autant.

Nous allons, pour terminer, passer à la modalité du « pouvoir », puisqu'elle déterminera les opposants et les adjuvants du sujet Belle. Nous verrons alors si la Princesse Belle a la puissance d'agir conformément à son vouloir, s'il y a des personnages qui l'aident ou non à obtenir ce qu'elle convoite. Évidemment, au tout début du récit, étant donné que Belle avait en aversion sa condition d'esclave, tous ses maîtres étaient ses pires ennemis; ceux qui auraient souhaité la sauver, ses alliés. Cependant, compte tenu du fait que, vers la fin du premier tome, elle apprécie ou plutôt raffole de son esclavage sexuel, ces anciens ennemis deviennent, à ce moment, ses complices ou ses adjuvants. Puisque Belle est soumise sans cesse aux rigueurs du château et du palais du Sultan, Belle a donc très peu d'adversaires. En fait, l'absence d'un maître capable de la contrôler est son seul ennemi. C'est cet « opposant » qui mènera Belle à la dépression à la toute fin de *Beauty's Release*, puisque tous ses prétendants expriment une trop grande douceur pour en faire une esclave sexuelle. Il est important d'ajouter que les autres masochistes (ex. : le Prince Tristan) sont aussi considérés comme ses ennemis, puisqu'ils prennent plaisir à leur esclavage et sont dans l'incapacité

d'offrir à Belle ce qu'elle désire : un maître. Seul un ancien élève de la Reine Éléonore sera capable de satisfaire Belle et ne sera pas éconduit par celle-ci.

Pour terminer, il ne nous reste qu'à schématiser à la manière de Greimas le rôle narratif des personnages du triptyque pornographique d'Anne Rice. Nous verrons donc de manière on ne peut plus claire qui est le sujet, l'objet, le destinataire, le destinataire, l'adjuvant et l'opposant.



4.2. Conclusion

Dans ce dernier chapitre de notre étude, nous avons pu préciser adéquatement l'étiquette des personnages riciens et ce, en étudiant autant les marques stables que les marques instables. Nous constatons que, dans la trilogie de Rice, il y a un certain consensus social à propos de la personne humaine. En effet, en tenant davantage compte des différences individuelles que des caractéristiques déterminées socialement, les figures romanesques se personnalisent. Nous avons remarqué que les traits physiques et psychologiques désessentialisent le sexe du personnage, si bien qu'il propose une pluralité de représentations physiques ainsi qu'une multiplicité de personnalités. Par exemple, les esclaves sexuels, qu'ils soient hommes ou femmes, sont décrits physiquement de façon équivalente, puisqu'ils sont,

avant toute chose, tous nus. De plus, lors des « Nuits de Fêtes » pendant lesquelles les esclaves doivent participer au « Sentier de la Bride abattue », tous portent les mêmes bijoux et ce, pour la plupart du temps, aux mêmes endroits : hommes et femmes sont ornés de bijoux notamment sur les parties génitales, ce qui morcelle le corps des deux sexes et le réifie. Nous nous rendons compte également que les hommes, tout comme les femmes, n'expriment pas ce caractère obligatoire d'être hétérosexuels. En fait, on semble dénoncer l'hétérosexualité comme norme sociale. La société fictive dans laquelle le lectorat est plongé met de l'avant l'idée d'une orientation sexuelle dirigée sur une personne désirée et non sur un sexe traditionnellement désiré. Les personnages sont, selon la terminologie de M. Lavallée et R. Pelletier²⁹, « transcendants ». Nous dénotons cependant une division sexuelle dans notre étude onomastique, dans le sens où nous sommes capables de déterminer si tel prénom est féminin ou masculin. Cette division des sexes ne souligne pas, par contre, la prévalence d'un sexe sur l'autre.

