



uOttawa

L'Université canadienne
Canada's university

**FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTDOCTORALES**



**FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES**

Nathalie Dumas

AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

Ph.D. (lettres françaises)

GRADE / DEGREE

Département de Français

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

**Vers une «pornographisation» des représentations de la sexualité dans la littérature francophone
contemporaine**

TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS

Daniel Castiollo-Durante

DIRECTEUR (DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR (CO-DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS CO-SUPERVISOR

Dominique Bourque

Lucie Hotte

Patrick Imbert

**Catherine Khordoc (Université
Carleton)**

Gary W. Slater

Le Doyen de la Faculté des études supérieures et postdoctorales / Dean of the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies

Vers une « pornographisation » des représentations de la sexualité dans la littérature francophone contemporaine

Nathalie Dumas

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme de doctorat en Lettres françaises

Département de français
Faculté des arts
Université d'Ottawa



Library and Archives
Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence
ISBN: 978-0-494-66260-1
Our file Notre référence
ISBN: 978-0-494-66260-1

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

■ ♦ ■
Canada

RÉSUMÉ

Un phénomène de « pornographisation » est de plus en plus perceptible dans la société contemporaine occidentale, entraînant une certaine banalisation de la pornographie. Ce phénomène est principalement véhiculé par les médias et les nouvelles technologies de sorte qu'il finit inévitablement par être perceptible au niveau du littéraire. C'est donc par l'analyse de la représentation de la sexualité que nous tenterons de cerner comment la « pornographisation » opère dans le phénomène littéraire en général et dans les textes du corpus. Publiés en 2001, ce qui assure une homogénéité synchronique, ils représentent symboliquement le passage au XXI^e siècle. Les textes *Putain* de Nelly Arcan et *La vie sexuelle de Catherine M.* ont été choisis pour leur caractère autobiographique et le débat entre réalité et sexualité qu'ils soulèvent. *Pornocratie* de Catherine Breillat et *Plateforme* de Michel Houellebecq, quoiqu'aux antipodes dans leur façon de représenter la sexualité, sont deux textes de fiction fortement inspirés par la société occidentale contemporaine et la mondialisation des marchés. Il s'agira donc de voir les enjeux posés par les limites de la représentation des pratiques sexuelles dans le littéraire, mais aussi de les mettre à l'épreuve de Sade qui règne depuis maintenant trois siècles en « sphinx dressé » aux frontières de la représentation des pratiques sexuelles. Expulsant le réel hors de ces représentations, c'est par un discours produisant des signes parfois subversifs que s'invente l'univers sadien au point de remettre en question la sexualité stéréotypée de la littérature occidentale. Il s'agira d'abord de voir si l'arrivée du nouveau millénaire apporte avec lui des textes pouvant ébranler les limites sadiennes et ainsi voir où nous en sommes à l'heure actuelle par rapport aux représentations de la sexualité alors que la société se prétend désormais exorcisée de ses tabous.

REMERCIEMENTS

Je désire d'abord remercier monsieur Daniel Castillo Durante, mon directeur de thèse, pour son intérêt, son enthousiasme ainsi que ses conseils éclairés tout au long de mon travail de recherche.

Merci à mes parents et à ma famille pour le soutien constant et pour tous les encouragements prodigués.

Je remercie Adam pour son soutien indéfectible.

Que Marie-Claude soit remerciée pour son appui chaleureux.

Merci à tous mes amis et à tous mes collègues, que pour des raisons d'espace il m'est impossible de nommer ici, pour leur foi en mon travail lors des moments difficiles.

Je tiens également à mentionner ici madame Dominique Lafon pour le soutien précieux dont a bénéficié ma thèse.

INTRODUCTION

L'ère du *Big Brother* : Quand la fiction dépasse la réalité

L'arrivée du nouveau millénaire n'a pas mis un frein à l'engouement de la société occidentale pour la « réalité » et l'accès à la vie privée d'autrui, fascination dans laquelle elle s'était enlue depuis plusieurs décennies et qui avait trouvé un allié de taille avec la venue de la télévision et d'Internet. Car dès la fin des années 40, les téléviseurs sont-ils à peine sur le marché, que des émissions telles que *Candid Camera* filment à leur insu des gens placés intentionnellement dans diverses situations cocasses. Quelque 25 ans plus tard, ce voyeurisme médiatique évolue pour devenir la télé réalité avec *An American Family* où la dégradation d'une famille nucléaire est télédiffusée en douze épisodes. C'est cependant à la fin des années 1990 qu'il fait une entrée remarquée sur la scène internationale avec le *Big Brother* néerlandais, un concept qui se répandra rapidement dans plusieurs pays. À ce jour, les États-Unis en sont à leur onzième *Big Brother* et la Grande-Bretagne à la dixième édition, ce qui en dit long sur l'engouement du public pour ce type de mise en scène du réel. Ainsi, Big Brother, personnage de George Orwell dans *1984*¹, est sorti de la fiction pour venir nous observer, le « Grand frère » est devenu le symbole de la perte d'intimité vécue par l'Occident, car désormais « BIG BROTHER VOUS REGARDE² ». La télévision et Internet proposent en abondance divers concepts de ce type où le spectateur, devenu lui aussi tout « naturellement » un « Big Brother », peut entrer librement dans l'intimité du quotidien de certains volontaires. Le phénomène s'est répandu dans le monde littéraire qui offre de nos

¹ George Orwell, *1984*, Paris, Gallimard, 1978 [1950].

² En majuscules dans le texte. *Ibid.*, p. 12.

jours une pléiade de récits à saveur autobiographique et autofictionnelle permettant cette même incursion dans la sphère privée tombée littéralement dans le domaine public. Et c'est toute une société qui prend plaisir à ce voyeurisme, si on en juge par les cotes d'écoute et les succès de librairie. Le secret n'y a plus sa place puisque chacun fantasme sur la « réalité » de l'autre, ne cherche qu'à s'immiscer dans la part cachée de l'autre, veut tout savoir. Sur ce type de production télévisuelle et littéraire se greffe un élément qui à coup sûr rehausse ventes et cotes d'écoute : la sexualité. Elle est certes un sujet d'intérêt, mais elle semble toujours pour autant « mythifiée », malgré son universalité. La sexualité est vue et elle est également lue, mais cette intrusion dans la sphère publique ne la libère pas pour autant du carcan qui l'étouffe depuis des siècles, elle ne semble pas comprise et est toujours associée à certains tabous. La société y fait outrancièrement référence, mais est-ce à dire qu'elle la comprend vraiment?

Problématique et hypothèses

Depuis les années 1990, un phénomène de « pornographisation³ » de la culture investit la société contemporaine : nous sommes passés de *Star Académie* à *Pornstar Académie*⁴. Ce phénomène, qui est en fait « le recyclage d'archétypes pornographiques⁵ », est difficilement évitable, car il se retrouve dans les arts et les médias, des vecteurs omniprésents et influents de la société contemporaine. La sexualité, voire la pornographie, sont certes désormais banalisées par différents médiums, mais il est possible de nous questionner au sujet du vecteur littéraire. Dans la littérature, comment peut-on effectivement

³ Voir les travaux de Richard Poulin sur la pornographie et la prostitution.

⁴ *Pornstar Académie* est une série de télé-réalité québécoise (retrouvée aussi maintenant en Europe et aux États-Unis) qui présente des participants désirant accéder au monde professionnel de la pornographie. Le titre est bien entendu parodique d'une autre série québécoise de télé-réalité intitulée *Star Académie*.

⁵ Richard Poulin, « La tyrannie du nouvel ordre sexuel », *Sisyphes.org*, 15 avril 2007, <http://sisyphe.org/article.php3?id_article=801>, consulté le 28 juin 2009.

observer ce phénomène de « pornographisation »? Le but général de cette thèse est donc d'analyser les formes que prend la représentation de la sexualité au tournant du XXI^e siècle. En particulier, il s'agit d'étudier les effets des transformations sociales, dont la « pornographisation », et le problème que soulèvent la réalité et la fiction dans la représentation de la sexualité hétérosexuelle.

Pour ce faire, notre étude s'appuie sur deux hypothèses, soit celle de Christian Authier et celle de Jean-Jacques Pauvert. Le premier, dans un essai intitulé *Le Nouvel Ordre sexuel*⁶, montre comment depuis les deux dernières décennies le sexe régit les mœurs. L'évolution de la production littéraire contemporaine est également d'ordre sociologique et politique, car l'entrée dans le nouveau millénaire se fait, selon lui, dans la contradiction : à une « érotisation » répondrait une certaine « pudibonderie⁷ ». « Il existe bien un "univers particulier" fait de références envahissantes à une sexualité prétendument libérée où règnerait la loi du désir⁸. » Authier en conclut que l'« homme nouveau consomme du sexe comme il consomme des lois⁹ ». De plus, le monde littéraire est atteint d'un désir d'indifférenciation¹⁰ où, en écho à la théorie *queer*, les constructions identitaires ne sont pas basées sur la dichotomie des sexes, mais plutôt sur une construction culturelle et sociale, ce qui génère une « érotique unisexe¹¹ » et qui est illustré, entre autres, par l'œuvre de Michel Houellebecq. Pour Authier, le « nouvel ordre sexuel » englobe « cet ensemble de représentations, d'images, d'écrits et de discours qui forment l'un des principaux décors de nos existences¹² ». Quant à Pauvert, une lecture attentive du dernier tome de son *Anthologie*

⁶ Christian Authier, *Le Nouvel Ordre sexuel*, Paris, Bartillat, 2002.

⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁸ *Ibid.*, p. 267.

⁹ *Ibid.*, p. 267.

¹⁰ *Ibid.*, p. 132.

¹¹ Terme emprunté à Annie Le Brun dans *Du trop de réalité*, Paris, Stock, 2000. *Ibid.*, p. 140-141.

¹² Christian Authier, *op. cit.*, p. 268.

*historique des lectures érotiques*¹³ permet de découvrir qu'il base principalement son hypothèse sur le trop-plein de sexualité que l'on retrouve désormais non seulement dans la littérature, mais aussi un peu partout, dans les magazines populaires, sur Internet ou à la télévision, une conséquence certaine du déclin de la censure. Ainsi, il est devenu, de nos jours, impossible de « lire » les textes qui nous sont proposés puisque la société n'arrive plus à s'entendre à travers la cacophonie de textes, qu'il qualifie de « sexuels naturalistes¹⁴ », et qui ne font que reproduire les mêmes scènes de sexe sans rien apporter de nouveau. Ce phénomène relevé par Pauvert est en fait la banalisation que subit depuis plusieurs années la sexualité et qui est principalement ce que nous entendons par « pornographisation », un usage effréné d'archétypes sexuels au point où ils perdent en partie leur pouvoir de représentation. Il déplore la perte de ce pouvoir d'investigation poétique au profit d'une désérotisation que subit notre société. De nos jours, les prétendues lectures érotiques se voient ainsi « doublées » par de « nouveaux procédés d'expression » comme Internet et la vidéo, ce qui place « l'expression érotique » dans le marché de la consommation pour finalement, « par excès » précise-t-il, tomber « aux environs du zéro de l'expression¹⁵ ». L'érotisme, autrefois lié presque exclusivement aux lectures érotiques, aurait donc été l'objet de mutations significatives. C'est à partir de ces différents constats que notre étude s'attachera à la représentation des pratiques hétérosexuelles dans quatre ouvrages qui ont été reçus comme des emblèmes de cette nouvelle écriture sexuelle : *Putain*¹⁶ de Nelly Arcan,

¹³ Jean-Jacques Pauvert, *De l'infini au zéro : anthologie historique des lectures érotiques (1985-2000)*, Paris, Stock, 2001.

¹⁴ *Ibid.*, p. 692.

¹⁵ *Ibid.*, p. 692.

¹⁶ Nelly Arcan, *Putain*, Paris, Seuil, 2001.

*Pornocratie*¹⁷ de Catherine Breillat, *Plateforme*¹⁸ de Michel Houellebecq et *La vie sexuelle de Catherine M.*¹⁹ de Catherine Millet.

Dans cette perspective, la définition que nous entendons donner ici au concept de représentation dépassera, sans toutefois la nier, l'idée de « copie » qui s'attache généralement à sa signification. C'est donc à partir de l'analyse du signe que nous désirons exploiter cet aspect du concept. Notre intérêt se tourne ainsi vers les diverses significations qui peuvent être tirées de la représentation des pratiques sexuelles. L'œuvre romanesque sadienne sera convoquée, en tant que limite des représentations sexuelles. Selon l'hypothèse de Foucault, dans *Les mots et les choses*²⁰, le discours sadien est le dernier « qui entreprend de représenter, c'est-à-dire de nommer²¹ ». Pour Foucault, c'est à partir de Sade que « la violence, la vie et la mort, le désir, la sexualité vont étendre au dessous de la représentation, une immense nappe d'ombre que nous essayons maintenant de reprendre comme nous pouvons, en notre discours, en notre liberté, en notre pensée²² ». Encore aujourd'hui, le nom de Sade, des références à son œuvre et à ses personnages sont souvent retrouvées lorsqu'il est question de sexualité et de violence. Le corpus, ainsi confronté aux limites inébranlables posées par la fiction sadienne, permettra alors de voir jusqu'où, en littérature, la représentation de la sexualité peut aller. Malgré le tapage publicitaire entourant la sortie de certaines œuvres, qui peut donner l'impression que nous sommes entrés dans une nouvelle expression sexuelle, il se pourrait, avançons-nous, que rien de nouveau n'ait été créé et que l'écriture du sexuel ne s'enlise finalement que dans du « déjà-lu ».

¹⁷ Catherine Breillat, *Pornocratie*, Paris, Denoël, 2001.

¹⁸ Michel Houellebecq, *Plateforme*, Paris, Flammarion, 2001.

¹⁹ Catherine Millet, *La vie sexuelle de Catherine M.*, Paris, Seuil, 2001.

²⁰ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

²¹ *Ibid.*, p. 223.

²² *Ibid.*, p. 224.

Cadre méthodologique

Afin de tenir compte de tous ces paramètres, nous ne pouvons donc pas aborder l'analyse des représentations de la sexualité par une seule approche méthodologique. Cette thèse s'inscrit dans le spectre général de l'histoire des idées, puisque nos conclusions pourront, nous espérons, mettre en lumière l'évolution de l'histoire de la sexualité dans le littéraire, en particulier le passage du XX^e au XXI^e siècle. Nous avons adopté une approche à la fois sociosémiotique et sociocritique. Afin de mieux comprendre la relation entre le littéraire et le domaine du social, la sociocritique met l'accent sur des catégories comme le sociolecte et l'idéologème, tandis que la sociosémiotique, elle, se penche sur le signe comme clé de voute d'une interprétation du social. Ces approches permettent d'explorer le corpus en détail tout en restant sensible aux liens qu'il entretient avec l'espace littéraire et la société. La dimension sémiotique permet l'étude formelle du texte et de son discours sociologique ainsi que de mettre en rapport les signes du texte et leur valeur sociale. La dimension sociologique est essentielle à l'analyse d'œuvres qui revendiquent leur inscription dans l'époque, elle permet également un retour au débat sur le réalisme en littérature. Les représentations des pratiques sexuelles qui figurent dans les œuvres du corpus paraissent souvent plus réelles que la réalité elle-même, mais il ne faut surtout pas se laisser prendre par cette illusion nourrie par certains stéréotypes.

À la définition minimale de représentation²³ on préférera, dans le cadre de cette thèse, une approche barthésienne et foucauldienne. L'approche de Foucault s'attache à la production de connaissance et aux significations qui émanent d'un discours, celle de Barthes à l'étude

²³ « Le fait de rendre sensible (un objet absent ou un concept) au moyen d'une image, d'une figure, d'un signe », *Le Grand Robert de la langue française*, vol. 5, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2001, p. 1972.

du signe et du langage, les deux permettent de ne pas limiter le concept uniquement à sa charge mimétique (*mimésis*). Les œuvres du corpus et les textes sadiens seront donc également analysés selon leur valeur épistémologique (*mathésis*) et plus particulièrement selon leur valeur sémiotique (*sémiosis*). La définition de la représentation dont nous entendons nous servir ne doit pas uniquement reléguer le concept à son rapport au réel (*mimésis*), mais doit aussi intégrer un élément culturel, c'est-à-dire l'apport au savoir (*mathésis*). Tout comme la *mimésis* et la *mathésis* qui doivent inévitablement, de près ou de loin, composer l'une avec l'autre, il faut ajouter à la définition une dimension interprétative visant à la propagation des savoirs et à l'interpellation des sens (*sémiosis*). Ce qui fait que l'étude de la représentation littéraire, telle que nous entendons le concept ici, s'avère un outil indispensable pour faire ressortir d'un texte les signes et leurs valeurs de la société qui les génèrent.

À l'analyse de la représentation se greffe celle des rapports du langage et de la culture, comme du réalisme artistique. En littérature, la représentation devient un outil de dévoilement et de référence dans le sens où elle révèle en partie la société d'une époque. Les représentations dans les œuvres du corpus font ainsi référence à une société qui est très près de la nôtre, sans être entièrement la nôtre²⁴. C'est pourquoi il faut être prudent et, nous le répétons, ne pas être dupe, pour employer l'expression barthésienne, de cet « effet de réel²⁵ ». La représentation sert également à éclairer les pratiques sexuelles humaines, le rapport à autrui particulièrement dans l'érotisme et la pornographie. Elle place en effet ces pratiques dans un rapport à l'altérité où l'autre est mis en scène dans le fantasme, réduit à l'état de corps offert au plaisir. Aussi, le sadisme, le masochisme, le voyeurisme et la

²⁴ Nous traiterons de ce sujet plus en détail aux pages 51 à 55.

²⁵ Roland Barthes, « L'effet de réel », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.

prostitution représentent-ils le corps comme objet. Conséquemment, dans la société contemporaine, où le corps est présenté comme un objet de plaisir et où le sexe doit être transcendé par l'amour pour avoir quelque valeur, il est de plus en plus facile de tomber dans le pornographique²⁶. Au moment où l'autre devient objet, le désir peut facilement se transformer en une violence extrême.

Dans *La violence pornographique*²⁷, Richard Poulin précise que l'image du corps de l'autre est, dans la relation pornographique, utilisée par le regard, donc c'est l'image qui prévaut. De ce fait, « il y a anéantissement non seulement de l'esprit de l'autre mais aussi de la matérialité de son corps, donc effacement du corps lui-même au profit de son reflet, de sa représentation²⁸. » L'autre devient ainsi une représentation. La pornographie est donc, selon lui, morbide, car elle est la mort de l'amour et elle est aussi la mort de l'autre. Par un processus substitutif, l'Autre est remplacé par une imitation, une représentation le « chosifiant ».

Quel que soit l'objet du désir, seul compte la manière dont il est fantasmé, car le corps pornographique, c'est le corps aliéné qui ne s'appartient pas, qui n'existe pas. Il n'est que le réceptacle des désirs masculins : il n'est que masque de corps. On l'anéantit pour le rendre disponible. Corps servile, corps vil, nourriture pour clients, il est vide de son sang, de ses rires, de ses pleurs, de ses sentiments et de ses sensations. Il se meurt à la disponibilité d'autrui. Paradoxalement, pour n'être que de chair, ce corps s'abstrait de chair. Il devient l'absence, n'étant que cavités, fentes et crevasses. Ses organes, vagin, anus, bouche, constituent les vides structurant son existence et ses fonctions.²⁹

Ainsi, ce mécanisme d'anéantissement de la chair, suivi de celui du corps, s'éloigne de tout ce qui touche à l'obscénité, à la souillure ou à l'atteinte des bonnes mœurs, car ces dernières ont pour préalable la damnation de la chair, qui est un lieu de plaisir. Poulin présente donc la

²⁶ Bernard Arcand, *Le jaguar et le tamanoir : vers le degré zéro de la pornographie*, Montréal, Boréal, 1991, p. 38.

²⁷ Richard Poulin, *La violence pornographique : industrie du fantasme et réalités*, Yens-sur-Morges, Éditions Cabédita, 1993.

²⁸ *Ibid.*, p. 156.

²⁹ *Ibid.*, p. 30.

pornographie comme une négation de la chair et du plaisir³⁰. Celle-ci, ajoute-il, implique aussi par son essence, l'inégalité des partenaires et place la femme en tant qu'objet sexuel vide de consistance³¹. Nous verrons dans les textes analysés comment cette inégalité est représentée et ce, souvent par le biais de stéréotypes.

De plus, dans les enjeux que pose la représentation des pratiques sexuelles analysées dans cette thèse, l'étude du stéréotype est difficilement évitable, car il s'immisce partout à travers la sexualité. Mireille Rosello remarque dans *Declining the Stereotypes*³² qu'il s'est en fait infiltré dans notre vie de tous les jours. Jean-Louis Dufays remarque lui aussi cette infiltration du stéréotype de même que son ubiquité :

Dès l'instant où est considérée comme stéréotype toute association verbale, narrative ou descriptive qui se caractérise par sa récurrence, son semi-figement, son ancrage durable dans la mémoire collective, etc., ne peut-on pas dire que les stéréotypes sont partout, qu'ils affectent la moindre de nos paroles et de nos pensées?³³

Le stéréotype refuse de mourir même s'il a survécu à sa propre pertinence ou signifiante³⁴ et est tenace et multiple concernant la sexualité. Le stéréotype nous sera des plus utiles, car il est porteur de significations profondément tapies et qui régissent le rapport à l'autre et dans le corpus étudié, l'échange sexuel.

Nous verrons comment, en tant qu'élément d'altération, le stéréotype devient une condition à la représentation que nous nous faisons d'autrui. Dans ce processus de représentation, l'autre, par « un mécanisme de transfert » nécessaire à la compréhension d'autrui, est en fait remplacé par une copie qui prend la forme d'un cliché³⁵. Ainsi, il n'y a pas de possibilité d'ouverture à l'autre car « on se met à la place d'autrui par l'intermédiaire

³⁰ *Ibid.*, p. 30.

³¹ *Ibid.*, p. 32.

³² Mireille Rosello, *Declining the Stereotype*, Hanover and London, University Press of New England, 1998.

³³ Jean-Louis Dufays, « Le stéréotype, un concept-clé pour lire, penser et enseigner la littérature » *Marges linguistiques*, mars 2001, <www.marges-linguistiques.com>, consulté le 12 octobre 2008, p. 3.

³⁴ Mireille Rosello, *op. cit.*, p. 23.

³⁵ Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ, 2004, p. 22.

de la copie³⁶ ». Une copie qui doit à son tour pourvoir à l'absence de l'autre de sorte que l'ouverture à l'autre devient inexistante et d'où se dégage l'incompréhension d'autrui³⁷. Il est important de signaler que le concept de stéréotype ne sera pas entendu comme simple synonyme de cliché, une notion plus usitée dans le domaine littéraire par sa fonction d'« objet de la stylistique puis de la poétique³⁸ ». La notion de cliché entend l'idée de répétition, d'usure des mots, de reprises lexicales et d'expressions figées qui sur le plan du style donne plutôt un ton péjoratif. Nous souhaitons faire cette distinction, car nous voulons nous éloigner de l'aspect mimétique que cela sous-entend et ne pas limiter le stéréotype qu'à une simple valeur de copie du Même et de fait, éviter de circonscrire ce concept à son origine étymologique. Le stéréotype est un système de signes et de représentations qui sont acceptés par une majorité. « Spontanés, ils structurent nos représentations; conscientisés, ils participent d'une normalisation dangereuse (car elle stigmatise) ou rassurante (car elle permet de s'intégrer à une communauté)³⁹. » Lorsque sexuels et insérés dans la pornographie, ils deviennent à la fois universels, car ils sont partagés, mais également très personnels, car il revient au lecteur ou au spectateur de les insérer dans la « communauté fantasmatique » de son choix (homosexuelle, hétérosexuelle, etc.)⁴⁰. Il ne s'agira donc pas de dresser un tableau des stéréotypes présents dans la sexualité, mais plutôt de voir comment ils peuvent nous aider à l'analyse des textes du corpus.

³⁶ *Ibid.*, p. 22.

³⁷ *Ibid.*, p. 22.

³⁸ Ruth Amosy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Éditions Armand Colin, coll. « Lettres et sciences sociales », 2005 [1997], p. 53.

³⁹ Bertrand Ferrier, « Stéréotype », *Dictionnaire de la pornographie*, Philippe Di Folco (dir.), Paris, Presses universitaires de France, 2005, p. 463.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 464.

Par ailleurs, Patrick Baudry présente les pratiques sexuelles comme ritualisées mais également ritualité⁴¹. En effet, des codes structurent l'approche d'autrui mais le tout s'orchestre dans une dynamique où existe une « mise en scène du rapport à autrui⁴² ». Une mise en scène mystérieuse sur laquelle cette thèse tentera de faire un peu de lumière car le rapport à l'autre dans la sexualité est très complexe. La sexualité est en général présentée de manière positive, mais peut aussi être perçue négativement comme une activité où le plaisir n'est pas toujours partagé comme c'est souvent le cas dans la pornographie⁴³. Elle est généralement sexiste alors que mutualité et réciprocité sont retrouvées dans l'érotisme⁴⁴. Une mutualité se retrouve certes dans la sexualité, mais elle n'atteint que le corps de l'autre sans jamais atteindre sa chair, partie invisible de l'être, ainsi elle ne peut se maintenir dans le monde. Comme Gaëtan Brulotte, nous soutenons que la pratique érotique⁴⁵ marque ainsi l'échec du désir, car ce dernier représente la réalité de la chair. De plus, selon Michel Henry, « [i]l n'y a désir que si ce qu'il [objet désirant] désire n'est pas donné dans sa réalité mais se tient au delà du donné⁴⁶ ». Le « corps chosique » n'est pas ce qui est désiré comme tel⁴⁷. Le désir tend plutôt vers l'essence de la chair. Si l'autre peut devenir un objet, une représentation manipulable dans la sexualité, il ne deviendra jamais une « chose » dans la « socialisation érotique⁴⁸ ». L'érotisme, au sens large, réside donc dans la partie que nous ne montrons pas, cette partie invisible de l'être.

⁴¹ Patrick Baudry entend par « ritualisation » la mise en scène des corps alors que la « ritualité » est plutôt une « mise en contact des gens » et « réside dans la relation ou le rapport des personnes ». Patrick Baudry, *La pornographie et ses images*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 31.

⁴² *Ibid.*, p. 31.

⁴³ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁴ Richard Poulin, *La violence pornographique*, p. 32.

⁴⁵ Chez Brulotte ce « mot qualifie le discours global en ce qu'il touche à un *ars erotica* général ». Gaëtan Brulotte, *Œuvres de chair : figures du discours érotique*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1998, p. 469-470.

⁴⁶ Michel Henry, *Incarnation : une philosophie de la chair*, Paris, Seuil, 2000, p. 310.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 310.

⁴⁸ Patrick Baudry, *op. cit.*, p. 28.

L'érotisme sous-entend une modification de l'autre. Brulotte suggère que l'autre, aussi appelé *alter*, est transformé en *alius* dans le discours amoureux. L'*alius* est en fait un « autre » qui est neutre et sans qualité, sans toutefois que cela ne prenne obligatoirement une tournure péjorative. Cette « neutralité » est parfois nécessaire à l'atteinte d'une égalisation sociale. Atteindre une « outre-personne » qui est en quelque sorte « dépouillé[e] des oripeaux de l'institution sociale⁴⁹ ». Contrairement à la pornographie, les moments extrêmes de la passion permettent d'épurer l'altérité de ses limites et de l'ordre qui la sous-tend. Ainsi, on en arrive à la dissolution du paradigme féminin/masculin. Il n'y a plus de sexes mais bien désormais *du sexe*⁵⁰. C'est d'ailleurs ce que certains textes du corpus nous laissent entendre, à savoir que ce n'est que la réification à l'état de corps qui compte vraiment. Cependant, certains personnages de ces textes réduisent leur corps et le corps de l'autre à l'état d'organe sexuel. Le personnage féminin se définit donc par sa béance et le personnage masculin par sa protubérance, ce qui réactive les stéréotypes associés à chacun des sexes. C'est pourquoi les stéréotypes sont appréciés et abondamment utilisés dans la pornographie et concernent principalement la division hiérarchique des sexes en répartissant les rôles de l'homme et de la femme.

État de la question :

- De la sexualité à l'ère du nouvel ordre sexuel

Le terme « sexe » existe depuis la fin du XII^e siècle et découle de l'emploi latin *sexus*. Désignant d'abord, dès sa première apparition, les organes génitaux pour ensuite prendre l'acception de « l'ensemble des caractères organiques permettant de distinguer le

⁴⁹ Gaëtan Brulotte, *op. cit.*, p. 192.

⁵⁰ *Ibid.*, p.192.

mâle de la femelle⁵¹ », il faudra près de cinq siècles pour que l'adjectif « sexuel » fasse son apparition dans le domaine de la botanique⁵². Puis, il fallut attendre un autre siècle pour voir l'apparition du substantif « sexualité ». La sexualité humaine est donc un concept dont la définition est assez récente, qui a vu le jour en 1838 et qui a d'abord pris l'acception biologique de « caractère de ce qui est sexué, ensemble des caractères propres à chaque sexe » puis, en 1884, s'ajoute le sens de *libido* qui lui est reconnu aujourd'hui, c'est-à-dire l'« ensemble des comportements relatifs à l'instinct sexuel et à sa satisfaction (lié ou non à la génitalité)⁵³. Nous nous intéresserons principalement à ce deuxième sens, le premier s'apparentant plus à la notion de sexe et à la sexualisation du domaine biologique qui consiste à donner des caractérisations sexuels. Dans *La transformation de l'intimité*⁵⁴, Anthony Giddens précise que dès 1800, en biologie et en zoologie, cette dernière signification du terme était également présente dans la langue anglaise. Le terme « sexualité » ne prendra couramment l'acception qui nous intéresse ici que vers la fin du XIX^e siècle, en mettant souvent l'accent sur la sexualité des femmes. C'est ce qu'entend Giddens lorsqu'il souligne l'existence d'un climat d'inquiétude derrière l'émergence du concept de sexualité.

Ainsi la sexualité émergea-t-elle avant tout comme une source d'inquiétude, requérant des solutions bien spécifiques; de ce point de vue, les femmes aspirant au plaisir sexuel ont quelque chose d'éminemment contre nature. Comme l'écrit à l'époque un médecin spécialiste, « ce qui est la condition normale de l'homme [l'excitation sexuelle] constitue l'exception dans le cas des femmes ».⁵⁵

Au XIX^e siècle, tout en s'interrogeant sur l'origine du stimulus sexuel, on s'intéresse au concept de sexualité plutôt parce qu'il représente, comme l'entend Giddens, « une

⁵¹ *Trésor de la langue française*, Paris, Gallimard, 1992, p. 438.

⁵² En 1742. *Ibid.*, p. 444.

⁵³ *Ibid.*, p. 441 et *Le Petit Robert*, Paris Éditions Le Robert, 2007, p. 2365.

⁵⁴ Anthony Giddens, *La transformation de l'intimité : sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes*, (trad.) Jean Mouchard, Rodez, Rouergue/Chambon, 2004.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 36.

construction sociale à l'œuvre au sein de différents champs de pouvoir⁵⁶ ». La sexualité a de longues ramifications qui se sont immiscées tranquillement au cours du XIX^e et XX^e siècle dans différentes sphères publiques et privées forçant la société à s'adapter sur plusieurs plans. Les progrès médiatiques depuis l'avènement de la télévision ont eu une forte influence sur son développement. Un des tous derniers changements propres à notre époque est la venue d'Internet qui a créé une nouvelle sexualité : la sexualité virtuelle aussi appelée le cybersexe.

Cette évolution, depuis son origine à nos jours, a suscité l'intérêt de nombreux chercheurs. Ainsi, plusieurs spécialistes des sciences appliquées aux sciences humaines, de la psychanalyse à la médecine, en passant par la philosophie, qui ont produit de célèbres ouvrages sur la sexualité humaine, ont participé à l'évolution des théories sur la sexualité. Parmi ceux-ci, on peut citer d'abord Richard von Krafft-Ebing qui dans *Psychopathia Sexualis*⁵⁷, son ouvrage sur les déviations sexuelles, fera naître les termes de « sadisme » et de « masochisme ». Il y a Sigmund Freud⁵⁸, père de la psychanalyse, plus particulièrement le Freud de la première et de la seconde topiques, cette dernière étant spécifiquement consacrée à la violence et aux pulsions agressives chez l'humain. C'est pendant cette même période qu'il élabore les théories de la pulsion de mort (*Thanatos*) et du principe du plaisir (*Éros*). On lui doit également le concept de libido, cette énergie psychique émanant de nos pulsions sexuelles, en conflit avec nos conventions et nos règles de société. Wilhelm Reich⁵⁹, élève de Freud, s'est, quant à lui, spécialisé dans l'énergie d'orgone qui libérée, entre autres, au

⁵⁶ *Ibid.*, p. 36.

⁵⁷ Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis : étude médico-légale à l'usage des médecins et des juristes*, Paris, Éditions Climats & Librairie Thierry Garnier, 1990 [1886].

⁵⁸ Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1968 [1905], *Totem et tabou : interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, Paris, Payot, 1973 [1912] et « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1976 [1920].

⁵⁹ Wilhelm Reich, *La révolution sexuelle : pour une autonomie caractérielle de l'homme*, Paris, Plon, 1972 [1936] et *La lutte sexuelle des jeunes*, Paris, F. Maspero, 1972 [1932].

moment de l'orgasme est nécessaire au bonheur de l'humain. Reich dénoncera aussi la conjugalité et la famille comme responsables de la misère sexuelle. Du côté clinique, Alfred Kinsey⁶⁰ a étudié en détail les comportements sexuels de l'homme et de la femme. Puis, William Masters et Virginia Johnson⁶¹ ont mené des études cliniques sur les rapports sexuels et également sur la masturbation. Dans le domaine philosophique, Herbert Marcuse⁶² et Michel Henry⁶³ méritent d'être mentionnés de même que Simone de Beauvoir⁶⁴ pour avoir défini le sexe social, c'est-à-dire la construction des individualités régies par les différents rôles imputés aux deux sexes. De son côté, Michel Foucault⁶⁵ accordera davantage d'attention au discours sur la sexualité qu'à sa pratique. De nos jours, il existe une trop grande quantité d'ouvrages sur le sujet pour que nous en fassions ici l'inventaire complet. Cette abondance s'explique par la nécessité d'une constante remise en question de la façon de la définir. De plus, la sexualité englobe un grand nombre de pratiques. Nous avons donc utilisé pour nos analyses les travaux de divers chercheurs se spécialisant sur des pratiques hétérosexuelles particulières.

Les définitions du terme « sexualité », qui nous seront des plus utiles, relèvent des domaines philosophique, psychologique, psychanalytique et sociologique. Ainsi, l'acception philosophique moderne veut qu'« il n'y a[it] donc de sexualité que par rapport à l'idée de *satisfaction* d'un instinct sexuel⁶⁶ ». La définition la plus courante, celle reliant les

⁶⁰ Alfred Kinsey et autres, *Le comportement sexuel de l'homme*, Paris, Éditions du Pavois, 1948 et *Le comportement sexuel de la femme*, Paris, A. Dumont, 1954.

⁶¹ William H. Masters et Virginia E. Johnson, *Les réactions sexuelles*, R. Laffont, 1970 [1968].

⁶² Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel : essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, Paris, Éditions de Minuit, 1968 [1955].

⁶³ Michel Henry, *op. cit.*

⁶⁴ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949.

⁶⁵ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité : la volonté de savoir*, vol. 1, Paris, Gallimard, 2000 [1976], *Histoire de la sexualité : l'usage des plaisirs*, vol. 2, Paris, Gallimard, 2000 [1984] et *Histoire de la sexualité : le souci de soi*, vol. 3, Paris, Gallimard, 2000 [1984].

⁶⁶ En italique dans le texte. *Encyclopédie philosophique universelle. Les notions philosophiques : Dictionnaire*, Tome 2, Paris, PUF, 1990, p. 2372.

comportements sexuels au plaisir sexuel, peut être réductrice car elle confinerait la sexualité à des activités en lien direct avec les organes génitaux. Cette définition peut aussi être à la fois abusivement englobante ou restrictive ou s'étendre à l'extérieur des limites qui lui sont imposées : si la pose d'une sonde urinaire n'est pas généralement une activité à connotation sexuelle, toutes les parties du corps peuvent être susceptibles d'engendrer une excitation sexuelle selon les préférences de chacun (par exemple, un genou ou un pied)⁶⁷. De son côté, la définition psychanalyste de la sexualité est plutôt générale, car elle s'étend à des territoires où on ne s'attend pas à la retrouver, par exemple de voir derrière un geste anodin une connotation sexuelle. Ceci donne une définition du concept plus riche mais qui déborde « largement de l'usage habituel et restreint du concept [...] pour en faire une explication globale de l'activité humaine⁶⁸ ». La définition philosophique tenant compte de ces variables établit une définition où « la sexualité concerne la discussion rationnelle par deux éléments essentiels » : 1) l'interdit et le licite; 2) l'activité normée et la conduite individuelle⁶⁹. Par conséquent, la sexualité « participe à la mise en place d'un ordre social⁷⁰ ». C'est d'ailleurs le point de vue adopté par Michel Foucault dans le premier tome de *l'Histoire de la sexualité. La volonté de savoir* fait la généalogie de la sexualité et de son lien au pouvoir. Ce lien n'est pas que répressif dans la mesure où il produit un discours, d'où découle un savoir⁷¹. Au XVIII^e siècle naissent aussi des discours régulateurs sur divers phénomènes comme la natalité, la longévité, la mortalité, la santé, etc. découlant d'un problème nouveau au plan économique et politique : la population⁷². L'État doit à partir de ce moment tenir

⁶⁷ *Ibid.*, p. 2372.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 2372.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 2372.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 2372.

⁷¹ Alan Sheridan, *Discours, sexualité et pouvoir. Initiation à Michel Foucault*, Bruxelles, Pierre Mardaga, Éditeur, 1980, p. 192.

⁷² Michel Foucault, *Histoire de la sexualité : la volonté de savoir*, p. 35-36.

compte d'un ensemble d'individus qui représente une main-d'œuvre, une richesse, mais qui consomme et qui également se reproduit, vieillit et meurt⁷³. Cette population a également une sexualité :

Certes, il y avait bien longtemps qu'on affirmait qu'un pays devait être peuplé s'il voulait être riche et puissant. Mais c'est la première fois qu'au moins d'une manière constante, une société affirme que son avenir et sa fortune sont liés non seulement au nombre et à la vertu des citoyens, non seulement aux règles de leurs mariages et à l'organisation des familles, mais à la manière dont chacun fait usage de son sexe.⁷⁴

La sexualité deviendra dès lors un « objet d'analyse » et une « cible d'intervention⁷⁵ ». La sexualité qui était du domaine du privé investira donc les domaines économique et politique. Dorénavant, l'État gouvernera la vie sexuelle de ses citoyens mais, en retour, il est entendu qu'ils en réguleront l'usage. C'est là que tout se joue : « Entre l'État et l'individu, le sexe est devenu un enjeu, et un enjeu public; toute une trame de discours, de savoirs et d'injonction l'ont investi⁷⁶. » C'est le sens que Foucault donne à la sexualité considérée plutôt à partir « de l'ensemble des discours et des pratiques [...] qui norment et définissent en les disséminant dans tout l'espace social, des types d'actions humaines assujettis à un pouvoir indéfiniment dispersé⁷⁷ ». C'est précisément le sens que nous voulons faire porter au terme de « sexualité » dans cette thèse. La sexualité agit au sein de la société comme régulateur d'inclusion et d'exclusion, c'est-à-dire d'inclusion dans les représentations de l'autre comme objet devenant un capital participant à l'économie et d'exclusion quand, à l'inverse, l'autre garde sa position de sujet refusant ainsi cette capitalisation de son corps.

Giddens reproche à Foucault de voir dans le développement de la sexualité, depuis l'époque victorienne jusqu'à l'époque contemporaine, une évolution qualifiée de

⁷³ *Ibid.*, p. 35-36.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 36-37.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 37.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁷⁷ *Encyclopédie philosophique universelle*, p. 2375.

« rectiligne » et de « continue⁷⁸ ». Il souligne la grande différence entre les écrits victoriens, toujours sous le sceau du secret et accessibles uniquement à une certaine élite, et la sexualité que nous retrouvons aujourd'hui dans une très grande quantité d'ouvrages accessibles à la majorité⁷⁹. Cette participation à la construction sociale par la sexualité se fait sous l'enseigne du pouvoir, du discours et du corps, ce qui, pour Giddens, relève d'une position « exclusivement théorique » venant ainsi brouiller une compréhension véritable des problèmes que soulève la sexualité⁸⁰. De même, il reproche à Foucault une approche où l'importance accordée au discours est « démesurée » mettant ainsi de côté des facteurs très importants pour l'évolution de la sexualité, entre autres, la question de l'amour et de la différence entre les sexes⁸¹. Giddens remarque qu'au XIX^e siècle, le mariage n'est plus seulement économique, mais s'inscrit dans l'idée de « l'amour romantique » qui est à l'origine d'une distinction entre le milieu familial et le milieu du travail puis, vient la planification des naissances et la contraception⁸². Ainsi, « la sexualité se transforma en une "propriété" dont disposait potentiellement chaque individu, de même qu'elle devint malléable, c'est-à-dire susceptible d'être façonnée des manières les plus diverses⁸³ ». La sexualité en serait, de nos jours, arrivée à sa pleine autonomie par la « différenciation du sexe vis-à-vis des impératifs de la reproduction » qui, aujourd'hui, grâce aux nouvelles techniques concernant la conception *in vitro* et les différentes drogues de fertilité permettent une reproduction « hors-sexualité » que l'auteur appelle « sexualité plastique⁸⁴ ». C'est pourquoi,

⁷⁸ Anthony Giddens, *op. cit.*, p. 36.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 36-38.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 37.

⁸¹ *Ibid.*, p. 39.

⁸² *Ibid.*, p. 39-40.

⁸³ *Ibid.*, p. 41.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 41-42.

libérée du carcan de la reproduction, la sexualité est devenue une affaire entre individus⁸⁵. D'où la place que nous accordons au rapport à l'autre dans cette thèse, la sexualité en étant en partie génératrice. Ce sera surtout dans une optique sociologique de l'altérité que nous nous pencherons sur le concept de sexualité.

Afin d'en arriver ultérieurement à la définition de ce que nous entendons par sexualité représentée⁸⁶ nécessaire à l'analyse des textes du corpus, il faut impérativement prendre en considération l'inscription du concept de sexualité dans le rapport à la société. À la lumière de la théorie de Foucault, celle de Michel Dostie, dans *Les corps investis*⁸⁷, définit la sexualité comme un *dispositif* de pouvoir et de savoir qui, « soutenu par des stratégies discursives », représente un élément important dans la sexualisation des corps⁸⁸. Ce processus est plus que biologique selon l'auteur, allant au-delà de l'acquisition de « caractères spécifiques d'un sexe déterminé » ou même de « valeurs sexuelles⁸⁹ ». Il donne à la sexualité une valeur « psycho-sociale » voire « psycho-politique⁹⁰ ». Tout ce *dispositif* vise en fait le contrôle de l'individu et trois paradigmes peuvent en être extraits :

1. le sexe est une force naturelle qui se situe au centre de notre être,
2. ce qui caractérise les modalités de ses rapports avec la société, le pouvoir, c'est l'interdit, la prohibition et la censure,
3. une meilleure connaissance de sa « rationalité propre » et de son fonctionnement compte parmi les conditions de base qui peuvent conduire à sa libération.⁹¹

C'est ce qui donne à la sexualité un caractère social :

⁸⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁸⁶ Voir la partie sur la sexualité représentée aux pages 70 à 74.

⁸⁷ Michel Dostie, *Les corps investis*, Montréal, Les Éditions Saint-Martin, 1988.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 139. Chez Foucault, « le *dispositif* se distingue de l'*épistémè*, essentiellement parce qu'il englobe aussi bien les pratiques non discursives que les pratiques discursives » incluant « "les discours, les institutions, les dispositions architecturales, les règlements, les lois, les mesures administratives, les énoncées scientifiques, les propositions philosophiques, la moralité, la philanthropie, etc." ». Hubert Dreyfus et Paul Rabinov, *Michel Foucault : un parcours philosophique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 178.

⁸⁹ *Trésor de la langue française*, p. 444.

⁹⁰ Michel Dostie, *op. cit.*, p. 224.

⁹¹ *Ibid.*, p. 139.