Nous avons également analysé, dans ce chapitre, les actions des personnages riciens en fonction des études narratologiques de Philippe Hamon et d'A.J. Greimas. Nous avons, de prime abord, constaté que le fait d'être une esclave sexuelle était, pour l'héroïne, l'objet qu'elle convoite. En effet, cet objet est, avant tout, recherché dans un but ludique dans la mesure où il procure beaucoup de plaisir à la Princesse Belle. Évidemment, être esclave n'est pas une volonté propre à Belle, car plusieurs autres princes et princesses désirent être soumis à un maître (ex. : le Prince Tristan). Nous remarquons, dès lors, que ce vouloir masochiste est asexué, et qu'il représente symboliquement l'émancipation sexuelle de l'héroïne, mais aussi de tous les autres personnages, et ce, peu importe leur sexe. C'est donc pour cette raison que les maîtres et maîtresses se trouvent à être ses adjuvants. Par ailleurs, n'oublions pas que ceux-ci lui offrent, en plus de lui procurer du plaisir, une éducation sexuelle dans le but d'améliorer sa personne ainsi que celle des autres princes et princesses. La position masochiste n'est alors pas considérée comme une punition, mais plutôt comme un bienfait.

Nous sommes donc enfin amenés, dans la prochaine et dernière partie de notre étude, à conclure notre analyse en comparant, entre autres, le système réagien des personnages avec celui d'Anne Rice. Nous verrons donc que l'œuvre ricienne continue de faire, selon la

²⁹ Cf. page 69.

terminologie de Genette, une transposition de l'œuvre réagienne, et ce dans le but détruire les archétypes sexuels présents dans *Histoire d'O*.

CONCLUSION

Au terme de cette analyse sur la représentation des sexes dans la trilogie pornographique d'Anne Rice, nous avons pu constater que le texte fait implicitement une critique féministe d'*Histoire d'O* de Pauline Réage. En effet, même si Réage insiste sur le caractère anti-sexiste de son roman, nombre de lecteurs ne l'interprètent guère comme elle le désire : presque tous croient qu'*Histoire d'O* constitue une apologie du machisme et de ses pouvoirs. Rice, quant à elle, ne fait pas exception, puisqu'elle estime que le roman réagien punit l'émancipation sexuelle féminine, ce qui la choque incontestablement. En conséquence, nous avons remarqué que son triptyque (*The Claiming of Sleeping Beauty*, *Beauty's Punishment* et *Beauty's Release*) exerce une transposition d'*Histoire d'O*, c'est-à-dire plusieurs transformations du texte réagien afin de proposer un féminisme beaucoup moins réactionnaire que celui de Réage. Afin de le prouver en acquérant une maturité scientifique, nous avons donc dû organiser notre travail en quatre grands chapitres.

Dans notre premier chapitre, nous avons observé les diverses conceptions féministes relativement à la fiction réagienne et ce, afin de montrer la complexité herméneutique d'*Histoire d'O*. Plusieurs féministes ne pouvaient prendre la défense de ce roman, puisqu'il met de l'avant un récit manifestement construit en dépit du bon sens : Réage explique qu'il s'agit d'une œuvre féministe même si la quasi-totalité des personnages féminins sont soumis aux personnages masculins. Tout d'abord, nous avons examiné la position d'Andrea Dworkin : selon elle, toute forme de pornographie doit être totalement supprimée, puisqu'elle permet sans contredit la domination sexuelle masculine. Le corps féminin serait donc, toujours selon Dworkin, colonisé par les hommes, puisque ceux-ci exercent un contrôle évident sur la façon dont on doit sexuellement utiliser le corps de la femme. Pornographie et pouvoir patriarcal vont, par conséquent, de pair. Par la suite, nous avons pris connaissance de la vision d'Anne-Marie Dardigna qui, dans son cas, est persuadée que le roman *Histoire d'O* met de l'avant l'omniprésence du désir masculin (par rapport à l'absence du désir féminin) ainsi que l'idée de domestication de la femme. Ainsi, selon cette théoricienne, la