[U]n phénomène à la fois biologique, psychologique, social, culturel, économique, religieux, politique, juridique, esthétique, il est évident que son intelligence socio-anthropologique suppose la prise en compte de tous ces paliers en profondeur, niveaux, dimensions, instances topiques.⁹²

Ainsi, selon Uhl et Brohm, « la sexualité ne peut pas être étudiée [...] comme une faculté particulière ou une fonction séparée parce qu'elle concerne l'être humain dans sa totalité⁹³ ». Elle est en fait un tout où le corps, l'âme et la société finissent par s'amalgamer⁹⁴. Ce qui amène des sociologues comme Michel Bozon à prendre un « pari » intéressant dans la mesure où il présente la sexualité sous l'angle de l'altérité.

C'est la « construction sociale » qui est placée comme pivot dans « l'élaboration de la sexualité⁹⁵ ». L'humain, contrairement à l'animal, ne se comporte plus instinctivement sur le plan sexuel. Il a désormais besoin de la société pour donner un sens à ses actes. Selon lui, les activités mentales et physiques nécessaires dans la sexualité doivent être culturellement apprises.

La sexualité humaine n'est pas une donnée de la nature. Socialement construite par le contexte culturel où elle est inscrite, elle tire son importance du politique de ce qu'elle contribue en retour à structurer les rapports sociaux dont elle dépend en les « incorporant » et en les représentant.⁹⁶

Sous l'angle de la sociologie, des rapports interculturels sont également observables comme le tourisme par exemple où les rapports sexuels sont possibles et souvent « encouragés, rêvés, réglementés ou interdits entre acteurs culturellement différents et socialement inégaux⁹⁷ ». Aussi voit-il dans les autres disciplines, touchant à l'étude de la sexualité ou à la sexualité elle-même, une contribution dans l'évolution de la sexualité humaine. En fait,

⁹² Magali Uhl et Jean-Marie Brohm, *Le sexe des sociologues : la perspective sexuelle en sciences humaines*, Bruxelles, Éditions La Lettre volée, 2003, p. 39.

⁹³ *Ibid.*, p. 39.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁹⁵ Michel Bozon, *Sociologie de la sexualité*, Paris, Nathan, 2002, p. 6.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 6.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 6.

toutes les connaissances sur la sexualité tirées de ces domaines ont une action directe sur la sexualité, elles vont la « modeler », la « modifier » voire en « fixer » les scénarios⁹⁸. L'intérêt de cette façon d'envisager la sexualité humaine est qu'elle « doit donc nécessairement se faire aussi sociologie des représentations de la sexualité⁹⁹ ». Nous croyons que cette façon de voir la sexualité sera très utile dans cette thèse, car en plus de tenir compte du littéraire, elle inscrit la sexualité dans un rapport d'échange et de collectivité.

La sexualité s'insère dans l'altérité d'abord d'un point de vue anthropologique, car il en incombe une double tâche pour la société : elle se doit de « subordonner la sexualité-désir à l'ordre social et placer sous [son] contrôle [...] la sexualité-reproduction¹⁰⁰ ». Ici, Maurice Gaudelier entend par sexualité-reproduction, non pas le caractère biologique de la chose, mais plutôt par une reproduction de rapports entre individus et entre groupes sociaux. Placée sous le sceau de l'altérité, du rapport à l'autre et de cette double tâche, la sexualité s'insère « dans la mécanique des rapports de hiérarchie et de domination existant non seulement entre les sexes mais entre les groupes¹⁰¹ ». Cette mécanique se retrouve abondamment dans l'univers de la sexualité représentée, ne serait-ce que dans les romans de Michel Houellebecq qui s'inscrivent dans une dynamique de hiérarchisation.

La sexualité a longtemps été pensée en fonction de la procréation, cependant de nos jours, elle est dissociée de cette fonction et le simple plaisir sexuel est mis au premier rang. C'est l'avènement de la contraception qui ébranla le rapport sexualité-procréation. La sexualité peut, à partir de ce moment devenir « inféconde¹⁰² ». Elle s'est détachée de la procréation, mais l'inverse s'est aussi produit avec l'avènement de la fécondation *in vitro*. À

⁹⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰⁰ Maurice Gaudelier, « La sexualité est toujours autre chose qu'elle-même », *Esprit*, n° 273, mars-avril 2001, p. 97.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 97.

¹⁰² Michel Bozon, *op. cit.*, p. 32.

partir de ce moment, la procréation n'a plus besoin de l'acte sexuel. Voilà donc une deuxième scission qui s'est produite dans le paradigme procréation–sexualité.

Comme la sexualité n'est plus un domaine « caché », l'érotisme est enfin « sorti du placard » :

[D]es représentations explicites de la sexualité sont aujourd'hui présentes, comme thème principal ou comme motif secondaire, aussi bien dans les œuvres culturelles les plus légitimes que dans les produits culturels de masse non étiquetés comme pornographiques.¹⁰³

En plus de l'évolution de la sexualité humaine, nous nous intéresserons ici à l'évolution de la représentation de la sexualité afin de mieux pouvoir mettre à jour les raisons pour lesquelles nous sommes aujourd'hui confrontés à certains types de sexualité représentée. La grande quantité et la facilité d'accès à la sexualité représentée nous fait presque ne plus la voir pour ce qu'elle est. Il est cependant important de voir que sa présence a fluctué aux cours des siècles et que cela n'a rien de nouveau.

Une grande question surgit de la lecture de l'article « Malaise dans la sexualité? Du nouvel ordre sexuel au nouvel ordre matriarcal »¹⁰⁴ de Michel Schneider, c'est-à-dire à savoir si la sexualité change vraiment ou si ce n'est pas plutôt notre façon de la concevoir qui se transforme. Il critique l'ouvrage *La vie sexuelle en France*¹⁰⁵ de Janine Massuz-Lavau qui se veut en fait une sorte d'enquête (effectuée auprès de 70 individus) sur les habitudes sexuelles des Français. D'abord, il est évident que le nombre d'interviews ne peut que rendre compte de la vie sexuelle de « certains » Français. Puis, Schneider l'accuse d'« enregistre[r] des données en en faussant le sens », c'est-à-dire en les orientant vers « des *a priori*

¹⁰³ *Ibid.*, p. 92.

¹⁰⁴ Michel Schneider, « Malaise dans la sexualité? Du nouvel ordre sexuel au nouvel ordre matriarcal », *Esprit*, n° 284, mai 2002.

¹⁰⁵ Janine Massuz-Lavau, *La vie sexuelle en France*, Paris, Éditions de la Martinière, 2002.

politiquement dominants¹⁰⁶ ». Pour Schneider, l'ouvrage de Massuz-Lavau ne démontre pas vraiment de changements significatifs quant à l'âge de la première relation sexuelle, à la fréquence des rapports sexuels, au nombre de partenaires, à la quantité de personnes demeurant vierges jusqu'au mariage. Il y voit même une certaine constance. Et, souligne-t-il, la femme a toujours cette tendance aux sentiments amoureux plutôt qu'au plaisir sexuel. « S'il y a eu des changements, signale-t-il, ce serait plutôt dans le sens d'une difficulté et d'une désaffectation croissante, notamment de la part des hommes, en matière de sexualité¹⁰⁷. » Il conteste le fait que la sexualité des Français soit présentée par Massuz-Lavau comme une sexualité qui n'est plus un problème. Et c'est ce qui nous pousse à notre interrogation. Et si s'était la façon de percevoir la sexualité qui changeait au diapason de la sexualité elle-même? La sexualité occidentale d'aujourd'hui est libérée de plusieurs tabous qui l'ont longtemps emprisonnée. Elle n'est plus limitée à la procréation, elle peut se pratiquer à l'extérieur de l'institution du mariage, elle se pratique de plus en plus ouvertement avec le même sexe, etc. Elle continuera très certainement son évolution, sans toutefois que de grands changements majeurs viennent bouleverser entièrement le cours de son histoire. Ce qui change vraiment c'est notre façon de la percevoir. Ce changement se fait grandement sentir sur le plan du littéraire. Et par l'étude de ses représentations dans le littéraire, il nous sera possible de montrer ce changement ainsi que certaines modifications qu'a subi la sexualité.

Par ailleurs, le dynamisme régnant dans l'évolution de la sexualité pousse même certains chercheurs à se demander si ce concept n'ayant pas de passé prémoderne aurait un

¹⁰⁶ Michel Schneider, *loc. cit.*, p. 14.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 15.

avenir postmoderne¹⁰⁸. Cette pensée semble née de la dissociation entre sexualité et reproduction. En effet, les progrès en matière de techniques médicales de reproduction sont assez impressionnants. En biologie et en génétique, la sexualité prend également une nouvelle tangente. Il est désormais possible chirurgicalement de changer de sexe. Dans la société actuelle, il est devenu difficile de se baser uniquement sur le sexe social (*gender*) pour définir notre identité sexuelle. Ce concept a subi dans la dernière moitié du XX^e siècle une évolution très rapide, ne serait-ce qu'avec les différentes identités transgenres. Mais cela ne représente pas pour autant la mort de la sexualité, car c'est le corps qui est altéré et non le désir. La fin d'une sexualité comme expérience de reproduction et de processus identitaire est peut-être à prévoir, mais pas la fin de la sexualité en tant que régulatrice des plaisirs du corps et de l'attraction physique.

La sexualité occidentale de la fin du XX^e siècle et de ce début de millénaire est dans l'ère d'un nouvel ordre sexuel. Notre attention ici portera sur la façon dont ce nouvel ordre se fait sentir dans le littéraire. Les textes que nous analyserons dans le contexte de la présente thèse sont à la fois des calques de la société contemporaine certes, car ils copient jusqu'à un certain point une réalité dans laquelle les auteurs baignent, mais ils sont aussi des filtres de la société contemporaine parce qu'ils ne laissent souvent passer que les éléments servant à mettre à jour un aspect de la sexualité de laquelle résulte un effet grossissant. Nous y retrouvons également cette sexualité dite « libre », c'est-à-dire déchargée de ses tabous où seul l'inceste demeure – du moins juridiquement –, une sexualité délestée du fardeau de la procréation et dissociée de l'amour.

¹⁰⁸ Jann Matlock, « Et si la sexualité n'avait pas d'avenir », *La sexualité a-t-elle un avenir?*, Forum Diderot, Paris, PUF, 1999, p. 10.

- Érotisme ou pornographie?

Dans cette thèse, notre corpus comptera des œuvres appartenant à deux « genres » littéraires contemporains intimement liés à la sexualité et récurrents dans la production littéraire occidentale : les romans et les récits autobiographiques dans lesquels l'érotisme et la pornographie se trouvent à petites ou à fortes doses. Ces incursions dans le monde de la sexualité attirent généralement l'attention du public et des médias. La sexualité est devenue en quelque sorte une technique de marketing dans le monde du livre. La distinction entre « érotique » et « pornographique » perd ainsi de son importance, puisque si certains romans ou récits se voient classés érotiques, d'autres, ne comportant que quelques passages sexuels pourtant très explicites, se retrouvent en rayon avec les autres romans. La classification « érotique » en librairie semble avoir perdu sa fonction première qui est de signaler la présence de la charge sexuelle dans l'œuvre. De nos jours, pour être cataloguée « érotique », l'œuvre en entier doit reposer sur une base sexuelle. Du moment où une œuvre se retrouve sur les rayons « généraux », est-il important que le lecteur s'interroge s'il s'agit d'érotisme ou de pornographie à chaque passage sexuel rencontré? Nous voyons ici un effet de la « pornographisation » de la sexualité puisque le lecteur est souvent placé devant des œuvres avec plusieurs passages sexuels et les consomme sans s'interroger sur ces différences. Il consomme du « sexe » et non de la pornographie ou de l'érotisme.

Nous ne chercherons pas ici à proposer de nouvelles définitions aux notions d'érotisme et de pornographie. Il s'agira plutôt de faire un survol des définitions proposées de ces deux concepts, survol qui en lui-même devrait mettre à jour le problème que pose l'exercice de les définir. Le problème des définitions réside dans la subjectivité de certaines approches et le but de notre thèse n'est pas de porter des jugements moraux sur ce qui est de

bon ou de mauvais goût en matière sexuelle ni de catégoriser le caractère obscène ou non d'une représentation sexuelle, ce qui nous ferait entrer dans le jeu même de la pornographie moderne qui qualifie la gestuelle sexuelle. Il s'agira plutôt de comprendre les modalités de certaines représentations de la sexualité et d'analyser leurs composantes afin d'y décoder les messages livrés au sujet de la société contemporaine, de voir ce que signifient la pornographie et l'érotisme dans les textes analysés plutôt que de tenter de les circonscrire dans des définitions statiques qui iraient, de ce fait, à l'encontre même de ce que ces notions sont par essence : dynamiques et en constante mutation avec l'époque. Ce qui était jugé érotique autrefois ne l'est plus aujourd'hui, et catégoriser de la sorte les œuvres de Catherine Millet ou de Catherine Breillat comme l'a souvent fait la presse, ne saurait garantir leur statut dans quelques décennies lorsque les mœurs auront changé. Donc, la définition donnée à ces concepts doit se construire à partir de l'analyse des œuvres elles-mêmes, puis de leur contexte historique et social. À partir de ce moment, il est possible de les définir en partie. Nous nous sommes donc servis de certaines définitions dont nous jugions les éléments pertinents au corpus, mais en gardant toujours en tête que ces éléments bien qu'ajoutés les uns aux autres ne forment qu'une définition encore imparfaite. Nous prenons en considération que l'érotisme et la pornographie sont deux modes possibles de représentation de la sexualité et que la littérature leur donne une plus grande latitude que l'image.

Quoique leurs limites soient aujourd'hui des plus ténues, les concepts d'érotisme et de pornographie ont été abondamment documentés que ce soit dans le milieu littéraire avec les ouvrages de Jean-Jacques Pauvert¹⁰⁹ sur les lectures érotiques, ou ceux de Georges Bataille¹¹⁰ traitant d'érotisme et de transgression. Dans un champ plus restreint, on peut citer

¹⁰⁹ Jean-Jacques Pauvert, *Anthologie historique des lectures érotiques*, Paris, Éditions Stock, 5 volumes.

¹¹⁰ Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1957.

l'ouvrage de Jean-Marie Goulemot¹¹¹ qui analyse les divers procédés de la littérature pornographique au XVIII^e siècle pour faire naître chez le lecteur le désir sexuel. Gaëtan Brulotte s'attaque aussi à une analyse du discours littéraire dans *Œuvres de chair : figures du discours érotique*¹¹². Plus récemment, certains auteurs revendiquant le droit à la pornographie comme, entre autres, Virginie Despentes¹¹³, Ovidie¹¹⁴ et le cinéaste Olivier Smolders¹¹⁵ auxquels s'opposent un bon nombre de détracteurs comme Michela Marzano¹¹⁶, Richard Poulin¹¹⁷, Raffaëla Anderson¹¹⁸ pour ne nommer que ceux-là. Cependant, plusieurs portent un regard plus objectif sur la pornographie et sur l'érotisme. Le philosophe Ruwen Ogien¹¹⁹, dans la première esquisse de sa théorie de l'éthique minimale, étudie la valeur morale de la pornographie et prône l'adoption d'une attitude neutre face à la sexualité. De son côté, Xavier Deleu¹²⁰ en arrive à la conclusion que discours et images pornographiques érigent aujourd'hui des normes qui autrefois se retrouvaient en marge et pour sa part, Bernard Arcand¹²¹ propose une analyse anthropologique du sujet. Il ne s'agit plus simplement de juger, mais de comprendre et de saisir les effets de l'érotisme et de la pornographie sur la société. Ainsi, si l'érotisme et la pornographie intéressent à des titres divers la psychologie comme la psychanalyse, la sociologie comme les domaines anthropologique et juridique, il n'en demeure pas moins que la quantité d'ouvrages qui leur

¹¹¹ Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Paris, Minerve, 1994.

¹¹² Gaëtan Brulotte, *op. cit.*

¹¹³ Virginie Despentes, *King Kong théorie*, Paris, Grasset, 2006.

¹¹⁴ Ovidie, *Porno manifesto*, Paris, Flammarion, 2002.

¹¹⁵ Olivier Smolders, *Éloge de la pornographie, où l'on comprend enfin pourquoi la pornographie est un genre charmant, sympathique, parfaitement délicieux*, Liège, Éditions Yellow Now, coll. « De parti pris », 1993.

¹¹⁶ Michela Marzano, *Malaise dans la sexualité : le piège de la pornographie*, Paris, Lattès, 2006 et *La pornographie ou l'épuisement du désir*, Paris, Buchet-Chastel, 2003.

¹¹⁷ Richard Poulin, *op. cit.* et *La mondialisation des industries du sexe : prostitution, pornographie, traite des femmes et des enfants*, Ottawa, Éditions l'Interligne, 2004.

¹¹⁸ Raffaëla Anderson, *Hard*, Paris, Grasset, 2001.

¹¹⁹ Ruwen Ogien, *Penser la pornographie*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.

¹²⁰ Xavier Deleu, *Le consensus pornographique*, Paris, Mango, 2002.

¹²¹ Bernard Arcand, *op. cit.*

sont consacrés d'un point de vue strictement littéraire est cependant beaucoup moins élevée. Il y a quelques thèses qui portent sur l'aspect érotique dans l'œuvres de quelques auteurs ou d'un auteur en particulier, mais très peu traitent de l'érotisme ou même de la pornographie comme phénomène dans la littérature. Nous recensons toutefois la thèse de Christian Lemay intitulée « Pour une érotologie de la fiction québécoise »¹²² qui se veut l'analyse de l'évolution du récit érotique québécois des années 1960 à 1996.

Car, les études du nouveau millénaire semblent se placer en marge de ces deux concepts toutefois abondamment utilisés dans le domaine littéraire et ne leur manifestent qu'un faible intérêt. Peu de chercheurs ont émis une opinion précise au sujet de l'érotisme et de la pornographie en littérature. Aussi, dans la majorité des analyses, l'étude de l'image pornographique et érotique l'emporte sur celle du discours littéraire. C'est pourquoi une définition précise et définie des concepts d'érotisme et de pornographie est plus que jamais difficile à cerner. D'où l'importance de certaines nuances dans son élaboration.

La sexualité représentée passe donc inévitablement par ces deux approches représentationnelles de la sexualité dont l'étude nous permettra de mieux définir le phénomène de la « pornographisation » dans les textes du corpus. Dominique Maingueneau dans *La littérature pornographique*¹²³ présente la grivoiserie, l'érotisme et la pornographie comme étant les trois modes de la représentation de la sexualité. La grivoiserie ne sera pas à l'étude ici puisque c'est une pratique ayant perdu de l'importance dans le monde littéraire contemporain, mais il est important de mentionner que la pornographie en est tout de même un dérivé :

¹²² Christian Lemay, « Pour une érotologie de la fiction québécoise », thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 2003.

¹²³ Dominique Maingueneau, *La littérature pornographique*, Paris, Armand Colin, 2007.

En effet, grâce à l'imprimerie, le texte pornographique a pu se libérer des contraintes de l'interaction orale et de la convivialité. On y retrouve les trois rôles de l'histoire grivoise que met en valeur l'analyse freudienne (le conteur, l'allocutaire complice, la femme agressée), mais le conteur a derrière lui un scripteur invisible, qui n'a plus de rapport immédiat avec l'allocutaire, devenu lecteur solitaire. De plus, là où l'énonciation grivoise se contente en général de reprendre avec quelques variations éventuelles des énoncées déjà partagés par la communauté (stock de plaisanteries, de récits, de chansons, de contrepèteries...), le récit pornographique met l'auteur en position de créateur souverain qui fait partager son monde à un lecteur complice mais inaccessible.¹²⁴

La relation au destinataire change aussi puisque la finalité n'est plus de faire rire, mais de susciter l'excitation sexuelle¹²⁵. C'est deux modes de représentation de la sexualité ne s'opposent donc pas comme peuvent le faire l'érotisme et la pornographie.

Étymologiquement, le terme « érotique » vient d'Éros, nom du dieu grec de l'amour, donc d'*erôs* signifiant « amour » et d'*erôtos* signifiant « désir sexuel¹²⁶ ». Ainsi, le sens premier du concept est ce qui est « relatif à l'amour sexuel », mais a également le sens d'« aphrodisiaque¹²⁷ ». L'acception moderne d'*érotique* est ce « qui a rapport à l'amour physique, au plaisir et au désir sexuels distincts de la procréation », dont les synonymes sont « sensuel, sexuel, voluptueux », mais se définit aussi comme « a[yant] pour sujet l'amour physique, le plaisir sexuel » et dont le synonyme est « licencieux¹²⁸ ». Déjà, il est possible de sentir un écart de sens entre sensuel et licencieux. D'autre part, le terme « pornographie », souvent opposé à érotisme, découle du grec *pornographos*, signifiant un « auteur d'écrits sur la prostitution », et également de *pornê* désignant une « prostituée¹²⁹ ». Le terme a perdu ce sens dans son acception moderne qui le place plutôt du côté de l'obscénité. De nos jours, la pornographie est une « représentation (par écrits, dessins, peintures, photos, images) de

¹²⁴ *Ibid.*, p. 25.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 26.

¹²⁶ *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Éditions Le Robert, 1998, p. 716.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 716.

¹²⁸ *Le Petit Robert*, p. 920.

¹²⁹ *Dictionnaire historique de la langue française*, p. 1582.

choses obscènes destinées à être communiquées au public¹³⁰ ». De plus, le *Dictionnaire historique de la langue française* propose une autre acception au sens premier de pornographie, selon laquelle elle désignerait aussi « la représentation directe et concrète de la sexualité, de manière délibérée, en littérature, dans les spectacles »; il est précisé que malgré une « chute des tabous » le mot garde un « caractère de transgression¹³¹ » de la morale bourgeoise. Cependant, lorsqu'une distinction entre les deux termes est tentée, elle se résume généralement à une dichotomie qui frise le stéréotype, comme dans *Introduction à la pornographie*, que nous représenterons ici sous forme de tableau pour en montrer le caractère manichéen :

ÉROTISME	PORNOGRAPHIE
<i>Exalte la sexualité</i>	<i>Dégrade la sexualité</i>
Noble	Ignoble
Implicite	Explicite
Voilé	Brutal
Subtile	Simpliste
Complexe	Vulgaire
Chic	Prolétaire
Doux	Violent
Poétique	Cru
Esthétique	Industriel et commercial
Acceptable	Répugnant
Contestataire	Abrutissant
Écrit	Iconique
Féminin	Masculin ¹³²

La banalité d'un tel exercice illustrée par ce tableau est aussi soulignée par les auteurs : « Entre les deux extrêmes, la substance et l'intention peuvent être plus ou moins pures ou mélangées, raffinées et complexes – mais le matériau et la visée sont similaires, en tout ou partie¹³³. » Il semble que de catégoriser les écrits de Georges Bataille d'érotiques relève de la

¹³⁰ *Le Petit Robert*, p. 1966.