représentation de l'absence totale du désir féminin laisse entendre que la femme a, avant tout, pour fonction de satisfaire les désirs des hommes : les envies sexuelles d'O ont donc très peu d'importance dans *Histoire d'O*. Quant à cette idée que la femme a besoin, tel un animal, d'être sexuellement domptée, elle dépeint, selon Dardigna, le côté sauvage de la femme. L'homme, rationnel, doit alors l'éduquer afin qu'elle puisse contrôler ses pulsions sexuelles. La femme est donc incessamment considérée comme un être essentiellement inférieur à l'homme. En ce qui concerne Monique Wittig et Judith Butler, elles ont su montrer que l'hétéronormativité est un concept engendré par la domination patriarcale. Pour Wittig, c'est la « pensée straight » qui crée l'esclavage des femmes, car si nous acceptons cette idée que l'hétérosexualité est la seule sexualité naturelle, nous biologisons également ce qui socialement représente la femme. Toutes les divisions sexuelles deviennent naturelles. Pour Butler, la « performativité » du genre met de l'avant l'aspect aléatoire et ludique de l'identité sexuelle. Le travestissement, par exemple, « débiologise » le lien entre sexe et genre et montre pertinemment que l'hétéronormativité est une fiction. Partant, le roman *Histoire d'O* devient une œuvre phallocratique de par sa fidèle et sérieuse représentation de l'hétérosexualité.

Toutefois, nous avons vu, toujours dans le même chapitre, que, selon Réage, le masochisme d'O n'est aucunement la représentation d'un trait essentiellement féminin : O se soumettrait délibérément aux hommes afin d'obtenir ce qu'elle veut, c'est-à-dire la mort. La position d'esclave n'est pas naturelle, mais plutôt construite par l'héroïne afin d'atteindre de façon détournée son but. Il ne s'agit, pour Réage, que d'un jeu de rôles, et de ce fait, O éviterait d'essentialiser les sexes. Elle se rapprocherait donc de l'image du travesti dont Butler parle, puisque son identité sexuelle est qualifiée, dès lors, de ludique et de contingente. Nous étions donc amenés à constater que le masochiste d'O peut être féministe. Pour ce faire, nous avons étudié les diverses théories portant sur le masochisme tout en pesant son versant positif et son versant négatif. Selon divers théoriciens, le masochisme est considéré comme un problème d'ordre psychologique : Freud, par exemple, estime que la sexualité féminine est foncièrement masochiste et que, conséquemment, la femme recherche la violence physique. La femme serait associée, comme le veut la coutume, à la passivité. Pour d'autres psychanalystes, le masochiste est au contraire un être on ne peut plus actif. À titre d'exemple, Michel de M'Uzan remarque que le masochiste va avoir tendance à surenchérir dans la voie

de la souffrance, dans le sens où il va sans cesse demander un peu plus de supplices, si bien que le sadique sera incapable de satisfaire la demande. Par conséquent, le sadique, découragé, va se « dégonfler », et sera inévitablement ravalé à sa fonction instrumentale. Dans le même ordre d'idées, nous avons aussi étudié la théorie de Théodore Reik, et c'est ce qui nous a conduits à rendre compte du côté dominant du masochiste dans *Histoire d'O*. Cependant, comme plusieurs féministes, Anne Rice n'a pas interprété l'œuvre réagienne de cette manière : selon elle, *Histoire d'O* est un roman axé sur la dévalorisation de l'émancipation sexuelle féminine.

De ce fait, dans le deuxième chapitre, nous avons analysé le concept d'intertextualité afin de reconnaître, dans la trilogie ricienne, les transformations effectuées sur *Histoire d'O*. Ainsi, nous avons défini l'intertextualité à l'aide des théories de Bakhtine, de Kristeva, de Jenny et de Genette. Les notions littéraires de ce dernier chercheur nous ont amenés à conclure que la trilogie de Rice fait précisément une transposition d'*Histoire d'O*. Dans cette partie du travail, nous avons analysé, tout d'abord, la transposition diégétique d'*Histoire d'O*, c'est-à-dire les modifications liées à la spatio-temporalité, à la classe sociale et au sexe des personnages. En effet, nous avons découvert que, contrairement au roman *Histoire d'O* dans lequel ces éléments narratifs sont indiqués de façon très précise, la trilogie de Rice met de l'avant une diégèse incontestablement floue, dans la mesure où ces mêmes éléments (lieu, temps, etc.) peuvent être très variés ou imprécis : par exemple, si la France est le seul lieu décrit dans *Histoire d'O*, un mélange d'Orient et d'Occident fera partie intégrante du texte ricien. Le sadomasochisme est, dès lors, chez Rice, une pratique sexuelle qui existe partout dans le monde. Rice prend alors le tournant de la neutralité dans le but de miner toute discrimination et, conséquemment, dans l'objectif de démocratiser la sexualité. Évidemment, c'est grâce à notre analyse des personnages réagiens et riciens, dans les troisième et quatrième chapitres, que nous avons démontré scientifiquement que la transposition réalisée par Rice poursuivait toujours ce même objectif. C'est ce qui nous amène, enfin, à faire l'analyse comparative des personnages des deux œuvres.