¹³¹ *Dictionnaire historique de la langue française*, p. 1582.

¹³² Claude-Jean Bertrand et Annie Baron-Carvais, *Introduction à la pornographie : un panorama critique*, Paris, La Musardine, 2001, p. 33.

¹³³ *Ibid.*, p. 33.

même absurdité qui taxe de pornographique la vidéo d'un couple faisant l'amour dans l'intimité de sa demeure. Pour Bertrand et Baron-Carvais la distinction serait plutôt une affaire de forme : le médium établissant la limite¹³⁴. Par exemple, en photographie, un pénis en érection est considéré comme pornographique alors qu'au cinéma, la pornographie débute plutôt au moment de toute pénétration qu'elle soit vaginale, orale ou anale¹³⁵. La littérature pose cependant le plus grand problème de distinction entre érotisme et pornographie, car l'écrit permet à l'auteur une plus grande marge de manœuvre que le cinéma, parce qu'il est possible de faire la description d'une scène très sexuelle sans nécessairement utiliser un langage vulgaire ou cru, ce qui donne à la littérature une plus grande latitude¹³⁶. S'il est plus difficile de placer un livre dans l'une ou l'autre de ces catégories, faut-il pour autant « accepter que la pornographie soit ce que le pouvoir-en-place dit qu'elle est¹³⁷ », ou faire sienne cette affirmation du juge Potter Stewart : « Je ne peux pas la définir, mais quand j'en vois, je la reconnais¹³⁸ »? L'importance de la culture, de la religion, des affinités personnelles ainsi que des répulsions sont aussi mis en cause pour catégoriser une œuvre littéraire d'érotique ou de pornographique. Pauvert, dans *La littérature érotique*¹³⁹, propose lui aussi une citation qui, comme celle du juge Stewart, amène à ne plus se questionner sur la « vraie » définition de l'un ou l'autre des termes. Il s'agit d'une formule attribuée au cinéaste français Chris Marker : « La pornographie, c'est l'érotisme des autres¹⁴⁰. » En effet, ce qui est considéré pornographique par une femme ne le sera pas nécessairement par un homme ou

¹³⁴ *Ibid.*, p. 36.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 37.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 38.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 28.

¹³⁸ Cette déclaration a été faite en 1964 dans l'affaire Jacobellis contre Ohio, concernant le film *Les Amants* de Louis Malle. *Ibid.*, p. 28.

¹³⁹ Jean-Jacques Pauvert, *La littérature érotique*, Paris, Flammarion, coll. « Dominos », 2000.

¹⁴⁰ Cette citation est également attribuée à André Breton et à Alain Robbe-Grillet. Jean-Jacques Pauvert, *Ibid.*, p. 9.

même par une autre femme. D'où l'intérêt des définitions proposées par Francesco Alberoni dans *L'Érotisme*, car elles tiennent compte des différences entre homme et femme en matière de sexualité.

Quoi qu'il s'agisse d'un traité sur l'érotisme, le texte d'Alberoni distingue entre érotisme et pornographie, en établissant d'emblée une différenciation entre érotisme masculin et érotisme féminin, ce dernier étant lié plutôt à la peau, au sens du toucher, au contact, mais aussi aux sens de l'ouïe et de l'odorat et lorsque l'érotisme masculin se caractériserait plus par la vue et la génitalité, ce qui lui permet de conclure que la pornographie est une manifestation découlant de l'érotisme masculin¹⁴¹. Le pendant féminin se trouvant dans les romans sentimentaux où se retrouvent une même instantanéité de la satisfaction du désir¹⁴². Ainsi, la pornographie est, selon l'auteur, « la satisfaction hallucinatoire des désirs, des besoins, des aspirations et des peurs propres au sexe masculin¹⁴³ ». Du domaine de l'imaginaire masculin, la pornographie est un « fantasme de l'instantanéité », sans préambule, un univers dépourvu de séduction, mais empreint de satisfaction immédiate, elle est en fait une correspondance des désirs masculins, mais également des désirs féminins : « La pornographie imagine les femmes dotées des mêmes pulsions que les hommes et leur attribue les mêmes désirs et les mêmes fantasmes¹⁴⁴. » Donc, de ce point de vue, la pornographie masculine établit une égalité des sexes discutable. Le désir est manifesté et satisfait : « Il n'y a ni offre, ni demande, ni échange », car tout est donné, mais aussi tout est reçu en retour¹⁴⁵. La meilleure illustration du fantasme d'égalité est sans aucun doute représentée par les personnages de l'univers houellebecquien, qui

¹⁴¹ Francesco Alberoni, *L'Érotisme*, Paris, Ramsay, 1987, p. 10.

¹⁴² *Ibid.*, p. 20.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 14.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 14.

mélangent leur imaginaire pornographique à leur réalité quotidienne. Comme aucune relation interpersonnelle ne fonctionne selon ce système d'échange réciproque, ils en sont quittes pour une bonne dose de déception, leur désir sexuel ne trouvant pas d'équivalent dans la réalité. Alberoni souligne au passage que malgré ce malentendu, la rencontre entre individus est possible de même que la réciprocité de l'attirance et l'existence de l'amour¹⁴⁶. Les hommes auront, dans le rapport à l'autre, une « structure temporelle » différente de celle de la femme : l'homme s'inscrira dans le « discontinu » alors que la femme s'inscrira dans le « continu », une « attention amoureuse continue¹⁴⁷ ». Bien qu'une différence entre les sexes soit perceptible, Alberoni signale que « [l']érotisme n'est pas une annulation, perte de soi, éclatement infini » mais « un processus dialectique entre continu et discontinu¹⁴⁸ ». Sa définition de l'érotisme est donc des plus intéressantes, car elle ne repose pas sur une opposition binaire, mais décrit la pornographie comme une manifestation de l'érotisme. L'opposition s'inscrit plutôt dans les sexes. De plus, la pornographie n'est pas péjorativement dépeinte comme obscène. Le texte d'Alberoni ne fait que souligner les différences qu'il considère fondamentales entre homme et femme en matière de sexualité, ce que plusieurs écrivaines, entre autres Dominique Aury et Gabrielle Wittkop, tentent de masquer dans leurs écrits.

Enfin, il faut aussi retenir l'aspect social de ces deux modes de représentations de la sexualité. Nous avons tendance à croire que

l'érotisme est un mode de représentation de la sexualité compatible, dans certaines limites, avec les valeurs que revendique la société, et qu'il contribue à une sorte de compromis entre la répression et les pulsions qu'impose le lien social et leur libre expression. Ce n'est pas le cas de la pornographie, qui ne masque pas ses tendances

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 27-28.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 29-30.

sexuelles agressives. La dévaluation du pornographique au profit de l'érotique reçoit donc un accueil très favorable.¹⁴⁹

Maingueneau invite à ne pas les prendre en opposition directe, car ils peuvent coexister. Il est difficile de les penser dans un ordre propre à chacun puisque cela demanderait à la société de contempler l'idée qu'il y un « beau » ou un « bon » pornographique et un « laid » ou « mauvais » érotique¹⁵⁰. Cette remarque de Maingueneau met à jour la difficulté de fournir des définitions très précises des deux concepts, car ils sont, tout comme le concept de sexualité, très sensibles aux changements de la société. Il faut aussi souligner l'aspect paradoxal de la pornographie qui est, selon Jean-Claude Carrière, « ce que nous préférons ne pas voir et ne pas entendre, ou plutôt que nous préférons que nos enfants, que nos familiers, que nos élèves ne voient pas et n'entendent pas, ou encore tout ce que nous aimons voir et entendre [...] mais dans certaines circonstances¹⁵¹ ». Il y aurait donc une pornographie publique et une pornographie qui se pratique et se consomme dans le privé, réservée aux « esprits supérieurs » comme le signalait Sade¹⁵². « [L]a pornographie serait un privilège, ce que nous pouvons voir et entendre en toute sécurité, un accès réservé à un territoire suspect, une marque de qualité morale (résistance à la tentation) et d'intelligence (rien d'humain ne nous est étranger)¹⁵³. » La pornographie pourrait de ce point de vue n'être qu'une question de perspective propre à chacun. Il revient donc aux chercheurs d'informer le lecteur afin qu'il puisse définir ce qu'est l'érotisme et la pornographie à ses yeux. Nous verrons cependant dans les œuvres du corpus que certaines « marques » présentes dans la pornographie font surface dans la littérature en général.

¹⁴⁹ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 27.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 28.

¹⁵¹ Jean-Claude Carrière, « Préface », *Dictionnaire de la pornographie*, p. VII.

¹⁵² *Ibid.*, p. VII.

¹⁵³ *Ibid.*, p. VII.

Il est important de noter que derrière le brouillage entre les définitions d'érotisme et de pornographie, il y a tout de même des paramètres permettant de repérer la pornographie lorsque nous parlons du phénomène de « pornographisation » du littéraire. D'abord, nous définissons ce phénomène comme une banalisation et une normalisation de la pornographie telle que nous la connaissons de nos jours, c'est-à-dire une représentation de la sexualité avec peu, voire sans, montée du désir et qui a comme finalité l'atteinte de la jouissance. Ce type de représentations utilise de nombreux stéréotypes, ne serait-ce que dans le choix des personnages, des actions et des lieux. Les scènes sexuelles sont souvent gratuites et sans liens avec la trame du récit de même que le ton et le registre langagier tendent parfois au vulgaire.

Choix des œuvres :

Le choix de quatre textes de 2001 est surtout symbolique et cherche à vérifier l'hypothèse avancée par Jean-Jacques Pauvert, nous l'avons vu, c'est-à-dire la prétendue mort des lectures érotiques, avec l'arrivée du nouveau millénaire. La fin du XX^e siècle produit, selon lui, des textes qui se perdent dans une cacophonie d'autres textes similaires et ne sont plus que des objets de consommation à proprement parler. Ils ont également été choisis parce qu'ils ouvrent symboliquement le début du millénaire sur différentes façons de représenter la sexualité hétérosexuelle. Sans être érotique ou pornographique, ces textes entrent dans l'ère du texte sexuel naturaliste selon Pauvert et peut-être sont-ils même les précurseurs d'une nouvelle ère littéraire en matière de sexualité? Les textes choisis ne sont pas tous considérés comme érotiques ou pornographiques, mais contiennent des séquences où la sexualité est présente et/ou des séquences érotiques ou pornographiques sont clairement identifiables contrairement à des textes comme ceux d'Esparbec qui sont d'emblée

catégorisés pornographiques. De plus, le choix de textes hétérosexuels au profit de textes homosexuels s'explique par le bagage théorique considérable accompagnant ces derniers, des théories qui sont extrêmement riches et qui auraient pu constituer une thèse en soit. Ce choix s'explique également par la nature des stéréotypes véhiculés par les textes hétérosexuels qui permettent de mettre en relief les relations entre homme et femme. Des relations qui, dès une première lecture, semblent abordées de quatre façons différentes. Arcan pour sa haine envers les deux sexes, Breillat par son désir de démontrer la suprématie de la femme dans l'acte sexuel, Houellebecq pour sa misogynie et Millet pour sa neutralité. Chacun de ces textes semblent entrer dans l'ère du nouvel ordre sexuel sans que nous puissions pour autant les faire entrer dans une catégorie particulière : érotique? pornographique? Enfin, les auteurs choisis devaient avoir suscité l'attention des médias. C'est pourquoi Nelly Arcan, Catherine Breillat, Michel Houellebecq et Catherine Millet se sont imposés dès le départ comme des éléments ayant le potentiel de révéler certaines relations existant entre l'art et la société dans le domaine de la sexualité hétérosexuelle. Une première lecture de *Putain*, de *Plateforme*, de *Pornocratie* et de *La vie sexuelle de Catherine M.*, permet de voir quatre œuvres qui traitent la sexualité d'une manière différente et avant-gardiste, mais s'avère, après une lecture plus approfondie ne pas revêtir le caractère subversif que les médias ont bien voulu faire croire à leur endroit, d'où l'étude sur la représentation et la réalité présentée dans le premier chapitre. L'analyse des quatre œuvres choisies se fera en tenant compte aussi des autres ouvrages écrits par leurs auteurs respectifs puisqu'une même problématique, un même enjeu et un même thème figurent souvent à travers toute l'œuvre de ces auteurs. Bien que ces textes aient tous été publiés en France et représentent ainsi une perspective française de la sexualité contemporaine, ils semblent aussi être un indicateur pour la francophonie en général puisque le texte de Nelly Arcan origine tout de même du Québec.

- Nelly Arcan : De *Putain* à *Folle*

La publication en août 2001 du premier livre de Nelly Arcan¹⁵⁴, *Putain*, a créé tout un tapage médiatique. Les médias se sont littéralement emparés de Nelly Arcan tentant de faire de l'auteure un personnage. Arcan, dans un long monologue, donne voix à une prostituée en cure psychanalytique qui raconte sa vie d'escorte certes, mais aussi sa vie de femme parmi les femmes. À travers le récit, le corps de la narratrice subit paradoxalement une objectivation double : elle devient d'abord un corps-objet pour les hommes puis son corps est comparé à celui des autres femmes. Ayant d'abord un corps pour les autres, elle subit, nous le verrons, une certaine aliénation car, comme sujet, elle doit avoir en premier lieu un corps pour lui-même¹⁵⁵. D'où l'intérêt de ce livre, car les livres sur des prostituées ou écrits par d'anciennes travailleuses du sexe sont nombreux et sont porteurs de stéréotypes¹⁵⁶. L'intérêt de *Putain* est aussi du côté de l'ambiguïté entourant le genre. Certaines entrevues données en France ont laissé croire à une autobiographie¹⁵⁷ tandis que celles données au Québec laissaient plutôt croire à une autofiction. L'ère étant au voyeurisme et à la réalité, le public a alors voulu savoir qui se cachait derrière le nom de Nelly Arcan, et comme les médias en ont eu, et en ont toujours aujourd'hui, après le passé de Nelly Arcan, ils ne veulent pas savoir qui est vraiment Nelly Arcan en tant que femme, c'est-à-dire une étudiante en Lettres à l'UQAM; mais ils cherchent à savoir si l'écrivaine, qui représente à leurs yeux le personnage principal, s'est déjà prostituée. Et cela n'a rien à voir avec son récit. Il est certain que

¹⁵⁴ Elle est née à Lac-Mégantic en Estrie le 5 mars 1973 et est décédée à Montréal le 24 septembre 2009.

¹⁵⁵ Isabelle Boisclair, « Accession à la subjectivité et autoréification : statut paradoxal de la prostituée dans *Putain* de Nelly Arcan », Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne (dir.), *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2007, p. 123.

¹⁵⁶ Entre autres, il y a deux récits allemands plus connus : *Moi, Christiane F., 13 ans, droguée, prostituée...*, Paris, Mercure de France, 1981 et celui de *Josephine Mutzenbacher : histoire d'une fille de Vienne racontée par elle-même*, Paris, Gallimard, 1998 [1906].

¹⁵⁷ L'autobiographie et l'autofiction telles que nous les entendons sont définies dans le premier chapitre, p. 74 et suivantes.

quelques détails de la vie personnelle de l'auteure sont clairement sentis et revêtent une importance non négligeable comme le fait que cette Méganticoise d'origine, née en 1973¹⁵⁸, soit issue d'une famille catholique (lien au plaisir défendu et sacrifice de l'identité), a été atteinte d'anorexie (l'importance du corps) et ait poursuivi des études littéraires à Montréal qui ont abouti à une maîtrise sur *Mémoires d'un névropathe*¹⁵⁹ de Daniel Paul Schreber et qui allie psychanalyse et littéraire (lien à la psychanalyse de la prostituée)¹⁶⁰. Qu'elle se soit prostituée ou non compte bien peu dans l'analyse du récit qui sera faite dans cette thèse. C'est le *je* du texte, qui certes origine de la plume d'Arcan, qui possède à nos yeux le plus de consistance. Un *je* qui, fictif ou réel, nous apporte un point de vue sur la représentation de la femme dans la sexualité, la représentation que la femme (la prostituée) se fait de l'homme (le client). Ce récit se construit aussi sur tout un lot de thèmes antagonistes comme le plaisir et la douleur, la vie et la mort, le masculin et le féminin, ainsi que l'opposition et l'alternance qui se produit entre sujet et objet.

*Folle*¹⁶¹, le second récit d'Arcan publié en août 2004, n'est pas dénué d'intérêt et nous nous permettrons d'y faire parfois référence pour quelques points précis qui constituent en fait une suite dans la pensée entamée dans *Putain* et qui parfois la clarifie ou en démontre l'importance. Dans la même veine d'autofiction, la protagoniste de *Folle* est toujours représentée par ce même *je* qui, cette fois, est fortement lié à Arcan, car le récit raconte l'histoire d'une écrivaine, ancienne prostituée, de laquelle un homme s'est entiché dès son

¹⁵⁸ Contrairement à ce qui est laissé entendre en quatrième de couverture : « Nelly Arcan est née en 1975 [...] ». Le désir d'éternelle jeunesse est d'ailleurs fortement senti dans le récit.

¹⁵⁹ Daniel Paul Schreber, *Mémoires d'un névropathe*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1985 [1975].

¹⁶⁰ Mélanie St-Hilaire, « La deuxième vie de Nelly Arcan », *L'Actualité*, 15 septembre 2007, p. 102.

¹⁶¹ Nelly Arcan, *Folle*, Paris, Seuil, 2004.

passage à l'émission télévisée de Christiane Charette¹⁶². Ce même homme¹⁶³ est dépeint comme un adepte de cyberpornographie traitant sa nouvelle compagne comme un objet de consommation. Ce deuxième récit use d'un langage beaucoup plus sexuel et contient également des images beaucoup moins aseptisées que dans *Putain*. L'auteure passe aussi de la prostitution à la cyberpornographie, où on n'abuse plus de son corps mais bien de son image, représentation de son corps. De « putain » elle passe à « folle » qui, comme le souligne Odile Tremblay, « sont les deux mots qui ont marqué au fer rouge les femmes qui ne veulent pas se soumettre¹⁶⁴ » et qui se soumettent : l'histoire des femmes étant paradoxale. *Folle* reprend toutefois les mêmes obsessions que celles attribuées à la narratrice de *Putain*, la haine des femmes, le désir narcissique de plaire et le culte de la jeunesse. La pulsion de mort y est cependant beaucoup plus forte car, celle qui interpellait la vie du côté de la mort dans le premier récit, décide de mettre fin à ses jours dans le deuxième. Le *je* de *Folle* est ainsi libéré à tout jamais de son fardeau et c'est sans doute pourquoi l'auteure revient en 2007 avec un roman intitulé *À ciel ouvert*¹⁶⁵ où la protagoniste se nomme Julie O'Brien, expulsant ici le *je* autobiographique. Un roman qui poursuit dans la même veine sexuelle que les deux premiers récits. Le corps y est opéré, voire charcuté, pour répondre aux codes esthétiques de la société de sorte que la représentation de la sexualité s'y taille la part du lion. C'est par le corps que la sexualité prend sa place surtout chez la femme et l'amour n'est qu'un sentiment bien tiède à côté des pulsions sexuelles.

- Catherine Breillat : cinéaste et romancière

¹⁶² Nelly Arcan a effectivement donné une entrevue à l'émission *Christiane Charette en direct* de Christiane Charette qui recevait aussi Catherine Millet.

¹⁶³ Son nom, Nicolas Ritoux, sera divulgué dans un article du magazine montréalais *Urbania* où il tente de laver sa réputation suite à la parution du livre.

¹⁶⁴ Odile Tremblay, « La belle et le dragon », *Le Devoir*, 28 août 2004, p. f1.

¹⁶⁵ Nelly Arcan, *À ciel ouvert*, Paris, Seuil, 2007.

L'œuvre romanesque et cinématographique de Catherine Breillat¹⁶⁶ se concentre sur la représentation de la sexualité humaine et plus particulièrement sur la représentation de la sexualité féminine, d'où l'intérêt que nous lui accorderons dans cette thèse. Ses œuvres cinématographiques, très controversées, attirent l'attention des censeurs et de certaines féministes contrairement à ses œuvres littéraires, souvent transposées au cinéma. Issue d'un milieu catholique petit-bourgeois¹⁶⁷, elle quitte le domicile familial à 16 ans avec sa sœur actrice. En 1968, elle fait ses débuts dans le monde littéraire en publiant son premier roman, *L'Homme facile*, écrit à l'âge de 17 ans, qui fut ironiquement interdit en France aux lecteurs de moins de 18 ans. Le livre a été à l'époque censuré pour son contenu sexuel explicite et scandaleux¹⁶⁸. Elle compte à son actif plusieurs livres qu'elle a transposés au cinéma : *Le Soupirail* (*Une vraie jeune fille*), *Tapage nocturne*, *36 fillette*, *Pornocratie* (*Anatomie de l'enfer*). Ses débuts au cinéma se font en 1972, où elle joue un rôle secondaire dans un film de Bernardo Bertolucci, *Dernier tango à Paris*, qui aura une influence décisive sur le reste de sa carrière¹⁶⁹. C'est en 1975 qu'elle passe derrière la caméra avec une adaptation cinématographique de son quatrième roman *Le Soupirail*, réintitulé *Une vraie jeune fille*, qui ne sortira sur grand écran qu'en 2000, soit 25 ans plus tard, encore une fois à cause de son caractère transgressif¹⁷⁰. Elle a également été scénariste pour Federico Fellini, Maurice Pialat et bien d'autres. Breillat, qui est accusé trop facilement d'être pornographe, a été l'objet d'une censure internationale en 1999 pour son film *Romance* qui comporte des scènes de

¹⁶⁶ Catherine Breillat (3 juillet 1948 -) est née en France à Bressuire dans la région de Poitou-Charente.

¹⁶⁷ Nous verrons plus en détail la place que Catherine Breillat accorde à la religion dans son œuvre.

¹⁶⁸ Brian Price, « Catherine Breillat », *Senses of Cinema*, novembre 2002, <www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/breillat.html>, consulté le 18 septembre 2008.

¹⁶⁹ Elle y joue, Mouchette, une jeune fille particulièrement précoce et qui a été abusée. Le film entier dans sa façon de représenter la sexualité aura une influence sur l'œuvre de Breillat car il s'agit de l'histoire d'un homme qui, après le suicide de sa femme, se lance à corps perdu dans une aventure transgressive avec une jeune inconnue de vingt ans sa cadette.