Tout d'abord, à la suite de l'analyse anthroponymique des personnages, nous constatons qu'il existe une différence entre les personnages des deux œuvres. Si les personnages réagiens possèdent des prénoms (ainsi que, pour certains, des titres d'honneur)

qui révèlent la dichotomie homme-sujet/femme-objet, ceux de Rice marquent la différence homme-femme sans déterminer un statut spécifique pour chaque sexe. Par conséquent, si le prénom O signifie, de par sa forme, le zéro ou bien le néant, ce qui revient à traiter O en objet sans valeur, les prénoms des personnages féminins riciens ne sont pas, en l'occurrence, discriminatoires. Princesse Belle, Princesse Rosalynde, Dame Juliana, etc. n'évoquent tout au plus que la classe sociale de ces femmes : Belle et Rosalynde sont des membres de la royauté, mais Juliana est un membre de la cour. Quant aux personnages masculins, chez Réage, ils ont des prénoms incontestablement respectables ou décents : René et Sir Stephen s'opposent visiblement à O et dénotent une échelle sociale. D'ailleurs, le titre d'honneur « sir » amplifie la différence hiérarchique entre O et Sir Stephen. En ce qui concerne les figures romanesques masculines chez Rice, elles possèdent également toutes des noms et prénoms convenables (ex. : Prince Tristan, Nicolas, Sire Étienne, etc.). Toutefois, contrairement à ceux de Réage, si nous les comparons avec les personnages féminins, les prénoms ne valorisent pas un sexe au détriment d'un autre. Notons aussi que les personnages de Rice, qu'ils soient hommes ou femmes, peuvent posséder un titre d'honneur (Prince/Princesse, Dame/Sire, etc.).

Nous avons, par la suite, analysé le portrait physique des personnages réagiens, et nous avons réalisé qu'il était diamétralement opposé à celui des personnages riciens. Nous avons effectivement remarqué que Belle et O sont souvent nues et qu'elles sont costumées ou parées de manière avilissante : si O porte, au début de l'histoire, une robe qui permet aisément aux hommes d'assouvir leurs pulsions sexuelles, Belle est recouverte, à maintes reprises, de bijoux qui focalisent sur ses parties intimes et non sur sa personne entière. Dans les deux cas, nous assistons à la déconstruction du sujet féminin. Cependant, contrairement à l'histoire réagienne dans laquelle les personnages masculins sont continuellement vêtus, ce qui laisse entendre symboliquement qu'ils possèdent tout, dont le corps des femmes, la trilogie ricienne, quant à elle, met de l'avant des figures masculines qui sont physiquement, à l'instar des figures féminines, décrites de manière dégradante. Ainsi, nous avons vu que leur nudité expose nettement les fluides qui s'écoulent de leur pénis en érection depuis des heures, ce qui révèle la vulnérabilité des hommes insatisfaits sexuellement. S'ils sont parés, ils ont des bijoux fixés à leur organe génital ainsi qu'à leurs mamelons, ce qui les chosifie tout autant que les femmes. En outre, les personnages vêtus, soit les maîtres, sont autant des femmes que des hommes. Ainsi, contrairement à *Histoire d'O*, œuvre dans laquelle le sens de

la différence sexuelle n'est pas perdue, le texte ricien déssexualise le portrait physique des figures romanesques. Évidemment, nous tenons à préciser que, si les maîtresses portent une robe (*gown*), tandis que certains maîtres (ex. : le Prince Héritier) sont vêtus d'une chemise (*shirt*) et de hauts-de-chausses (*breeches*), c'est que, il ne faut pas l'oublier, Rice fait également une continuation proleptique³⁰ du conte *La Belle au Bois dormant* de Grimm, et qu'elle ne nous présente pas des personnages androgynes biologiquement (hermaphrodites). En conséquence, chez les maîtres, il existe une certaine distinction physique entre les hommes et les femmes. Néanmoins, les esclaves et les maîtres, qu'ils soient féminins ou masculins, sont parés ou habillés de façon équivalente : tous les esclaves sont décrits de manière à rappeler la chosification de leur personne, et tous les maîtres et maîtresses sont vêtus et ce, de façon à ne pas valoriser un sexe plus qu'un autre.

Ensuite, à la suite de l'examen des signes visibles extérieurs des personnages réagissants, nous avons dégagé les caractéristiques psychologiques qui les constituent, et nous avons observé qu'elles contrastent avec celles qui sont attribuées aux personnages riciens. Dans un premier temps, nous avons remarqué, surtout chez le personnage principal, O, que la femme donne ostentatoirement des marques de respect à l'homme, si bien qu'elle apparaît comme un être nettement inférieur à celui-ci. Les personnages masculins, quant à eux, ne rendent pas à O le même respect : ils la considèrent plutôt comme leur servante ou leur objet. Par opposition à ce type de personnage, les figures riciennes entretiennent sans contredit des rapports non phallogratiques entre elles, dans le sens où les esclaves, qu'ils soient hommes ou femmes, reçoivent un traitement juste et non discriminatoire : tous sont, entre autres, flagellés impitoyablement et sont réduits à leur sexe. Il est important de noter également que, contrairement à O qui subit passivement, pour plaire à ses maîtres, sa position d'esclave sexuelle, et ce comme si elle était naturelle, Belle, quant à elle, revendique activement, au début de l'histoire, sa condition humaine de sujet. Belle désire conserver sa dignité. De plus, si elle en vient à accueillir à bras ouverts son esclavage, ce n'est pas pour plaire, comme le fait O, à ceux qui la dominent, mais plutôt pour se délecter des plaisirs charnels. Ainsi, encore une fois, si les désirs de René ou de Sir Stephen, dans *Histoire d'O*, sont davantage pris en considération, ceux de Belle et des autres femmes sont sans cesse exprimés et

³⁰ Cf. page 33.

apparaissent symétriques par rapport à ceux des hommes. Toutes les figures romanesques sont conséquemment actives. Chez Rice, la dichotomie homme-femme n'est pas représentée, et les personnages, peu importe leur sexe, sont traités similairement, si bien qu'il n'y a pas un sexe qui semble davantage respecté ou plutôt davantage méprisé.

Toujours dans le même ordre d'idées, nous avons constaté que la représentation de la lubricité des personnages réagiens s'oppose aussi à celle de Rice. En effet, dans *Histoire d'O*, l'héroïne est décrite comme une personne réduite à une lubricité entièrement amoralisée, puisque René la surveille, par moment, comme *un dompteur qui surveille sa bête*. Dès lors, l'homme obéit à une certaine rationalité, tandis que la femme révèle une intériorité trouble en obéissant à ce qui est déraisonnable et illogique. Toutefois, dans l'œuvre de Rice, nous sommes amenés à approfondir la notion d'universalité, puisque la lubricité est asexuée : hommes et femmes éprouvent une soif inextinguible des plaisirs du sexe. D'ailleurs, comme nous l'avons expliqué dans le quatrième chapitre, la totalité des esclaves ont reçu la même éducation sexuelle. Ainsi, contrairement aux personnages réagiens qui présentent clairement, selon les sexes, des différences sexuelles, ceux de Rice sont considérés comme des êtres « transcendants »³¹ : ils présentent les mêmes caractéristiques psychologiques sans distinguer de traits féminins ou masculins.

Nous avons noté par surcroît que le roman *Histoire d'O* tente de constituer « les femmes » en une catégorie distincte en opposant le caractère dépendant de la femme avec le côté autonome de l'homme. C'est donc une vision stéréotypée des sexes, puisque seules les femmes demeurent en proie à un déséquilibre psychologique : O cherche incessamment à savoir si René l'aime toujours, tandis que ce dernier est davantage préoccupé par l'obéissance d'O que par l'amour qu'elle lui offre. Toutefois, dans le roman de Rice, l'ensemble des personnages sont engagés dans une relation de dépendance bilatérale, dans la mesure où ils manifestent tous une certaine perte d'autonomie à l'égard de ceux qu'ils aiment : le Prince Héritier est en proie à la folie et ne veut partager Belle avec personne, Tristan ne peut vivre sans son maître Nicolas, Belle ne veut épouser que le Prince Laurent, Dame Juliana, amoureuse, ne peut supporter l'idée du départ de Belle au village de la Reine, etc.