¹⁷⁰ Brian Price, *loc. cit.*

sexe non simulées. En 25 ans, en France, la censure au cinéma reste aussi intraitable en matière de sexualité, car en 2000, le film *Baise-moi* de Virginie Despentes subira un sort similaire et Breillat lancera une pétition de soutien au film et contre ce genre de censure dans l'art.

Derrière tout ce tapage médiatique se trouve cependant un point de vue engagé sur les représentations de la sexualité et de la femme. Dans *Pornocratie*, où elle pose un regard sur la sexualité allant de l'approche mythique à l'approche anthropologique, Breillat a une façon bien à elle de représenter la sexualité par un retour aux origines du monde. Pour elle, les problèmes entre homme et femme, qui relèvent de leurs différences, ne devraient pas pourtant être perçus comme une « guerre » à gagner ou à perdre¹⁷¹. De plus, elle tient à faire entendre ce qui est normalement indicible et à montrer ce que l'on considère comme impossible à regarder. De là découle très certainement cet intérêt pour l'écriture et l'image. Pour Breillat-la-cinéaste, il est primordial qu'un scénario ait un « substrat littéraire¹⁷² ». Le cinéma passe chez elle d'abord par le littéraire. Cette essence littéraire permet le passage vers le visuel, un transfert vers l'image. Pour ce faire, il lui faut « des mots qui ont une musique¹⁷³ », d'où cette tentative de prose poétique dans *Pornocratie*, qui parfois masque ou même étouffe le message initial. Les thèmes de l'ensemble de son œuvre tant littéraire que cinématographique peuvent aussi choquer qu'il s'agisse du masochisme féminin, de l'obsession de la perte de la virginité à l'adolescence, des relations entre des femmes âgées et de jeunes hommes ou de ce qui nous intéresse surtout chez elle, une représentation originale

¹⁷¹ Catherine Breillat, « Le huis-clos... », *Anatomie de l'enfer*, Entretien conçu et mené par Gaillac-Morgue, 2004.

¹⁷² Entretien réalisé pour l'émission de cinéma *Désaxés* et diffusée sur *Radio Libertaire* par Laurent Devanne le 1^{er} février 2004 et paru dans le journal *L'Humanité*, le 28 janvier 2004, <www.arkepix.com/kinok/Catherine%20BREILLAT/breillat_interview.html>, consulté le 18 septembre 2008.

¹⁷³ *Ibid.*

de la femme dans la sexualité. Notre analyse portera cependant principalement sur l'aspect littéraire de l'œuvre de Breillat. En particulier sur le récit *Pornocratie* publié en 2001, qui donnera trois ans plus tard un film, *Anatomie de l'enfer*, réalisé avec l'actrice française Amira Casar et l'acteur pornographique italien Rocco Siffredi, film que nous mettrons brièvement en parallèle avec le récit et dans lequel des gros plans de l'anatomie féminine et de ses fluides sont montrés sans censure à l'écran. Ainsi, sexe, anus et sang des menstruations sont présentés dans l'écartèlement des jambes de la femme, qui montre la voie vers l'enfer, jusqu'à en être la représentation¹⁷⁴. Nous verrons également l'utilisation qu'elle fait de plusieurs stéréotypes et surtout de leurs effets sur le personnage et le texte.

- **Michel Houellebecq : De l'extension à la plateforme de la misère sexuelle**

Michel Houellebecq¹⁷⁵, après le succès en 1998 des *Particules élémentaires*¹⁷⁶, publie le 24 août 2001 le roman *Plateforme*. Paru quelques jours avant les attentats du 11 septembre, ce roman, prémonitoire selon certains, se termine sur l'attentat de terroristes islamistes contre un club de vacances thaïlandais. L'auteur aurait donc le talent de saisir l'air du temps et de remuer des sujets sensibles. Aussi quelques jours avant le 11 septembre, dans le magazine *Lire* de septembre 2001, l'auteur a osé proclamer : « Et la religion la plus con, c'est quand même l'islam¹⁷⁷. » Réitérant en quelque sorte les propos de *Plateforme* où le personnage principal parle de cette « religion déraisonnable », « inhumaine et cruelle » en des termes peu flatteurs : « L'islam ne pouvait naître que dans un désert stupide, au milieu de

¹⁷⁴ Claire Clouzot, *Catherine Breillat : indécence et pureté*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, coll. « Auteurs », 2004, p. 128-129.

¹⁷⁵ Né Michel Thomas, il empruntera le pseudonyme « Houellebecq » de sa grand-mère paternelle. Il est né à La Réunion en 1956 ou 1958 (comme pour Nelly Arcan, la jaquette de ses livres le rajeunit). Denis Demonpion, *Houellebecq non autorisé : enquête sur un phénomène*, Paris, Maren Sell Éditeurs, 2005, p. 28.

¹⁷⁶ Michel Houellebecq, *Les particules élémentaires*, Paris, Flammarion, coll. « J'ai lu », 1998.

¹⁷⁷ Entretien avec Michel Houellebecq par Didier Sénécal dans *Lire*, n° 298, septembre 2001, p. 31.

bédouins crasseux qui n'avaient rien d'autre à faire – pardonnez-moi – que d'enculer leurs chameaux¹⁷⁸. » Il n'en fallait pas moins pour qu'un procès soit intenté contre l'auteur en 2002 par « la Société des habous et lieux saints de l'islam, l'Association rituelle de la grande mosquée de Lyon, la Fédération nationale des musulmans de France et la Ligue islamique mondiale¹⁷⁹ ». Le 22 octobre 2002, il sera relaxé¹⁸⁰. Houellebecq est devenu, lui aussi, un personnage qui vacille entre réalité et fiction. Le personnage de son premier roman n'a pas de nom, donc il devient facile d'attribuer au *je* l'identité de l'auteur. Les deux personnages principaux des deux romans subséquents portent le prénom de Michel... Derrière la fiction se cache alors tout un univers autobiographique que l'auteur lui-même ne se lasse pas d'enflammer. L'*affaire Houellebecq* aura ainsi contribué à la création du personnage Michel Houellebecq.

Le premier roman de l'auteur, *Extension du domaine de la lutte*, était plutôt passé inaperçu lors de sa publication en 1994. Il est cependant intéressant de noter que c'est dans ce roman que débute l'élaboration d'une théorie de la hiérarchisation sociale qui se retrouve dans les trois romans subséquents. Fonctionnant en fait à partir de deux paramètres, la sexualité et l'argent, cette hiérarchie agirait à titre de système de différenciation. D'un côté, régie par « la domination, l'argent et la peur », la hiérarchie sexuelle agit comme « loi du marché » basée sur le sexe et le pouvoir de séduction¹⁸¹. De l'autre, la hiérarchie économique incite les personnages à atteindre un certain niveau de la sphère économique. Dans l'œuvre houellebecquienne, il est difficile d'accéder aux plus hauts échelons des deux hiérarchies à la

¹⁷⁸ Michel Houellebecq, *Plateforme*, p. 259 et 261.

¹⁷⁹ Dominique Noguez, *Houellebecq, en fait*, Paris, Fayard, 2003, p. 213.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 224.

¹⁸¹ Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, Paris, Éditions J'ai Lu, 1998 [1994], p. 147.

fois : la plus impitoyable étant la hiérarchie sexuelle. Ces deux systèmes sont donc ce qui est entendu par « extension du domaine de la lutte » et concernent avant tout le mâle occidental.

Dans *Extension du domaine de la lutte*, les personnages cherchent la rencontre sexuelle sans jamais y parvenir. Ainsi, Pierre Varrod, dans un article intitulé « Michel Houellebecq : *Plateforme* pour l'échange des misères mondiales¹⁸² » qui voit un « triptyque » dans les trois premiers romans de Houellebecq, montre l'impasse dans laquelle se retrouvent les personnages¹⁸³. *Extension du domaine de la lutte* constituerait la thèse de la théorie houellebecquienne. Varrod ajoute que ce roman représente « l'enfer des exclus du sexe », car les personnages concernés sont des cadres moyens cherchant les rencontres sexuelles et fréquentant les peep-shows¹⁸⁴. À l'opposé, *Les particules élémentaires* agirait à titre d'antithèse et de « purgatoire », où les personnages de Michel et de Bruno recherchent, à travers la sexualité un amour pur qui leur apparaît comme un idéal à atteindre¹⁸⁵. La synthèse se fait dans *Plateforme* où l'amour platonique est représenté dans son incomplétude et comme peut l'être aussi le sexe sans amour¹⁸⁶. C'est que le bonheur est hors de portée dans l'univers houellebecquien. *Les particules élémentaires* offre une issue à cette misère : la reproduction de l'espèce par clonage, donc sans passer par l'intermédiaire de la sexualité. Cependant, le dernier roman de l'auteur, *La possibilité d'une île*¹⁸⁷, publié en 2005, concrétise l'utopie ébauchée dans le deuxième roman. Il n'y a plus de sexe, il n'y a plus d'amour, bref, il n'y a plus de relations interpersonnelles. Les personnages évoluent dans un univers aseptisé, sans jeunesse ni vieillesse, ils se voient clonés indéfiniment. Pourtant, cela

¹⁸² Pierre Varrod, « Michel Houellebecq : *Plateforme* pour l'échange des misères mondiales », *Esprit*, n° 279, p. 96-117.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 96.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 97.

¹⁸⁵ Pierre Varrod, *loc. cit.*, p. 96, 97 et 101.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 97.

¹⁸⁷ Michel Houellebecq, *La possibilité d'une île*, Paris, Fayard, 2005.

n'empêchera pas le personnage de Daniel de vouloir quelque chose de plus. Preuve que la misère du mâle occidental réside au plus profond de lui-même.

Si plusieurs thèmes sont récurrents dans l'œuvre de Houellebecq, *Plateforme* ajoute néanmoins une autre dimension au traitement de la sexualité dans la représentation de la prostitution. Réalisant l'échec de sa vie amoureuse, le héros se tourne vers le tourisme sexuel, autre forme de prostitution comme remède à son malaise.

- Catherine Millet : De Catherine M. à légende sexuelle

Catherine Millet était connue dans le milieu des beaux-arts bien avant la publication de *La vie sexuelle de Catherine M.*, ayant déjà publié plusieurs livres traitant de l'art contemporain, dont *L'art contemporain en France*¹⁸⁸, en 1987. Co-fondatrice, avec Daniel Templon, et rédactrice en chef de la revue *Art Press*, elle a surpris le milieu littéraire avec la parution de ce récit autobiographique où elle relate sa vie sexuelle. À la recherche d'un modèle autobiographique, elle propose à Denis Roche, directeur de la collection « Fiction & Cie » chez Seuil, les *Confessions sexuelles d'un anonyme russe*¹⁸⁹, mais en retour il lui propose plutôt *My Secret Life*¹⁹⁰, témoignage qui ne l'inspirera guère, car elle choisira une approche thématique plutôt que chronologique¹⁹¹. Elle admet cependant dans la revue *L'Infini*¹⁹², qu'une influence de l'écrivain américain Herman Melville, qu'elle a lu au moment d'écrire son récit, peut être sentie dans certains éléments formels de son récit comme des « remarques lointaines » servant à l'annonce de thèmes, une utilisation particulière du pronom « on » précédant des « considérations générales » ou l'utilisation

¹⁸⁸ Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 1987.

¹⁸⁹ Anonyme, *Confessions sexuelles d'un anonyme russe*, Paris, Éditions Allia, 2002.

¹⁹⁰ Anonyme, *My Secret Life. An Erotic Diary of Victorian London*, New York, Signet Classic, 1996.

¹⁹¹ Denis Roche, « Caducée pour Catherine », *L'Infini*, n° 77, hiver 2002, p. 78.

¹⁹² Dans un article de Catherine Millet intitulé « Pourquoi et comment » dans *L'Infini*, n° 77, hiver 2002, p. 69 à 76, qui deviendra par la suite la préface de l'édition de poche.

d'« expressions toutes faites¹⁹³ ». Elle utilise aussi certains éléments qu'elle a entendu raconter à son sujet : elle « raconte une histoire singulière mais qui n'en est pas moins prise dans le lieu commun¹⁹⁴ », ce qui fut pour elle la meilleure stratégie pour se distancier de son œuvre¹⁹⁵. Nous nous interrogerons donc sur la signification de cette distanciation et de l'utilisation de ces clichés par rapport au caractère autobiographique de l'œuvre. Une distanciation qui fait également écho à la distanciation du personnage de Catherine M. d'avec son corps¹⁹⁶.

Contrairement à Breillat qui affronte de plein fouet les relations entre homme et femme, la représentation des rapports entre les sexes passe par « la mise en scène de la sexualité féminine¹⁹⁷ ». Ainsi, c'est en quatre chapitres, intitulés « Le nombre », « L'espace », « L'espace replié » et « Détails », écrits de façon simple, épurée et parfois crue, que le récit présente aux lecteurs une sexualité désinhibée, racontant le détail de nombre d'expériences sexuelles, en particulier celles de groupe. Catherine M. n'ayant jamais eu honte de ses fantasmes, ne les a jamais refoulés, mais plutôt les a renouvelés et enrichis. Consciente de la précocité de sa sexualité, elle nous révèle n'y avoir pourtant pas réfléchi avant l'écriture de ce récit¹⁹⁸ de sorte qu'il représente plutôt le point de vue d'une femme dans la cinquantaine sur sa vie sexuelle passée (années 1970 et début 1980), mais qui éclaire sur un type de sexualité plutôt en marge.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 75.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 75.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 75.

¹⁹⁶ Dorénavant, lorsque nous nous référerons à l'auteure, nous utiliserons le nom de Catherine Millet ou simplement de Millet et lorsque nous ferons allusion à la narratrice, nous utiliserons l'appellation Catherine M.

¹⁹⁷ Sandrine Garcia, « La Réception de *La vie sexuelle de Catherine M.* », *The Australian Journal of French Studies*, vol. XLII, n° 1, 2005, p. 26 et Catherine Millet, *La vie sexuelle de Catherine M.*, p. 23.

¹⁹⁸ Catherine Millet, *La vie sexuelle de Catherine M.*, p. 11.

En même temps que *La vie sexuelle de Catherine M.*, paraît un récit intitulé *Légendes de Catherine M.*¹⁹⁹, publié par son mari Jacques Henric²⁰⁰, contenant cinquante photographies de Catherine Millet nue. Le récit et les images ne sont pas de l'ordre du pornographique mais plutôt, comme le suggère le *Magazine littéraire*, se veulent « une réflexion sur l'image en général, l'image du corps féminin et l'érotisme²⁰¹ ». La parution d'un second livre de Henric, intitulé *Comme si notre amour était une ordure*²⁰², reste dans la même veine que le précédent. Il décrit dans le moindre détail le contenu d'une cassette vidéo d'une durée de quatre heures et reproduit des courriels destinés à Catherine Millet. Henric devient donc le témoin oculaire de « coïts filmés » ayant comme protagoniste « la jeune femme » avec laquelle il a déjà passé trente ans de vie commune²⁰³. Les exploits sexuels de sa femme lui sont encore une fois prétextes à discourir sur la sexualité de cette dernière quoique cette fois la publication du livre n'ait eu aucun retentissement.

Au contraire, la parution des *Légendes de Catherine M.*, dont il ne faut que retenir, selon Henric, que les photographies pour oublier le texte, avait fait grand bruit dans le milieu littéraire français. L'éditeur de Michel Houellebecq, Raphaël Sorin, voit derrière ses publications un coup monté, un complot orchestré par les anciens de *Tel Quel*, c'est-à-dire Denis Roche, Philippe Sollers et Jacques Henric lui-même. Dénonciations sans fondements, car Millet et Henric publient chez deux éditeurs différents, au Seuil pour Millet et chez Denoël pour Henric²⁰⁴. Néanmoins, Millet sera accusée d'appartenir à une élite parisienne

¹⁹⁹ Jacques Henric, *Légendes de Catherine M.*, Paris, Denoël, 2001.

²⁰⁰ Jacques Henric (1938-), essayiste et romancier français, est né à Paris.

²⁰¹ Philippe Di Meo, « La légende d'un corps », *Magazine littéraire*, n° 398, mai 2001, p. 74.

²⁰² Jacques Henric, *Comme si notre amour était une ordure*, Paris, Stock, 2004.

²⁰³ *Ibid.*, p. 359.

²⁰⁴ Voir Jacques Henric qui fait tout un recensement dans *L'Infini* de la critique négative concernant la parution des deux œuvres dans « Lu et entendu », *L'Infini*, n° 77, hiver 2002, p. 84-85.

qui orchestre « le succès et l'esprit du capitalisme²⁰⁵ ». De plus, dans le *National Post*, Elisabeth Nickson parle d'une auteure « dangereuse » et Susan Roxborough pour laquelle « jamais le sexe n'a été si peu sexy » s'indigne que quelqu'un puisse écrire de façon si détachée à propos d'un sujet aussi intime²⁰⁶. Pour Annie Le Brun, l'échec de ce livre s'explique par le fait qu'il ne va pas plus loin que le constat d'Alfred Jarry dans *Le surmâle* dont elle cite l'incipit : « L'amour est un acte sans importance puisqu'on peut le faire indéfiniment²⁰⁷. » Maurice Nadeau voit dans le plaisir nostalgique de se rappeler certaines pratiques sexuelles, le moteur de la démarche de Millet. Mettant en doute la fréquence des pratiques sexuelles en raison de l'état civil de l'auteure, Nadeau relie ce plaisir à « celui du fantasme, de la rêverie et de l'imagination²⁰⁸ ». Il n'en demeure pas moins que le texte de Millet représente un nouveau genre en matière de sexualité.

Parcours des chapitres

D'emblée, il semblait important de traiter de la représentation de la sexualité et de ses limites. Le premier chapitre présente donc les enjeux derrière la définition d'un concept tel que la représentation afin de pouvoir définir ce que nous entendons par sexualité représentée. Il s'agit aussi de voir les enjeux présentés par la représentation et le problème du rapport avec le réel qu'elle soulève. La représentation ne doit pas être considérée comme une copie conforme, mais comme phénomène de reconstruction à partir de l'imaginaire. Il nous importait de faire certaines mises en garde, entre autres sur le réalisme dans la fiction,

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 85.

²⁰⁶ Elisabeth Nickson et Susan Roxborough, « But did she really enjoy all that sex? : A conversation about Catherine Millet's *The Sexual Life of Catherine M.* », *The National Post*, vol. 4, n° 217, 11 juillet 2002, p. B1 et B2.

²⁰⁷ Annie Le Brun cite Jarry dans sa chronique de *La Quinzaine littéraire* intitulée « À distance », n° 807, 1^{er} au 15 mai 2001, p. 27. Alfred Jarry, *Le surmâle*, Paris, Fasquelle Éditeurs, 1953, p. 7.

²⁰⁸ Maurice Nadeau, « Journal en public », *La Quinzaine littéraire*, n° 806, 16 au 30 avril 2001, p. 27.

puisqu'elles découlent de plusieurs lectures de magazines populaires s'intéressant aux œuvres du corpus. L'aspect « biographique » teinte souvent ces analyses et ces critiques. Il semble qu'il soit difficile aujourd'hui de lire des textes autrement que dans la perspective de la réalité, en oubliant justement qu'ils n'en sont qu'un reflet partiel. Il est donc possible de s'imaginer comment faire une lecture « réaliste » de l'œuvre sadienne peut devenir problématique. L'intérêt est de voir comment le phénomène du réel peut créer ses propres significations en matière de sexualité.

D'après l'approche sémiologique de la représentation, en particulier celle proposée par Barthes et Foucault, nous pourrions voir le signe et son pouvoir déstabilisant qui peut aussi dévoiler plusieurs significations. Ainsi, pour Foucault, « le texte premier s'efface » et « seule demeure la représentation se déroulant dans les signes verbaux qui la manifestent, et devenant par là *discours*²⁰⁹ ». Nous y établissons également les limites propres à la représentation en tant que *mimésis* certes, mais aussi en tant que *mathésis* et *sémiosis*. C'est à partir de là que nous entendons nous servir de l'œuvre sadienne comme élément éclairant les limites de la représentation en elle-même et, comme nous le verrons plus précisément dans le deuxième chapitre, celle de la sexualité. Sade est abordé à partir de son potentiel transgressif et à partir de là, nous présentons le mécanisme sadien de représentation, en montrant l'acte de nomination, c'est-à-dire nommer la chose telle qu'elle est pour la représenter. À partir de Sade, le mot n'a plus à représenter ce qu'il ne dit pas. La troisième partie du chapitre est consacrée au processus de représentation de la sexualité. Elle est en fait ce sur quoi repose en entier cette thèse, car sans être la sexualité humaine, elle est une représentation tout à fait éclairante de cette dernière. Plus accessible que la sexualité elle-même, la sexualité représentée se retrouve partout dans les médias, l'art, la publicité, les livres, etc. Elle devient

²⁰⁹ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, p. 93.

ainsi plus qu'une simple copie du réel, car diverses significations émanent d'elle. Enfin, les genres des textes à l'étude sont définis dans leur rapport à la réalité puisqu'elle devient une stratégie narrative. Il s'agira également de montrer la mise en scène du moi dans le corpus, élément-clé dans la construction de la sexualité des personnages.

Dans le deuxième chapitre, nous aborderons les éléments touchant à la figuration de la sexualité. Le chapitre s'ouvre sur l'hypothèse de Pauvert soulevant le déclin de l'érotisme avec l'arrivée du nouveau millénaire pour faire place à différents types de représentations de la sexualité. Un déplacement de l'érotisme vers la pornographie est senti et s'inscrit dans la vague de la « pornographisation » de la société. En littérature, il est désormais question de « nouvelle pornographie », un champ investi par les femmes depuis la fin du XX^e siècle. Dans la partie suivante, nous présentons les éléments propres à la pornographie et de là, les limites de la représentation sadienne de la sexualité qui parfois se place au-delà de la pornographie. Le texte sadien enchaîne le discours dans le cri et au-delà du cri sadien le discours s'efface dans le silence. Le texte, ou plutôt le hors-texte, laisse alors place à l'imagination de son lecteur. Puis, il sera question d'étudier les formes que peut prendre violence non seulement dans l'univers sadien, mais surtout dans les textes du corpus et qui nous ont conduit à un constat intéressant dans la mesure où la façon dont la violence est interpellée n'est pas nécessairement à l'image de l'usage que la société en fait. Les textes du corpus seront ensuite vus dans le lien qu'ils entretiennent avec le sociologique, ce qui fait entrer la sexualité représentée dans la réalité de la sexualité humaine. Michel Bozon, en intégrant des modèles littéraires à la sociologie, accepte ainsi le pouvoir de représentation de la sexualité représentée. Son analyse est à la fois éclairante sur la sexualité de la société contemporaine, mais aussi sur les pratiques sexuelles dévoilées par les œuvres du corpus.