³¹ Cf. page 66.

Contrairement aux personnages masculins d'*Histoire d'O*, ceux de Rice ne cherchent pas à s'affranchir de leur affectivité, et nous proposent une approche neutre dans les genres.

Par la suite, il est possible de constater, pour reprendre l'expression wittigienne, que les personnages réagiens sont soumis à une « pensée straight », puisque nous nous rendons compte que l'hétérosexualité n'est pas considérée comme une forme de sexualité parmi d'autres : elle est davantage pensée comme un donné irrécusable. L'homosexualité est représentée, dès lors, comme une sexualité hiérarchiquement inférieure à l'hétérosexualité. C'est donc pour cette raison que, si l'homosexualité entre René et Sir Stephen est effective, elle est néanmoins, pour eux, une dépravation qui n'est, par conséquent, nommée qu'indirectement. Quant à O, comme l'affirme Dardigna, elle vit manifestement des rapports qui semblent homosexuels. Toutefois, si O s'engage dans ce type de relation, c'est « pour voir son propre corps comme le voient les hommes » (Dardigna, 1980, 108). Ainsi, O ne s'adonne à cette pratique sexuelle que pour s'imaginer le plaisir que prennent les hommes en la voyant ainsi. Chez Rice, par contre, l'homosexualité n'est pas une sexualité inférieure à l'hétérosexualité : Tristan et Laurent affirment haut et fort qu'ils éprouvent une immense excitation lorsqu'ils s'étreignent passionnément, Belle fantasme autant sur le Capitaine que sur Inanna, etc. Le texte ricien reconnaît donc la légitimité de plusieurs orientations sexuelles.

À la suite de l'étude de l'« être » des personnages, nous avons, enfin, analysé leur « faire » en étudiant plus précisément leur « vouloir », leur « savoir » et leur « pouvoir ». Si nous avons pu montrer, en observant l'être des figures romanesques, que le triptyque ricien semblait, à première vue, une œuvre beaucoup plus féministe, c'est que, contrairement à *Histoire d'O* où les caractéristiques des personnages réalisent une traditionnelle polarisation sexuelle, le texte ricien rejette cette posture réactionnaire et introduit l'image du « transcendant » en exécutant une redistribution des traits humains et ce, en évitant de faire la dichotomie féminin-masculin. Lors de l'analyse du « faire », nous avons conclu que ce type de féminisme avant-gardiste se poursuit et qu'il exécute une transpragmatisation d'*Histoire d'O* de Réage, soit une transformation des conduites constitutives de l'action de l'hypotexte. En effet, en déterminant le couple sujet-objet des deux œuvres, nous avons constaté qu'*Histoire d'O* représente uniquement les intérêts masculins, tandis que la trilogie ricienne

représente les intérêts féminins : O recherche à expier sa facilité, comme si une vie sexuelle féminine mouvementée était réprochée, tandis que Belle cherche à être éternellement une esclave sexuelle, comme si le masochisme combiné avec les plaisirs de la chair n'était qu'un jeu. Nous assistons donc, pour reprendre la terminologie de Genette, à une transmotation, c'est-à-dire à un changement du motif psychologique de l'héroïne. Par conséquent, dans *Histoire d'O*, tous les hommes sont les adjuvants d'O, puisqu'elle accepte de châtier son émancipation sexuelle. Le but d'O et de ses maîtres (les hommes) apparaît essentiellement misogyne. Dans *The Claiming of Sleeping Beauty* ainsi que dans les deux autres tomes, si Belle cherche à se procurer du plaisir charnel, les maîtres du château de la Reine Éléonore désirent, quant à eux, développer de nouvelles vertus chez les princes et princesses (ex. : la modestie, la maîtrise de soi, etc.) en les plaçant dans de multiples situations humiliantes et en éveillant leur libido. Puisque Belle trouve plaisant son rôle de masochiste sexuel, elle informe, dès lors, le lectorat que ses maîtres sont ses alliés. Contrairement à *Histoire d'O* où les adjuvants ont pour objectif de punir la sexualité d'O, les alliés de Belle visent la grandeur d'esprit de celle-ci dans un contexte érotique. Ajoutons que, compte tenu que les maîtres et les esclaves sont autant des hommes que des femmes, l'éducation de Belle n'est pas phallogratique, mais elle est plutôt « humaniste » dans la mesure où elle ne privilégie guère un sexe plus qu'un autre. Ici, il est donc question de transvalorisation, puisque le texte de Rice prend le parti inverse de celui de l'hypotexte.