Enfin, nous proposons une analyse des stratégies de représentations de la sexualité propres à chacune des œuvres.

Enfin, le dernier chapitre se concentre sur la mise en récit de certaines stratégies de la représentation des pratiques sexuelles dans les textes du corpus. Nous verrons donc comment le processus d'écriture intervient dans un tel contexte. Toujours dans l'optique de voir comment la « pornographisation » peut s'insérer dans un corpus contemporain, nous analyserons en particulier le titre, le registre, le ton et comment chacun des textes utilise les mécanismes de production de l'érotisme ou de la pornographie. Puis, les textes du corpus seront analysés en fonction de l'utilisation du stéréotype. Nous présenterons également une mise en récit plus détaillée de chacune des œuvres du corpus puisqu'elles présentent des thèmes majeurs propre à la sexualité, c'est-à-dire la lutte des sexes, la sexualité de groupe, la prostitution et le tourisme sexuel. Le chapitre se terminera avec un retour sur l'écriture sadienne, une écriture limite, inscrite dans l'histoire littéraire et qui nous fait repenser les représentations de la sexualité que l'époque contemporaine veut nous laisser croire « transgressives ».

CHAPITRE 1

LES LIMITES DE LA REPRÉSENTATION DE LA SEXUALITÉ

Avant de débiter ce chapitre théorique sur la représentation de la sexualité et ses limites, nous ne pouvons passer sous silence que la pornographie, dont plusieurs éléments se trouvent dans les textes du corpus, tire son origine étymologique d'abord du littéraire, la première acception se voulant un « traité sur la prostitution²¹⁰ ». En 1769, Restif de La Bretonne, dans une œuvre intitulée *Le pornographe ou la prostitution réformée*²¹¹, juxtapose deux mots grecs *pornê* (prostituée) et *graphein* (écrire) d'où découle le nom « pornographe » – faisant son apparition avant même celui de « sexualité » – qui est un « auteur d'un traité, d'une étude sur la prostitution²¹² ». Dès son origine, la pornographie « pose le problème de la représentation du sexe et du corps dans l'écriture²¹³ ». Encore de nos jours, ce problème se pose toujours et, dans ce chapitre, nous allons voir la définition du concept de représentation ainsi que les limites qui lui sont imposées sur le plan du littéraire, entre autres celles posées par l'œuvre sadienne. En transgressant et subvertissant certaines limites, les textes sadiens dressent de nouvelles frontières auxquelles se bute parfois notre corpus. Nous verrons, à partir de l'œuvre sadienne, le sens que peuvent prendre les termes *transgression* et *subversion* dans l'analyse des représentations de la sexualité contemporaine. Sade agit, dans le cadre des nos analyses, comme point de repère tant en ce qui concerne la représentation elle-même, brièvement abordée dans ce chapitre, que du point de vue des représentations de la sexualité sur lesquelles nous nous attarderons plus longuement dans le chapitre sur les

²¹⁰ *Le Grand Robert de la langue française*, p. 958.

²¹¹ Restif de La Bretonne, *Le pornographe ou la prostitution réformée*, Paris, Éditions Mille et une nuits, 2003 [1769].

²¹² *Ibid.*, p. 958.

²¹³ Valérie Lallement, « Écriture », *Dictionnaire de la pornographie*, p. 156.

modes de figuration de la sexualité et celui sur la mise en récit de la sexualité représentée. Une définition du concept de sexualité s'avère nécessaire à nos analyses et sera élaborée en fonction de son lien à la réalité et au littéraire. Enfin, nous allons également analyser les genres littéraires des œuvres à l'étude puisqu'ils soulèvent le problème du réel, un filtre par lequel les représentations de la sexualité doivent souvent passer.

La représentation

Pris dans son acception la plus large, le concept de « représentation » est de différents usages selon les disciplines. Ce concept multidisciplinaire touche à la fois à la philosophie, la sociologie et l'art, mais également aux domaines politique, psychologique et psychanalytique. Ainsi, dans le langage politique, « représenter » s'emploiera plutôt pour désigner une personne se substituant à une autre pour la défense d'un intérêt particulier. Cet exercice de substitution lui confère ici un sens qui s'éloigne de celui que nous voulons lui faire porter, car cette définition, tenant autant du domaine politique que du domaine démocratique, implique l'idée d'une présence réelle, d'un individu (le représentant) qui doit se montrer en personne afin d'accomplir sa mission. Cette définition sous-entend une « mise en présence » qui est également suggérée par la définition théâtrale du concept²¹⁴. Le spectateur peut assister à des séries d'actions ou de situations sous une forme concrète rendant notamment présents « le destin, la vie, le cours du monde, dans ce qu'ils ont de visible, mais aussi dans leurs significations invisibles²¹⁵ ». Par conséquent, ces définitions, ainsi utilisées comme théorie des connaissances, ajoutent au concept un caractère encore trop concret pour l'usage que nous voulons en faire dans cette thèse. Un même lien au réel existe

²¹⁴ Article « Représentation et connaissance », *Encyclopedia Universalis*, Paris, Encyclopedia Universalis, tome 19, 2002, p. 695.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 695.

aussi dans l'interprétation philosophique du concept. *Le Vocabulaire technique et critique de la philosophie*²¹⁶ d'André Lalande suggère que l'action de se représenter quelque chose est en fait la « faculté de penser une matière concrète en l'organisant sous des catégories », de même que la représentation est également « ce qui est présent à l'esprit, ce qui forme le contenu concret d'un acte de pensée²¹⁷ ». De ce fait, le pouvoir de la représentation, qui est, en fait, « la capacité de substituer à l'absence d'une chose une nouvelle forme de présence », crée un écart entre « le représenté et le représentant²¹⁸ ». Écart à la fois positif, créant ainsi « une possibilité [...] [de] réflexion sur ce qui est représenté » et à la fois négatif, car « il est retard sur le réel représenté²¹⁹ ». Ce paradoxe entourant le concept

s'articule autour du couple du même et de l'autre : le représentant est à la fois le même et autre que ce qu'il représente. Dès lors qu'il se présente comme l'exactly même, il trahit la nature même de la représentation, comme l'acteur qui s'identifierait à son personnage en dehors de la scène.²²⁰

Cette définition philosophique, quoiqu'elle n'entre pas dans le sens que nous voulons faire porter à ce concept, soulève toutefois le problème du réel, en particulier lorsque nous l'appliquons au littéraire et à l'art en général. L'une des définitions philosophiques du verbe « représenter », tout comme nous l'avons vu pour la définition du substantif, englobe une même idée du concret, c'est-à-dire « présenter au sens, d'une manière actuelle et concrète, l'image d'une chose irréal, absente ou impossible à percevoir directement », et crée ainsi un lien consubstantiel à la « *présence actuelle*²²¹ ». C'est en fait ce lien à la réalité qui est remis en cause par plusieurs théoriciens littéraires. Il ne s'agit pas ici de tenter une définition de ce qu'est en fait le réel, mais plutôt de voir comment la parole littéraire le représente. Le

²¹⁶ André Lalande, *Le vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1972.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 921.

²¹⁸ *Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse, 2003, p. 923.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 923.

²²⁰ *Ibid.*, p. 923.

²²¹ L'auteur souligne. André Lalande, *op.cit.*, p. 923.

concept de réel doit être abordé comme phénomène littéraire et dans le cas qui nous intéresse, en fonction des intérêts de la parole littéraire. Antoine Compagnon, dans *Le démon de la théorie*²²², souligne la théorie barthésienne à ce sujet : « Le but de la mimésis n'est plus de produire une illusion du monde réel, mais une illusion de discours vrai sur le monde réel²²³. » Barthes démontre, dans son essai « L'effet de réel », que chez Flaubert « l'énonciation réaliste » ne dénote pas le réel mais plutôt le connote²²⁴. Ainsi, du « détail concret », cet élément descriptif utilisé non pour décrire la réalité mais comme façon de faire « imaginer » au lecteur le réel évoqué, « le signifié est expulsé du signe et avec lui, bien entendu, la possibilité de développer une *forme du signifié*²²⁵ ». Dans cette « *illusion référentielle* » « l'objet superflu », ce « détail inutile » dans la description, n'apporte pas au lecteur le réel dans sa globalité, mais le présente de façon partielle²²⁶. L'intérêt de la parole littéraire, comme le suggère Barthes, est qu'elle renonce à dévoiler le réel en entier. Compagnon rappelle également le commentaire de Michael Riffaterre selon lequel l'erreur la plus commune résiderait dans la substitution de la réalité à sa représentation²²⁷. C'est pourquoi nous ne limiterons pas notre définition de la représentation à sa valeur mimétique en tant que copie, car « la représentation ne renvoie pas à la réalité mais la remplace²²⁸ » dans le cadre littéraire. Tout comme la carte géographique nous fait *voir* le territoire, elle *n'est pas* le territoire. Ainsi, elle n'est que la représentation partielle du territoire. Elle n'est

²²² Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.

²²³ *Ibid.*, p. 127.

²²⁴ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 89.

²²⁵ *Ibid.*, p. 88.

²²⁶ « La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le "réel" y revient à titre de signifié de connotation; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier : le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel*; c'est la catégorie du "réel" (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un *effet de réel*, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité. » *Ibid.*, p. 89.

²²⁷ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 130.

²²⁸ Michael Riffaterre, *La production de texte*, Paris, Seuil, 1979, p. 25.

en fait qu'une référence à ce territoire, elle nous fait croire qu'elle est copie *entière*, car le référent « n'a pas de "réalité" » précise Barthes dans *S/Z*²²⁹. Selon la théorie barthésienne, « ce qu'on appelle "réel" (dans la théorie du texte réaliste) n'est jamais qu'un code de représentation (de signification)²³⁰ ». C'est en fait une force de la langue de ne pas seulement soulever le réel en partie, mais aussi de le « dissocier » que fait voir Barthes à partir de l'œuvre sadienne dans l'entrée « Impossibilia » dans *Sade, Fourier, Loyola* : « [É]crite, la merde ne sent pas; Sade peut en inonder ses partenaires, nous n'en recevons aucune effluve, seul le signe abstrait d'un désagrément²³¹. » Le référent est donc ici issu de la *sémiosis*. Le rapport est désormais entendu entre un signe et un autre signe ou entre un texte et un autre texte²³². Toutefois, nous ne voulons pas limiter le texte à lui-même dans les analyses présentées dans cette thèse, mais nous désirons aussi tenir aussi compte de l'influence sociale sous laquelle il a été écrit.

Ainsi, la pratique de la représentation que nous préconiserons ici s'éloigne en fait de la réalité pour se rapprocher plutôt du vraisemblable,

comme convention ou code partagé par l'auteur et le lecteur. Voyez le *locus amœnus* [lieu privilégié] de la rhétorique antique dans les récits de voyageurs de la Renaissance en Orient ou en Amérique, confirmant que ce n'est jamais le réel lui-même qui est décrit ou vu, même quand c'est le Nouveau Monde, mais toujours déjà un texte fait de clichés et de stéréotypes.²³³

Riffaterre, voyant aussi la réalité comme un substitut du texte, exclut le référent de l'analyse ne laissant ainsi que le signifiant et le signifié à l'œuvre. D'un point de vue phénoménologique, il y a plutôt déduction du signifié du texte. Il souligne que, rattachant chaque mot à une mythologie et à un système de lieux communs, il en découle que ce

²²⁹ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 87.

²³⁰ *Ibid.*, p. 87.

²³¹ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Gallimard, Seuil, 1971, p. 140.

²³² Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 126.

²³³ *Ibid.*, p. 127.

mélange de chaque unité de style et de chaque combinaison de mots finit par annuler certains traits de la mythologie²³⁴. La mythologie « n'est définie que par les combinaisons des signifiants », peu importe qu'il y ait eu « limitation d'un système ou substitution à l'intérieur de celui-ci²³⁵ ». Le lecteur doit d'abord parvenir à identifier le système en question afin d'arriver à en percevoir les altérations ou les transformations.

Or cette identification même n'est possible que par l'existence, dans le texte, de stéréotypes dont la lecture, même sous forme de fragments, est une espèce d'amorce : elle déclenche dans notre esprit le déroulement du système de lieux communs ou du moins nous prédispose à déchiffrer la suite en pleine conscience de la présence de ce système comme contexte verbal.²³⁶

De sorte qu'il y a une subordination totale du signifié au signifiant. Riffaterre insiste sur ce point : « Il n'y a pas des mots qu'on lit, et ensuite les images mentales ou concept qui en constituent le sens²³⁷. » Ainsi, en lisant des mots, des groupes de mots sont ensuite enregistrés par la mémoire, « dans lesquels les mots lus figurent en diverses positions et donc en diverses fonctions, ce qui explique que les représentations littéraires soient insensibles aux modifications des référents et à l'évolution des mythes²³⁸ ». Et lorsque la structure grammaticale ne renvoie pas au référent, comme c'est le cas dans les descriptions de genre réaliste, le lecteur croit tout de même « voir la réalité », car l'emploi du stéréotype « fait partie de la classe *notations subtiles* et suffit à créer l'illusion du regard auquel aucune nuance n'échappe : selon les indications de la partition nous faisons semblant de voir ce regard²³⁹ ». L'intérêt de l'étude du stéréotype est dans sa relation au regard. Une illusion du regard qui, chez Daniel Castillo Durante, devient plutôt une déformation du réel. Le

²³⁴ Michael Riffaterre, *op. cit.*, p. 19.

²³⁵ *Ibid.*, p. 19.

²³⁶ *Ibid.*, p. 19.

²³⁷ *Ibid.*, p. 19.

²³⁸ *Ibid.*, p. 19.

²³⁹ Riffaterre emploie un exemple tiré du roman *Les comédiens sans le savoir* de Balzac : « Et il [Marius] retourna par un geste inimitable à son client. ». Le stéréotype employé fait référence à l'adjectif *inimitable*. *Ibid.*, p. 24.

stéréotype ayant, dans ce cas, la fonction d'un miroir dont le reflet « gèl[e] l'image censée permettre un dialogue avec l'autre²⁴⁰ ». Dans « un jeu de distorsions » préétabli le « syntagme figé » est l'élément duquel découle cette transformation qu'il qualifie d'« anamorphose²⁴¹ ». En résulte que « [l]'effet d'anamorphose du stéréotype ressortirait ainsi à une éclipse du vrai au profit du vraisemblable²⁴² ». C'est dans cette optique que le sujet en quête de réalité nourrira, par le stéréotype, l'illusion de réel dans la parole littéraire. Le stéréotype devient ici un de ses instruments pour appréhender le réel.

Le stéréotype nous sera donc utile dans la mesure où il produit une signification plus profonde. En effet, dans les pratiques de la représentation, les significations visuellement et textuellement produites n'exhibent qu'un côté de la médaille. Le stéréotype est l'envers de cette médaille et « réside en *ce qui n'est pas dit, mais ce qui est fantasmé; ce qui est sous-entendu, mais ne peut être révélé*²⁴³ ». Ceci entraîne alors une forme extrême de « réductionnisme » comme le fétichisme présent dans la pornographie²⁴⁴. Il s'agit ici d'une représentation fragmentée de l'individu, le sujet n'existe plus dans son intégralité, de sorte qu'une substitution s'opère : une partie remplace le tout et une chose vient remplacer le sujet²⁴⁵. Ainsi, « le fétichisme nous amène dans un univers où la fantaisie intervient dans la représentation au point où ce qui est révélé ou vu, ne peut seulement être compris qu'en relation avec ce qui ne peut être vu ou ne peut être révélé²⁴⁶ ». Cet univers fétichiste est donc

²⁴⁰ Daniel Castillo Durante, *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ, 1994, p. 13.

²⁴¹ Comme les termes « stéréotype » et « cliché », celui d'« anamorphose » est emprunté au domaine de l'imprimerie et s'entend au sens de déformation, de distorsion. *Ibid.*, p. 13.

²⁴² *Ibid.*, p. 13.

²⁴³ Notre traduction. « The other half – the deeper meaning - lies in *what is not being said, but is being fantasized, what is implied but cannot be shown.* » L'auteur souligne. Stuart Hall (éd.), *Representation : Cultural Representations and Signifying Practices*, London, Sage, 1997, p. 263.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 266.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 266.

²⁴⁶ Notre traduction. « Fetishism takes us into realm where fantasy intervenes in representation; to the level where what is shown or seen, in representation, can only be understood in relation to what cannot be seen, what cannot be shown. » *Ibid.*, p. 266.

souvent présent dans la littérature en général, dans certaines descriptions axées sur une partie du corps en particulier ou même dans la description de vêtements ou d'artefacts, et l'est, nous le verrons, évidemment dans l'œuvre sadienne. C'est aussi pourquoi la représentation des pratiques sexuelles sera également étudiée en gardant en perspective le stéréotype. La sexualité et ses pratiques étant aussi partie prenante du réel, la parole littéraire donc, à travers le stéréotype, permettra leur dévoilement.

En effet, pour la sémiologie barthésienne, le réel ne peut être représenté mais bien uniquement « démontré », il se retrouve alors enfermé dans le désir de sa concrétisation²⁴⁷. Cette critique émise par Barthes, au sujet du désir utopique présent dans la littérature, se retrouve également formulée par Michel Foucault dans *Les mots et les choses*. Au sujet des deux « irréductibles » que sont la *parole* et le *visible*, l'auteur soutient qu'

on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendissent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe.²⁴⁸

Le réel est en partie dévoilé par la parole, mais une incompatibilité subsistera toujours entre le réel et la parole. La représentation par le langage ne constitue qu'un dévoilement partiel. Barthes voit ainsi dans le langage une logique fascisante, dans la mesure où la langue plutôt que de favoriser l'expression du sujet l'oblige à se manifester²⁴⁹. Lorsqu'une image est enfermée dans le langage, elle perd un peu de son éclat. Le langage « chosifie » en quelque sorte l'image. Donc, le réel n'existe vraiment qu'en fonction de ce qui est projeté sur lui. À trop vouloir le représenter, on le pétrifie et il nous échappe. Donc, en même temps qu'il opère cette force mimétique du littéraire, elle agit dans un processus où l'objet disparaît au fur et à

²⁴⁷ Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978, p. 21-23.

²⁴⁸ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, p. 25.

²⁴⁹ Roland Barthes, *Leçon*, p. 12-14.

mesure que nous croyons le saisir. Le langage trouve sa fonction dans son rôle représentatif, mais il y trouve également ses limites, qui finiront même par l'épuiser totalement²⁵⁰. Alors, « le langage n'a plus d'autre lieu que la représentation, ni d'autre valeur qu'en elle : en ce creux qu'elle a pouvoir d'aménager²⁵¹ ». C'est à cet égard qu'il faut plutôt considérer la représentation d'un point de vue épistémologique (*mathésis*), celui de « savoir » comme l'entend Barthes et que Foucault considère comme « l'ordre du discours ».

Il est d'abord important de souligner que nous allons utiliser une définition du terme « représentation » beaucoup moins hermétique que celle donnée par Foucault. Foucault définit la représentation dans son sens strict : « [L]e langage représente la pensée, comme la pensée se représente elle-même²⁵². » Selon Hall, l'intérêt de Foucault porte plutôt sur la production de connaissance à travers ce qu'il appelle le discours, plutôt qu'uniquement vers la signification et le langage²⁵³. En fait, Foucault analyse le discours comme système de représentation plutôt que langage; le discours signifiant pour l'auteur une production de connaissances produite par le langage²⁵⁴, tandis que chez Barthes, langue et discours se confondent sur « un même axe de pouvoir²⁵⁵ ». La distinction entre les deux termes relève ainsi du transitoire et devient une opération à « abjurer », car si « la langue afflue dans le discours, le discours reflue dans la langue²⁵⁶ ». De son côté, Foucault perçoit le discours comme un concept relevant à la fois du langage et à la fois de la pratique. Il construit le sujet définissant et produisant les objets de notre connaissance²⁵⁷. Le discours est plus qu'un concept linguistique pour lui, c'est une façon de produire des connaissances par le langage

²⁵⁰ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, p. 93.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 93.

²⁵² *Ibid.*, p. 92.

²⁵³ Stuart Hall (éd.), *op. cit.*, 1997, p. 42-43.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 44.

²⁵⁵ Roland Barthes, *Leçon*, p. 30-31.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 31.

²⁵⁷ Stuart Hall (éd.), *op. cit.*, p. 44.

dans un moment historique donné. L'approche foucauldienne – son archéologie du savoir – s'inscrit donc dans une historicité²⁵⁸. Après l'épistémè²⁵⁹ renaissant, univers de ressemblances et de similitudes coïncidant avec la *mimésis*, l'âge classique entre dans l'ère de la *mathésis* avec Don Quichotte pour prendre fin avec Sade faisant figure de « sphinx dressé à l'entrée des temps modernes²⁶⁰ » où débute l'ère de la *sémiosis*.

Donc, l'âge classique est marqué par le dédoublement de la représentation. Ces représentations « redoublées » ont « le rôle de désigner des représentations, de les analyser, de les composer et de les décomposer pour faire surgir en elles, avec le système de leurs identités et de leurs différences, le principe général d'un ordre²⁶¹ ». C'est par cette dynamique que le langage réside dans « l'écart que la représentation établit à soi-même », le mot n'étant plus parallèle à la pensée en la doublant, mais plutôt en la « rapp[e]la[n]t » et en l'« indiqu[a]nt²⁶² ». Ainsi, le langage classique se rapproche de la pensée, il n'existe plus mais dorénavant « fonctionne²⁶³ ». Comme nous l'avons déjà mentionné, le langage n'ayant plus d'autre lieu que la représentation, il finit par s'y épuiser de sorte qu'il « fonctionne » maintenant à l'intérieur de la représentation et en son dédoublement.

²⁵⁸ Quoique moins senti dans *Leçon*, Barthes place l'historicité de la *mathésis* dans les années 1970, après quoi le littéraire ne coïncide plus avec la *mathésis* à cause de la profusion et de la rapidité de l'information diffusée. De plus, la société de l'époque étant tournée vers l'excès et la surprise de même que se retrouvant à un point où les frontières entre les sciences ne pouvaient plus être maintenues, l'ère s'ouvre à ce moment à la *sémiosis*, cette « mise en scène du symbolique ». Roland Barthes, *Le grain de la voix : entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981, p. 225.