Il est donc possible de conclure notre étude en affirmant que la dépoliarisation générale des sexes et l'harmonie symbiotique des traits psychologiques généralement attribués aux hommes ou aux femmes crée des êtres qui transgressent les catégories sexuelles qui tendent à l'ostracisation du sexe féminin. Ainsi, chez Rice, l'idée du « transcendant » est révolutionnaire dans le milieu féministe. Cependant, dans *Le temps de la différence pour une révolution pacifique*, Luce Irigaray explique que l'être neutre peut mener à l'inégalité des sexes :

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

société est gérée majoritairement par les hommes, tant que ce sont eux qui édictent et exécutent les lois (Irigaray, 1989, 74).

Par conséquent, cette conception de la neutralisation des sexes rend problématique le personnage « transcendant » ricien qui semble alors nier la réalité.

Nous avons examiné, dans le chapitre 1, que l'exagération des traits sexuels pouvait également caricaturer ces mêmes caractéristiques, ce qui suggérait une lecture au deuxième degré d'*Histoire d'O*. Dans ce cas, si Pauline Réage avait polarisé les sexes dans le but de se moquer des hommes et de leur vision du monde (et non pour reproduire bêtement la soumission des femmes aux hommes), nous estimons que ce procédé est peut-être plus réaliste pour faire avancer le féminisme. En ne pratiquant pas la politique de l'autruche, Réage avouerait certaines différences liées au sexe (par exemple, la prostitution est davantage un phénomène féminin), mais remettrait en question un nombre substantiel de stéréotypes. Cette analyse n'est donc pas à négliger. Toutefois, les intentions auctoriales riciennes doivent aussi être prises en considération : l'idée du personnage neutre est intéressante, mais, puisqu'elle est radicale, elle ferme les yeux à des caractéristiques spécifiquement féminines. Quelles sont alors les limites de la neutralité des individus?

BIBLIOGRAPHIE

Romans à l'étude

Rice, Anne. 1983. *The Claiming of Sleeping Beauty*. New-York: Penguin, 253 p.

_____. 1984. *Beauty's Punishment*. New-York: Penguin, 233 p.

_____. 1985. *Beauty's Release*. New-york: Penguin, 238 p.

Réage, Pauline. 1954. *Histoire d'O*. Paris : Jean-Jacques Pauvert, 281 p.

Études sur Pauline Réage et Anne Rice

David, Angie. 2006. *Dominique Aury*. Paris : Éditions Léo Scheer, 550 p.

Deforges, Régine. 1975. *O m'a dit : entretiens avec Pauline Réage*, Paris : Éditions Jean-Jacques Pauvert, 170 p.

Paulhan, Jean. 1999. « Du bonheur dans l'esclavage », préface à *Histoire d'O*, p. 6 à 21. Paris : Jean-Jacques Pauvert.

Pauvert, Jean-Jacques. 2000. *La littérature érotique*. Paris : Flammarion, 128 p.

Ramsland, Katherine. 1991. *Prism of the night: a biography of Anne Rice*. New-york: Dutton, 385 p.

Études féministes

Beauvoir, Simone de. 1949. *Le deuxième sexe*. Paris : Gallimard. Volume 1, 408 pages.

Benjamin, Jessica. 1992. *Les liens de l'amour*. Trad. de l'américain par Madeleine Rivière. Paris : Éditions Métailié, 285 p.

Bouchard, Guy. « Androgynie et utopie ». 1990. Dans *Féminisme et androgynie : explorations pluridisciplinaires*, sous la dir. de Lise Pelletier et Guy Bouchard, p. 5-42. Québec : Faculté de philosophie.

Butler, Judith. 1990. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New-York: Routledge, 172 p.

_____. 2006. *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*. Trad. de l'anglais par Cynthia Kraus. Paris : La Découverte, 283 p.

Dardigna, Anne-Marie. 1980. *Les châteaux d'Éros ou les infortunes du sexe des femmes*. Paris : F. Maspero, 334 p.

Delphy, Christine. 2001. *L'ennemi principal*. 2t. Paris : Syllepse, 283 et 379 p.

Despentes, Virginie. 2006. *King Kong Théorie*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 151 p.

Irigaray, Luce. 1989. *Le temps de la différence pour une révolution pacifique*. Paris : Librairie générale française, 122 p.

Lavallée, Marguerite et René Pelletier. « Construits personnels du genre : nouvelle approche empirique de l'étude des rôles sexuels ». 1990. Dans *Féminisme et androgynie : explorations pluridisciplinaires*, sous la dir. de Lise Pelletier et Guy Bouchard, p. 143-164. Québec : Faculté de philosophie.

Millet, Kate. 1970. *Sexual politics*. New-York : Garden City, 393 pages.

Noizet, Pascale. 1996. *L'idée moderne d'amour : entre sexe et genre, vers une théorie du sexogème*, Paris : Éditions kimé, 260 p.

Ruthven, Kenneth Knowles. 1984. *Feminist literary studies an introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 152 p.

Wittig, Monique. 2001. *La pensée straight*. Paris : Éditions Balland, 157 p.

Études sur le masochisme

Assoun, Paul-Laurent. 2007. *Leçons psychanalytiques sur le masochisme*. Paris : Economica/Anthropos, 112 p.

Deleuze, Gilles. 1973. *Présentation de Sacher-Masoch : le froid et le cruel*. Paris : Union générale d'éditions, 317 p.

Freud, Sigmund. 1973. « Le problème économique du masochisme » in *Névrose, psychose et perversion*, p. 287-297. Trad. de l'allemand par Jean Laplanche. Paris : Presses universitaires de France.

Krafft-Ebing, Richard von. 1963. *Psychopathia sexualis : étude médico-légale à l'usage des médecins et des juristes*.

M'Uzan, Michel de. 1983. *De l'art à la mort : itinéraire psychanalytique*. Paris : Gallimard, 202 p.

Pellaumail, Marcelle Maugin. 1979. *Le masochisme dit féminin*. Montréal : Stanké, 214 p.

Reik, Theodore. 1971. *Le masochisme*. Trad. de l'allemand par Matila Ghyka. Paris : Payot, 388 p.

Les études sur l'intertextualité

Eigeldinger, Marc. 1987. *Mythologie et intertextualité*. Genève : Éditions Slatkine, 278 p.

Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Seuil, 558 p.

Jenny, Laurent. 1976. « La stratégie de la forme ». Dans *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraire*, p. 257-281. No. 27. Seuil.

Kristeva, Julia. 1974. *La révolution du langage poétique*. Paris : Éditions du Seuil, 645 p.

_____. 1978. *Séméiôtikè: recherche pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 318 p.

Todorov, Tzvetan. 1979. « Bakhtine et l'altérité ». In *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraire*, Seuil, 502-513.

Les études sur le personnage

Greimas, Algirdas Julien. 1986. *Sémantique Structurale : recherche de méthode*. Paris : Formes Sémiotiques, 262 p.

Hamon, Philippe. 1983. *Le personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*. Genève : Librairie Droz, 325 p.

Autres théories

Berger, John. 1976. *Voir le voir*. Trad. de l'anglais par Monique Triomphe. Paris : Alain Moreau, 175 p.

Bertrand-Jenning, Chantal. 1977. *L'éros et la femme chez Zola : de la chute au paradis retrouvé*. Paris : Klincksieck, 131 p.

Brulotte, Gaëtan. 1998. *Œuvres de chair : figures du discours érotique*. Paris : L'Harmattan, 509 p.

Certeau, Michel de. 1990. *Arts de faire*. Paris : Gallimard, 349 p.

Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, 285 p.

Maingueneau, Dominique. 2007. *La littérature pornographique*. Paris : Éditions Armand Colin, 125 p.

Mavrikakis, Catherine. 2005. *Condamner à mort : les meurtres et la loi à l'écran*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 161 p.