²⁵⁹ Foucault dissocie son concept d'épistémè des « catégories kantienne », car cela n'a rien à voir pour lui avec les « catégories historiques » : « Quand je parle d'épistémè, j'entends tous les rapports qui ont existé à une certaine époque entre les différents domaines de la science. » Michel Foucault, « Les problèmes de la culture. Un débat Foucault-Preli », *Dits et écrits I*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001 [1994], p. 1239.

²⁶⁰ Maurice Nadeau, *Sade, l'insurrection permanente*, Paris, Maurice Nadeau Éditeur, coll. « Les Lettres Nouvelles », 2002, p. 15.

²⁶¹ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, p. 233.

²⁶² *Ibid.*, p. 92.

²⁶³ *Ibid.*, p. 93.

Désormais, le Texte premier s'efface, et avec lui, tout le fond inépuisable des mots dont l'être muet était inscrit dans les choses; seule demeure la représentation se déroulant dans les signes verbaux qui la manifestent, et devenant par là *discours*.²⁶⁴

Ainsi, cette distanciation de la représentation face à elle-même dégage le langage de son opacité, produisant de cette façon un détachement du langage face à la représentation²⁶⁵.

La fin de la pensée classique – et de cette *épistémè* qui a rendu possibles grammaire générale, histoire naturelle et science des richesses – coïncidera avec le retrait de la représentation, ou plutôt avec l'affranchissement, à l'égard de la représentation, du langage, du vivant et du besoin. L'esprit obscur mais entêté d'un peuple qui parle, la violence et l'effort incessant de la vie, la force sourde des besoins échapperont au mode d'être de la représentation. Et celle-ci sera doublée, limitée, bordée, mystifiée peut-être, régie en tout cas de l'extérieur par l'énorme poussée d'une liberté, ou d'un désir, ou d'une volonté qui se donneront comme l'envers métaphysique de la conscience. Quelque chose comme un vouloir ou une force va surgir dans l'expérience moderne, – la constituant peut-être, signalant en tout cas que l'âge classique vient de se terminer et avec lui le règne du discours représentatif, la dynastie d'une représentation se signifiant elle-même et énonçant dans la suite de ses mots l'ordre dormant des choses.²⁶⁶

Pendant l'âge classique, la langue était définie comme discours et « ne pouvait avoir d'autre histoires que celle de ses représentations²⁶⁷ ». Vers la fin du XVIII^e siècle, Foucault précise que les objets du désir ne sont plus valorisés que par les autres objets que le désir peut représenter, mais plutôt par le travail, élément irréductible à cette représentation²⁶⁸. Et ce déplacement est contemporain à l'œuvre sadienne et c'est ici que l'ordre du discours (*mathésis*) s'épuise²⁶⁹. L'œuvre de Sade, inscrite dans cette historicité, fait donc basculer les épistémès de son époque en transgressant les modes de la représentation.

Transgression de la représentation et représentation de la transgression

²⁶⁴ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, p. 93.

²⁶⁵ Alan Sheridan, *op. cit.*, p. 100.

²⁶⁶ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, p. 222.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 249.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 250.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 222.

L'œuvre de Sade s'imposait par son caractère à la fois transgressif et subversif. Sade transgresse certes, c'est-à-dire qu'il explore des zones de la sexualité qui demeuraient voilées à son époque, mais l'œuvre sadienne est aussi subversive, c'est-à-dire qu'elle renverse l'ordre établi, tout en remettant en question le stéréotype. Dans *Sade moraliste*²⁷⁰, Jean-Baptiste Jeangène Vilmer présente la subversion comme un « renversement de l'ordre établi par ses lois et principes. Et, parce qu'un renversement implique l'existence préalable de ce qu'il renversera, la subversion a pour condition de possibilité l'affirmation préalable de l'ordre établi, par ses lois et principes²⁷¹. » C'est ce que Sade fait en montrant ce que l'idéologie des Lumières ne dit pas. En effet, tous les romans du Marquis de Sade découvrent une société, celle des Lumières, vouée aux pires injustices, et ce, en s'assurant de rendre désirable le mal, substituant l'homme à Dieu, en justifiant le meurtre, et j'en passe. À l'époque de Sade et encore de nos jours, la représentation de l'ordre établi peut passer par la prison. Vilmer affirme qu'en plus d'en être le symbole, la prison impose l'ordre établi²⁷². L'œuvre de Sade a donc un potentiel subversif puisque l'on tente de le faire taire en l'incarcérant plus de la moitié de sa vie active. La subversion réside surtout dans le fait que la majeure partie de son œuvre a été un produit de l'emprisonnement qui révèle, selon Vilmer, « l'existence d'une relation nécessaire entre l'œuvre renversante et l'ordre carcéral à renverser²⁷³ ». Il faut aussi ajouter que l'œuvre de Sade a bousculé à ce point l'ordre établi qu'elle a été interdite pendant un siècle et demi, et qu'en 1957, Jean-Jacques Pauvert a lui aussi été incarcéré pour avoir voulu publier les écrits du divin Marquis. Malgré tout ce que le pouvoir en place a pu tenter pour empêcher la circulation d'une telle littérature, en 1799, la

²⁷⁰ Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, *Sade moraliste : le dévoilement de la pensée Sadienne à la lumière de la réforme pénale au XVIII^e siècle*, Genève, Droz, 2005.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 245.

²⁷² *Ibid.*, p. 245.

²⁷³ *Ibid.*, p. 245-246.

Nouvelle Justine suivi de *l'Histoire de Juliette* devenait selon Pauvert « la plus importante entreprise de librairie pornographique clandestine jamais vue dans le monde²⁷⁴ ». Elle restera clandestine pendant tout le XIX^e siècle, un siècle qui verra naître le sadisme qui, selon Boiste, est un « système monstrueux et anti-social qui révolte la nature²⁷⁵ ». Les œuvres étudiées transgressent certes certaines limites établies, mais n'arrivent pas à les subvertir de la façon dont Sade a pu le faire.

Dans *Sade, Fourier, Loyola*, Barthes signale la nécessité de lire l'œuvre sadienne au niveau du sens (*sémiosis*) plutôt qu'au niveau du référent (*mimésis*), car intervient une déformation, au niveau du sens, de ce que Sade veut représenter : « Sade choisit toujours le discours contre le référent²⁷⁶. » C'est la société qui, en lisant son œuvre comme si elle était réelle, finit par tourner le dos à ce que la parole sadienne a de proprement révélateur. Cette « condamnation » est fondée sur le postulat que la littérature fonctionne à partir du réel et qu'elle doive « représenter », « figurer » et « imiter »²⁷⁷. Ce même postulat pose problème encore aujourd'hui en particulier lorsque nous sommes confrontés à des textes présentés comme autobiographiques, mais aussi dans certains textes ayant la société de son époque comme thème principal. La parole littéraire ayant pour fonction de soulever un voile, la sémiologie négative²⁷⁸ de Barthes se tourne ainsi vers le signe en tant qu'élément à la fois

²⁷⁴ Jean-Jacques Pauvert, *Sade vivant*, Paris, Robert Laffont, tome 3, 1990, p. 299.

²⁷⁵ Pierre-Claude-Victoire Boiste, *Dictionnaire universel de la langue française*, Paris, Lecoq et Pougin, 1834, p. 642.

²⁷⁶ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, p. 41.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 42.

²⁷⁸ Barthes tente par cette approche d'associer la sémiologie au littéraire et de ce fait de la dissocier du discours scientifique comme le fait à la même époque Greimas. C'est un type de sémiologie, qu'il qualifie aussi d'« apophatique », c'est-à-dire « loin de la fonction de message, loin de la transparence qu'on suppose à la parole pour accomplir une telle fonction ». Sémir Badir, « Barthes, sémiologue », <www.ec-aiss.it/archivio/tipologico/autore.php>, consulté le 12 octobre 2008, p. 11. Ainsi l'intérêt est porté sur l'opacité du langage. Cette sémiotique est aussi qualifiée d'« active » par Barthes étant « tournée vers le signe » plutôt que vers sa destruction ou sa « naturalité inerte ». Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Seuil, 1979, p. 39. Il s'agit de

dévoilant et déstabilisant. C'est en « réfléchissant sur le signe qu'elle [la sémiologie] découvre que toute relation d'extériorité d'un langage à un autre est, à la longue, insoutenable [...] je ne puis être vie *hors* du langage, le traitant comme une cible, et *dans* le langage le traitant comme une arme²⁷⁹. »

En fait, cette façon d'interpréter le signe permet de dresser un tableau où le réel ne sera appréhendé et soulevé que par endroit²⁸⁰. C'est la meilleure façon d'examiner l'œuvre sadienne où l'imaginaire exacerbé du marquis excède souvent le réel. La fin de l'âge classique, avec Sade, marquera donc la transgression de la représentation « par les sciences du langage, du vivant et du besoin²⁸¹ ». Sade ouvre donc une voie vers la modernité telle que l'entend Foucault.

En cette fin du XX^e siècle et ce début de XXI^e siècle, il est devenu très difficile de transgresser certaines limites, la subversion n'étant peut-être devenue qu'un leurre. Plusieurs auteurs s'aventurent dans cette voie et, depuis le début des années 1990, on a remarqué, surtout aux États-Unis une nouvelle tendance : la « littérature transgressive²⁸² ». Anne H. Soukhanov définit ce mouvement comme

un genre littéraire explorant des thèmes allant de l'inceste à d'autres aberrations sexuelles en passant par la mutilation, par le surgissement d'organes sexuels sur divers endroits du corps, par la violence urbaine et envers les femmes, par la consommation de drogues ainsi que par de relations familiales extrêmement dysfonctionnelles; le tout étant basé sur la prémisse voulant que la connaissance soit

voir dans des textes jouant autour du vraisemblable et de la réalité, le signe comme un voile, une fiction. Enfin, la sémiologie ne doit pas se faire duper par le signe. Sémir Badir, *loc. cit.*, p. 13.

²⁷⁹ L'auteur souligne. Roland Barthes, *Leçon*, p. 36.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 38.

²⁸¹ Alan Sheridan, *op. cit.*, p. 85.

²⁸² C'est le critique Michael Silverblatt qui identifie le mouvement sous le nom de *transgressive fiction* en 1993 dans un article du *Los Angeles Times* intitulé « The New fiction of transgression ». Les bases de ce mouvement remonte de William Bourroughs jusqu'à Sade et des auteurs comme Dennis Cooper, Bret Easton Ellis, J. G. Ballard et Douglas Copland.

située à la lisière de l'expérience et que le corps soit le lieu d'acquisition de cette connaissance.²⁸³

Le concept de transgression dépasse ainsi l'idée de « passer par dessus », d'enfreindre des lois, des ordres ou des normes²⁸⁴. Cette dernière définition est plutôt péjorative et nous voulons lui accorder aussi une valeur d'« exploration », de défrichage de zones peu exploitées. Le concept de subversion s'entendra ici dans une optique plus large entendant « le bouleversement complet de l'ordre établi » et « englobe les domaines sociopolitique, économique et axiologique » alors que celui de transgression « concerne expressément l'ordre juridique et moral, les lois, les rites, les interdits » et dont les « manifestations peuvent être strictement individuelles [...] mais elles se situent généralement dans un contexte collectifs (bandes, cercles, mouvements divers)²⁸⁵ ». Vincent Estellon, dans un article intitulé « Éloge de la transgression²⁸⁶ », présente le concept de transgression dans une optique méliorative. Présentant le terme sous son origine latine (*transgressum* découle de *transgredior* – trans-gradior), *trans* signifie « à travers, au-delà, par-delà, de l'autre côté, par-dessus » et *gradior* signifie « marcher, s'avancer, parcourir²⁸⁷ ». Quatre nouveaux sens découlent de cette étymologie :

- *passer de l'autre côté, traverser, passer d'une chose à une autre; [modalité exploratoire]*
- *surpasser une loi, un commandement, traverser, franchir, dépasser, surpasser; [caractère insoumis, courageux]*
- *parcourir d'un bout à l'autre, exposer complètement, [souci de complétude, de connaissance]*

²⁸³ Notre traduction. « A literary genre that graphically explores such topics as incest and other aberrant sexual practices, mutilation, the sprouting of sexual organs in various places on the human body, urban violence and violence against women, drug use, and highly dysfunctional family relationships, and that is based on the premise that knowledge is to be found at the edge of experience and that the body is the site for gaining knowledge. » Anne H. Soukhanov, « Word Watch », *The Atlantic Monthly*, n° 278, Décembre 1996, p. 128.

²⁸⁴ *Le Petit Robert*, p. 2602.

²⁸⁵ Jean Maisonneuve, « Quelques soucis de définition », *Connexions*, n° 87, vol. 1, 2007, p. 16.

²⁸⁶ Vincent Estellon, « Éloge de la transgression. Transgressions, folies du vivre? De la marche vers l'envol », *Champ psychosomatique*, n° 38, 2005.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 151.

- cette expérimentation met en réserve la parole, sidère, dans la mesure où transgresser c'est encore *passer sous silence*. [*le secret, corollaire de la transgression*]²⁸⁸

Ces acceptions du terme permettent de voir derrière le concept de transgression cette idée de dépassement, « de *franchir le pas* » et il « se présente comme ayant des visées exploratoires, des qualités d'insoumission, de curiosité vivante connaissant la force et la nécessité du secret²⁸⁹ ». C'est ce qu'entend Foucault lorsqu'il compare la transgression à un éclair :

[L]'éclair dans la nuit, qui, du fond du temps, donne un être dense et noir à ce qu'elle nie, l'illumine de l'intérieur et de fond en comble, lui doit pourtant sa vive clarté, sa singularité déchirante et dressée, se perd dans cet espace qu'elle signe de souveraineté et se tait enfin, ayant donné un nom à l'obscur.²⁹⁰

Ainsi libérée du carcan du scandaleux et du subversif, nous pouvons l'appréhender comme ce qu'elle est vraiment pour nous dans cette thèse : une stratégie d'exploration de la sexualité. Pour Bataille, « la transgression lève l'interdit sans le supprimer²⁹¹ ». Liée à ce dernier, elle forme « un ensemble qui définit la vie sociale²⁹² ». Nous la voyons comme un moyen de réactualiser certaines limites, surtout en matière de sexualité, car elle pousse la société à toujours repenser ses limites. Le même phénomène est également présent dans la littérature où un désir de pousser plus loin l'exploration de certains thèmes et formes est aussi perceptible. C'est pourquoi nous croyons qu'il est difficile de voir une réelle subversion dans les textes du corpus car, contrairement à ceux de Sade, il n'y a pas de désir de renversement de l'ordre établi, mais plutôt un désir d'aller éclairer certains territoires restés dans l'ombre. C'est ce que nous entendons par transgression : le désir de dépasser les espaces connus pour faire briller ceux qui sont inconnus, c'est-à-dire à la fois inquiétants et excitants. C'est le court moment où l'éclair illumine la nuit. L'œuvre de Sade a rendu la nuit

²⁸⁸ L'auteur souligne. *Ibid.*, p. 151.

²⁸⁹ L'auteur souligne. *Ibid.*, p. 151.

²⁹⁰ Michel Foucault, « Préface à la transgression », *Dits et écrits I, 1954-1975*, p. 265.

²⁹¹ Vincent Estellon, *loc. cit.*, p. 153.

²⁹² Georges Bataille, *op.cit.*, p. 73.

aussi claire que le jour. La parole sadienne n'hésite pas, entre autres, à faire appel au stéréotype pour montrer « la perspective en trompe-l'œil des discours²⁹³ ». Le lecteur s'attend à une garantie de réciprocité de ce qu'il lit, il s'attend à retrouver dans sa lecture certaine de ses valeurs. Dans « Français, encore un effort si vous voulez être républicains », la femme doit se soumettre aux volontés de l'homme : « Eh ! la nature n'a-t-elle pas prouvé que nous avons ce droit, en nous départissant la force nécessaire à les soumettre à nos désirs?²⁹⁴ » C'est en ce sens que les stéréotypes chez Sade sont subvertis, car la subversion opère sur le plan de cette non-conformité de la norme. Donc, il y a subversion et transgression dans les textes sadiens et l'analyse de leurs pratiques nous est nécessaire pour établir les limites de la représentation.

En 1963, Maurice Blanchot s'interrogeait au sujet du caractère « indépassable » et « excessif » de l'œuvre sadienne, et se demandait pourquoi personne ne s'était jamais arrêté à questionner ce que cette œuvre a « d'éternellement fort pour l'homme²⁹⁵ ». Comme Blanchot, nous nous interrogeons sur ses limites, encore aujourd'hui, selon nous, infranchissables. Pourquoi un même malaise plane toujours aujourd'hui autour de Sade? C'est qu'il tient du mystère et du mythe. Il est à la fois mythique et mystique. Il est réel mais aussi imaginaire, étant aussi un amalgame créé sur pièce avec sa vie et ses écrits. Ce même phénomène unit Nelly Arcan, Catherine Breillat, Michel Houellebecq et Catherine Millet, devenus comme Sade des personnages en eux-mêmes, aux yeux du public, la vérité et la fiction s'entremêlent et une fois ce processus enclenché, l'auteur n'existe que dans cet entre-deux. Même si les textes sadiens ont été disséqués par divers scalpels analytiques : ceux de

²⁹³ Daniel Castillo Durante, *Du stéréotype à la littérature*, p. 13.

²⁹⁴ Sade, *La philosophie dans le boudoir*, Paris, Boko International, coll. « Maxi-poche classique français », 1994 [1791], p. 165.

²⁹⁵ Maurice Blanchot, « La raison de Sade », *Lautréamont et Sade*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, p. 17.

Lacan, Bataille, Heine, Blanchot, Klossowski, Foucault et de plusieurs autres, Sade reste malgré tout dans une classe à part, seul gardien de limites qui nous semblent malgré tout inébranlables.

Nous avons précédemment souligné l'importance de ne pas limiter la représentation uniquement à sa valeur mimétique. Cette opération médiatrice mettant en jeu le réel et sa représentation dans le texte, nous l'avons constaté, pose problème. Si Barthes soutient que « représenter » a principalement comme enjeu la copie du réel, cette imitation s'avère d'abord problématique car le réel reste insaisissable sur le plan du langage, le langage étant linéaire et unidimensionnel et le réel étant de son côté pluridimensionnel²⁹⁶. Ainsi, une approche platonicienne du concept ne fait apparaître la *mimésis* comme agissant à titre de simulacre, comme simple copie du réel²⁹⁷. Pourtant, à l'opposé, du point de vue aristotélicien, la charge mimétique de la représentation « cherche à produire non une exactitude absolue mais une vérité possible du réel²⁹⁸ ». Cette approche tend plutôt vers une représentation vraisemblable sans pour autant rechercher l'exactitude dans la représentation. L'enjeu de cette thèse, nous le répétons, ne porte pas sur le réel lui-même, mais plutôt sur sa représentation en littérature. Ainsi, l'écriture de Sade n'est pas, comme l'observe Castillo Durante, « “opérable” à partir du “réel”²⁹⁹ ». Quoique les textes sadiens se placent du côté de l'imaginaire alors que les textes du corpus s'inscrivent d'emblée dans une visée plus réaliste. Sade présente plutôt, à ne pas s'y méprendre, une écriture où des agencements impossibles sont *vraisemblablement* représentés. Barthes relève lui aussi cette opposition entre réel et

²⁹⁶ Marcin Klik, « Autour du concept de polyvalence du texte dans la pensée critique de Roland Barthes (1960-1980) », 2000, <free.of.pl/m/mgr/files/barthes_sec.pdf>, consulté le 12 octobre 2008, p. 7.

²⁹⁷ Alexandre Gefen, *La Mimésis*, Paris, G-F Flammarion, 2002, p. 40-41.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 41.

²⁹⁹ Daniel Castillo Durante, *Sade ou l'ombre des Lumières*, New York, Peter Lang, 1997, p. 26.

langage, cette rupture entre le réel et les romans sadiens³⁰⁰. Sade a lui-même proclamé cette rupture entre le réel et ce qu'il écrivait : « Oui, je suis libertin, je l'avoue; j'ai conçu tout ce qu'on peut concevoir dans ce genre-là, mais je n'ai sûrement pas fait tout ce que j'ai conçu et ne le ferai sûrement jamais. Je suis un libertin, mais je ne suis pas *un criminel* ni *un meurtrier* [...]»³⁰¹ » Alors qu'il nie cette association, les écrivains d'aujourd'hui s'en nourrissent souvent. En associant l'œuvre à l'auteur, plusieurs lecteurs entretiennent cette confusion entre fiction et réalité. N'oublions pas que les postures sexuelles des fictions sadiennes sont vite classables dans le hors réalité, justement parce qu'elles sont physiquement irréalisables, sauf que leur description est vraisemblable.

La représentation sadienne passe plutôt par le discours. Le nom organisera tout le discours classique dont font partie les textes sadiens. L'action de *nommer*, c'est-à-dire « de faire lever une représentation ou de la montrer du doigt », devient une façon de représenter verbalement le concept de représentation et de l'inscrire dans un cadre général³⁰².

Parler ou écrire, ce n'est pas dire les choses ou s'exprimer, ce n'est pas jouer avec le langage, *c'est s'acheminer vers l'acte souverain de nomination, aller, à travers le langage, jusque vers le lieu où les choses et les mots se nouent en leur essence commune*, et qui permet de leur donner un nom. Mais ce nom, une fois énoncé, tout le langage qui a conduit jusqu'à lui ou qu'on a traversé pour l'atteindre, se résorbe en lui et s'efface. De sorte qu'en son essence le discours classique tend toujours à cette limite; mais il ne subsiste que de la reculer.³⁰³

Le nom devient le « terme » du discours. Selon Foucault, il est même possible que toute la littérature française réside dans cet interstice, dans un mouvement d'atteinte du nom qui, en l'épuisant, amène une impossibilité de parole³⁰⁴.

³⁰⁰ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, p. 141.

³⁰¹ En italique dans le texte. Lettre de Sade à sa femme datée du 20 février 1781 (de Vincennes). Marquis de Sade, « Ma grande lettre », *Lettres choisies*, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1963, p. 107.

³⁰² *Ibid.*, p. 119 et 132.

³⁰³ Nous soulignons. *Ibid.*, p. 133.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 134.

Ici, la nomination se donne enfin dans sa nudité la plus simple, et les figures de la rhétorique, qui jusqu'alors la tenait en suspens, basculent et deviennent les figures indéfinies du désir que les mêmes noms toujours répétés s'épuisent à parcourir sans qu'il leur soit jamais donné d'en atteindre la limite.³⁰⁵

Ainsi, « le texte, ayant créé cette langue “irresponsable” qui ne respecte aucun métalangage au dessous d'elle, ne peut plus être traité comme une *mathésis* – un champ complet de savoir³⁰⁶ ». Dans le contexte de la représentation classique, telle que l'entend Foucault, c'est-à-dire comme épistémè de laquelle émergent la grammaire générale, l'histoire naturelle et la science des richesses, Sade constitue la limite, dans le mouvement d'atteinte de ce nom toujours plus « redoutable³⁰⁷ » car il fait violence au nom, non seulement dans *Juliette*³⁰⁸, mais également faisant brutalité à l'acte nominatif dans l'ensemble de l'œuvre sadienne. Le nom atteint avec Sade son seuil de dépouillement le plus élémentaire. Sade nomme toute la violence de la sexualité, de la vie, de la mort et du désir. Il entreprend de tout nommer dans le détail, c'est-à-dire que la description de l'acte sexuel dans l'œuvre sadienne est faite avec précision. Dans *Les 120 journées de Sodome*, les quatre conteuses ont pour fonction « de raconter avec les plus grands détails, et par ordre, tous les différents écarts de cette débauche, toutes ses branches, toutes ses attenances, ce qu'on appelle en un mot, en langue de libertinage, toutes les passions³⁰⁹ ». Souvent, après et même pendant le long récit d'une des conteuses, un des libertins s'intéressera à plus d'information dans le but d'enflammer davantage son désir.

Les figures de la rhétorique, qui jusqu'alors tenaient [la nomination] en suspens, basculent et deviennent les figures indéfinies du désir que les mêmes noms toujours

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 134.

³⁰⁶ Marcin Klik, *loc. cit.*, p. 30.

³⁰⁷ La fonction de « nommer » est « de faire lever une représentation ou de la montrer comme du doigt, il [le langage] est indication et non pas jugement ». Michel Foucault, *Les mots et les choses*, p. 119 et 134.

³⁰⁸ Sade, « Histoire de Juliette », *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », tome 3, 1998 [1797].

³⁰⁹ Sade, *Les 120 journées de Sodome*, Paris, Éditions 10/18, 1975 [1785], p. 41.

répétés s'épuisent à parcourir sans qu'il ne leur soit jamais donné d'en atteindre la limite.³¹⁰

Avec Sade, le désir transperce le nom, ce « lieu d'apparition », d'« assouvissement » et d'« indéfini recommencement ». Si l'épistémè classique se situe au moment où s'établit le lien entre les choses et les mots, dans l'œuvre sadienne, « [a]vec cette violence du nom prononcé pour lui-même, le langage émerge dans sa brutalité de chose³¹¹ ». À partir de là, le nom n'a plus à montrer ce qu'au fond il ne dit pas. Nous assistons alors avec Sade à « la fin du pouvoir des mots en tant que miroir d'une représentation³¹² ». Les mots n'étaient représentés que par le langage, la nature faisait également figure de « représentation des êtres³¹³ » ainsi que le besoin faisait figure de sa propre représentation. Cette dynamique de la représentation s'affaîssera sous « l'esprit obscur mais entêté d'un peuple » contemporain à Sade³¹⁴. Une limite est donc atteinte avec Sade.

Castillo Durante, dans *Sade ou l'ombre des Lumières*, précise que ce que Sade vise en réalité serait plutôt de l'ordre du « renversement du discours représentatif³¹⁵ », car il marque en effet la fin d'un règne où les miroirs de la représentation cessent de refléter ce type de discours³¹⁶. C'est à ce moment précis que « l'ordre du discours » cesse et trace la limite de la représentation. Le libertinage de Sade se trouve exactement à cet endroit. Dès les premières manifestations du fantasme, il y a un passage à l'acte. Le libertin ne prend pas le temps de dévêtir ses victimes et lorsqu'on fait mention des vêtements, soit ils sont déchirés ou on n'en fait mention qu'après l'acte. Ce type de libertinage, où « toute représentation doit s'animer aussitôt dans le corps vivant du désir », s'éteindra à cette frontière et fera place à la

³¹⁰ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, p. 134.

³¹¹ *Ibid.*, p. 134.

³¹² Daniel Castillo Durante, *Sade ou l'ombre des Lumières*, p. 103.

³¹³ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, p. 222.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 222.

³¹⁵ Daniel Castillo Durante, *Sade ou l'ombre des Lumières*, p. 103.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 103 et Michel Foucault, *Les mots et les choses*, p. 222.

sexualité qui voit le jour avec l'âge moderne³¹⁷. Il est alors possible, sans trop exagérer, de voir dans Sade le dernier libertin. Tenant compte du postulat foucauldien, il faut voir en Sade un représentant du passé pré-moderne de notre sexualité. D'un autre côté, en allant au-delà de cette limite, Sade devient probablement l'un des premiers à mettre en valeur la symbolique moderne des pratiques sexuelles.

La représentation que nous retrouvons chez Cervantès, avec ses ressemblances et ses similitudes a laissé place, avec Sade, à un autre type de représentation. À partir de lui, « ce n'est plus le triomphe ironique de la représentation sur la ressemblance; c'est l'obscur violence répétée du désir qui vient battre les limites de la représentation³¹⁸ ». Castillo Durante remarque, au sujet du concept de désir évoqué par Foucault, que « la figure du désir comme loi sans loi » semble manquer nettement de clarté. Ainsi, Castillo Durante ne voit pas

en quoi il y aurait « équilibre précaire » avec « l'ordonnance méticuleuse d'une représentation discursive » du moment que le discours y supplée par le truchement du fantasme dont le rôle n'est autre que de matérialiser un espace intercalaire – celui justement du roman – entre l'imaginaire et le réel. Un peu plus loin, Foucault rajoute que « ce n'est plus le triomphe ironique de la représentation [celle de Don Quichotte]; c'est l'obscur violence répétée du désir qui vient battre les limites de la représentation ». Encore une fois, l'image (« l'obscur violence du désir ») dont se sert Foucault pour signifier le désir fait problème; rien n'est plus trompeur lorsqu'il s'agit d'analyser Sade que ce type d'emphase qui risque de laisser incompris le cheminement du texte.³¹⁹

En effet, Foucault est souvent vague lorsqu'il applique certaines analyses de l'œuvre de Sade. En quoi le discours sadien est-il le dernier qui entreprendra de nommer, c'est-à-dire de représenter? Foucault soutient que Sade défait tout l'espace rhétorique en nommant véritablement les choses par leur nom. Pour Castillo Durante, ce postulat s'avère encore une fois manquer de précision, car il voit subversion et « recyclage de la figuratque » dans le

³¹⁷ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, p. 222.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 223.

³¹⁹ Daniel Castillo Durante, *Sade ou l'ombre des Lumières*, p. 104.

discours sadien³²⁰. Il est donc indispensable, selon lui, que la métatopique sadienne³²¹ conserve un espace rhétorique.

Foucault place *Justine*³²² et *Juliette* comme bornes de cette limite établie de la représentation. *Justine* se situe au début de l'époque classique de la représentation, comme la seconde partie de *Don Quichotte*, où elle est devenue, sans qu'elle y consente, « l'objet de la représentation », c'est-à-dire un « objet indéfini du désir dont elle est la pure origine³²³ ». À l'opposé, *Juliette* marque l'effondrement de la représentation classique en devenant « sujet de tous les désirs » et où les « désirs s[eront] repris sans résidu dans la représentation qui les fonde raisonnablement en *discours* et les transforme volontairement en *scènes*³²⁴ ». Il ne serait pas exagéré de voir également *Les 120 journées de Sodome* comme l'ultime rupture de l'épistémè classique basculant dans le moderne, justement car le discours fictionnel de Sade va ensuite entrer dans un discours clinique. Krafft-Ebing se servira des *120 journées de Sodome* comme encyclopédie des perversions sexuelles. Le texte fictionnel bascule alors ici vers la réalité, ou plutôt l'imaginaire de Sade devient une réalité clinique. Ce basculement du texte vers ce type de réalité peut s'expliquer par les similitudes entre certaines pratiques sexuelles dont il fut accusé de son vivant et celles représentées dans sa fiction, c'est-à-dire la sexualité représentée.

³²⁰ *Ibid.*, p. 105.

³²¹ Daniel Castillo Durante utilise le concept de *métatopique* sans évincer la théorie moderne de la topique (il ne peut pas être réduit uniquement à la problématique du lieu), le stéréotype possède une fonction régulatrice du discours qui se situe entre la topique et la rhétorique. *Du stéréotype à la littérature*, p. 12-13.

³²² Sade, *Justine ou Les malheurs de la vertu*, Paris, Le livre de poche, coll. « Classique », 1973 [1791].

³²³ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, p. 223.

³²⁴ *Ibid.*, p. 223.

La sexualité représentée

Qu'entendons-nous par sexualité représentée ? Il est intéressant de noter d'emblée qu'elle se retrouve presque partout et qu'elle devient de plus en plus accessible à la société occidentale. En plus de se retrouver en abondance dans l'univers littéraire et les beaux-arts, elle est présente au grand comme au petit écran de même que dans la publicité. La facilité avec laquelle un individu peut-être mis en contact avec ce genre de sexualité peut laisser croire qu'elle est plus facile d'accès que la sexualité elle-même. Il n'y a ici qu'à penser à la pornographie qui, depuis l'ère du virtuel, n'est qu'à un clic du doigt. C'est aussi, en quelque sorte, la dénonciation que fait Michel Houellebecq dans son œuvre lorsqu'il nous présente la misère sexuelle du mâle occidental. Pourquoi ainsi peiner à accéder à une sexualité « normale » lorsque les représentations sont plus faciles à atteindre ? La sexualité représentée joue en fait le rôle de simulacre, « la vérité qui cache qu'il n'y en a pas³²⁵ », et ne doit pas uniquement être considérée comme de l'imaginaire, car ses représentations en viennent à prendre sa place.

La sexualité représentée est devenue nécessaire à la sexualité humaine. Tout comme la représentation est plus qu'une copie, car elle doit être définie à la fois comme *mimésis*, *mathésis* et *sémiosis*, la sexualité représentée est certes un simulacre, car son rôle est de produire des significations nouvelles qui seront récupérées par la société. De la considérer comme pur mimétisme revient à commettre l'erreur de croire qu'un auteur équivaut au personnage de son livre ou de prendre le contenu du livre pour la réalité, erreur fréquemment commise avec les auteurs et les œuvres de notre corpus. La sexualité représentée est donc une copie partielle du réel qui possède une signification. La sexualité représentée est en fait

³²⁵ En exergue de *Simulacres et simulations* de Jean Baudrillard, Paris, Éditions Galilée, 1981, p. 9.

une copie partielle offerte à une société incapable de se regarder dans le passage à l'acte. Elle est un miroir qui permet à la société de se situer dans sa propre sexualité. Elle a un effet réfléchissant qui montre après coup l'effet des fantasmes de la société. C'est un mécanisme de réflexion que propose la parole littéraire pour parer à cette « lacune » présente dans une sexualité humaine qui se veut libérée, mais qui se libère bien mal du joug de ses anciens tabous et interdits. Une sexualité humaine encore aux prises avec plusieurs préjugés qui empêche encore le sujet de se « voir » dans sa sexualité. Elle réactive les fantasmes, ce qui nous permettra ici de nous délester du vieux débat sur l'obscénité. Un débat dont Catherine Breillat tentera de percer le mystère par une explication métaphysique de la suprématie de la femme. Cependant, le but de notre étude n'est pas de dire si les représentations de la sexualité sont obscènes ou non selon les auteurs qui nous les livrent, mais d'analyser la façon dont est représenté le passage à l'acte (hétérosexuel). Que la représentation soit alors fidèle ou pas à notre réalité importe peu, car sa signification réside dans l'imaginaire du lecteur.

Quoique la sexualité représentée ne soit pas *la* sexualité humaine, elle en véhicule néanmoins plusieurs éléments. Il est bien important toutefois de ne pas les confondre. Loin de vouloir idéaliser ce genre de représentations, il faut aussi tenir compte du fait que la société a tendance à les confondre. Et c'est la plus grande erreur qu'elle est en train de commettre. Voir la sexualité représentée comme une représentation concrète de la sexualité entraîne des phénomènes plutôt négatifs pour la société. La pornographie et l'hypersexualité en sont des exemples flagrants. La pornographie, qui est un type de représentation passant en majorité par l'image, est problématique quand elle devient l'élément fixant la norme. « La pornographie modélise les conduites sexuelles, et au-delà du sexe, les comportements des

femmes et des hommes³²⁶. » Certains comportements ou conduites dérivés de la pornographie sont devenus ainsi des stéréotypes sexuels, ce qui prouve leur ancrage dans la société. De plus en plus jeunes, les filles et les garçons s'érotisent par la pornographie et ses dérivés, mais ce sont surtout les filles qui en subissent les effets :

Elles sont transformées en objet de désir, alors qu'elles n'ont pas encore les moyens d'être sujets de désir. Elles deviennent prisonnières du regard de l'autre pour exister. Les fillettes s'exposent et se forgent une idée de la sexualité et de l'amour centrée sur le sexe et la consommation.³²⁷

Certains veulent voir en ce phénomène d'hypersexualisation un des effets du féminisme, d'autres y voient son échec; nous ne relancerons toutefois pas ce débat ici. Ce qui nous intéresse, c'est de voir les effets de ce phénomène de « pornographisation » sur les représentations de la sexualité. Certaines habitudes et certains comportements des jeunes adultes et des adolescents laissent sous-entendre, à tort, que ce qui est « représenté » dans un film pornographique est conforme à la réalité. Son pouvoir est de faire croire que ce que montre une fiction pornographique est la réalité et c'est la raison pour laquelle son pouvoir de perversion de la jeunesse est critiqué³²⁸. Les signes ne sont pas décodés de sorte qu'une certaine violence représentée dans ce type de film est dorénavant perceptible dans la réalité sexuelle. Si des actes de nos jours jugés banals tels que l'épilation totale et le piercing découlent en partie de la pornographie, le même sort est réservé aux actes de soumission et de brutalité qui y sont représentés. La femme y devient un corps-objet et cela est d'autant plus insidieux qu'il est possible de retrouver cela directement dans la publicité, les vidéos clips et les magazines féminins. Ainsi, la fellation est devenue une pratique banalisée et univoque chez les adolescents si bien que de très jeunes filles la pratiquent désormais avec

³²⁶ Richard Poulin et Amélie Laprade, « Hypersexualité, érotisation et pornographie chez les jeunes », 7 mars 2006, <sisyphe.org>, consulté le 15 février 2007.

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 109.

des garçons pour lesquels elles n'éprouvent aucun sentiment amoureux. La fellation est devenue un acte branché, sorte de rite de passage d'adhésion au groupe. Le passage à l'ère de la pornographie entraîne donc un processus de réification de la femme.

La sexualité représentée se place ainsi de nos jours comme une hyperréalité de la sexualité humaine. Ce que Jean Baudrillard, dans *Simulacres et simulations*, nomme l'« hyperréel », ainsi ce n'est plus le territoire qui précède la carte dans ce cas, mais bien « la carte qui précède le territoire », voire même qu'elle l'« engendre³²⁹ ». C'est à partir de là que nous pouvons affirmer que la sexualité représentée est un peu plus qu'une simple représentation qui ne dévoilerait qu'une partie de la réalité. « Il ne s'agit plus, précise Baudrillard, d'imitation, ni de dédoublement, ni même de parodie³³⁰. » C'est en fait « une substitution au réel des signes du réel³³¹ ». C'est en cela que nous voyons la force de la sexualité représentée, d'où l'intérêt de l'étude des enjeux de la représentation des pratiques sexuelles dans la littérature contemporaine. La sexualité représentée est un pouvoir, car elle n'est pas un miroir renvoyant une image déformée de la réalité, mais plutôt une image qui n'est ni vraie, ni fausse, dépouillée de ses référents. Tout comme l'exemple de Disneyland donné par Baudrillard, la sexualité représentée est « une machine de dissuasion mise en scène pour régénérer en contre-champ la fiction du réel³³² ». La sexualité se retrouve dans la littérature certes, mais la littérature, au même titre que la pornographie ou la publicité, influence la sexualité de sorte qu'à son tour elle se retrouve dans la sexualité. C'est pourquoi nous pensons que les recherches en matière de sexualité auraient avantage à garder un œil du côté du littéraire, ne serait-ce que pour le nombre important d'autobiographies ou

³²⁹ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 10.

³³⁰ *Ibid.*, p. 11.

³³¹ *Ibid.*, p. 11.

³³² *Ibid.*, p. 26.

d'autofictions où les témoignages représentant le vécu sexuel se retrouvent à profusion. Des textes comme ceux de Catherine Millet et de Nelly Arcan peuvent être l'effet, tel que pourrait le suggérer Baudrillard, d'une nostalgie du réel, d'où l'« escalade du vrai, du vécu » et d'où découle aussi, nous le verrons chez Catherine Breillat, une « surenchère des mythes d'origine³³³ ». Donc, pour nous, la sexualité humaine, présente sous plusieurs aspects, est un concept polymorphe, et dont le caractère dynamique lui permet de se métamorphoser selon la période historique ou selon le climat social qui règne de sorte que ses limites évoluent toujours avec elle. Ainsi, tout comme la sexualité humaine, la sexualité représentée revêt une perspective performative³³⁴ tout en ayant des limites, c'est-à-dire qu'elle réalise ce qu'elle énonce. C'est aussi à travers différents genres littéraires et la mise en scène du moi que sont présentées les transformations sociales liées à la représentation de la sexualité.

De l'autobiographie à la fiction : genres littéraires et mise en scène du *moi* dans la sexualité représentée

Les textes du corpus se rattachent à plusieurs genres littéraires allant du roman à l'autobiographie, en passant par le récit et l'autofiction, donc ils se placent à divers degrés entre la fiction et la réalité. Une des stratégies narratives à laquelle ont recours les auteurs du corpus pour représenter la sexualité est la passerelle qu'ils établissent entre la réalité et la fiction. Bien qu'il ne faille certainement pas les confondre, nous devons tout de même garder en tête les liens les unissant puisqu'ils permettent la lisibilité d'un texte³³⁵. Certains textes, tout à fait fictionnels, veillent à ce que la vraisemblance de l'histoire « fasse croire » à la

³³³ *Ibid.*, p. 17.

³³⁴ Les « performatifs » sont des énoncés qui visent à « faire » quelque chose et ne se limitent pas à la description ou le reportage des faits. C'est dans cette perspective performative que la sexualité représentée se place en hyperréalité de la sexualité humaine, créant une sexualité virtuelle qui influence la sexualité humaine. J. L. Austin, *How to do things with Words*, New York, Oxford University Press, 1982 [1962].

³³⁵ Francis Tremblay, *La fiction en question*, Montréal-Paris, Balzac-Le Griot éditeur, 1999, p. 56-57.

réalité de leur propos. D'autres se présentent comme la représentation de faits « réels », c'est-à-dire ayant théoriquement eu lieu et il semble difficile d'abolir le va-et-vient entre fiction et réalité.

La mention de récit peut souvent avoir diverses acceptions puisque sa définition est souvent trop générale³³⁶. Le récit contemporain se balance aux frontières du réel et du fictif, ne se classant vraiment ni du côté de l'autobiographie ni de la fiction. Andrée Mercier explique que « [c]'est en pouvant recourir à l'un ou l'autre pacte de lecture que le récit se démasquerait ainsi du roman et de la nouvelle dont les poussées dans les frontières de l'autobiographie prennent la forme d'un leurre³³⁷ ». Le récit représente donc en général, selon Frances Fortier, « un espace aux régulations souples, qui favorise l'expression d'un *je* patiemment construit sur les brisées d'une sensibilité littéraire friande des formes discrètes, encore peu explorées, où s'enchevêtrent le sujet, le réel et l'écriture³³⁸ ». Il semble que selon les études de Fortier et de Mercier, tout en se jouant des frontières entre la réalité et la fiction, le récit préconise l'expression de soi, et d'une réalité subjective du personnage ou du narrateur dans un cadre spatial peu développé et où il y a très peu de place pour les autres personnages dont les rencontres, voire même les événements présents dans l'histoire, ne sont utiles que pour le développement du personnage principal ou du narrateur³³⁹. Le récit ne semble pas avoir encore gagné sa place en tant que « genre » officiel et reste dans le domaine de la « catégorie », ce qui permet à certaines maisons d'éditions³⁴⁰ d'y placer les textes qui

³³⁶ « Tout texte narratif ou à dominance narrative, qui raconte, par le biais d'une instance de narration, une histoire constituée d'une série d'événements concernant des personnages. » « Récit », *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2001, p. 406.

³³⁷ Andrée Mercier, « Poétique du récit contemporain : négation du genre ou émergence d'un sous-genre? », *Voix et Images*, vol. 23, n° 3, 1998, p. 468.

³³⁸ Frances Fortier, « Le récit, émergence d'une pratique : le volet institutionnel », *Voix et Images*, vol. 23, n° 3, 1998, p. 450.

³³⁹ Voir les deux articles d'Andrée Mercier et de Frances Fortier précédemment cités.

³⁴⁰ Voir l'article de Frances Fortier.

sont en marges des genres reconnus, ainsi plusieurs textes à saveur pornographique héritent de cette mention. Il sera donc utile de voir quels sont les critères de distinctions entre l'autobiographie et l'autofiction, car un texte comme *Putain* joue sur les limites de ces deux genres et il nous sera ainsi plus facile de voir si le récit se range plutôt vers l'autobiographie ou la fiction. Il s'agira aussi de s'intéresser à la différence entre auteur et narrateur, entre leurs noms, leurs pseudonymes et les pronoms utilisés, car ils sont d'abord représentatifs du *moi* et de sa construction dans l'optique de la représentation de la sexualité.

La vie sexuelle de Catherine M. et *Putain* portent la mention « récit » sur leur couverture respective et sont tout deux narrés à la première personne du singulier tandis que du côté de *Pornocratie*, portant également la mention, on découvre un jeu de voix narratives. D'emblée un lecteur, ayant exclu l'idée qu'il se trouve face à un roman avec l'appellation *récit*, peut s'interroger s'il est face à un récit autobiographique ou à un récit à la première personne du singulier. Nous débiterons donc avec le cas de *Putain*, qui est le texte le plus difficile à définir. Mais à quoi le lecteur doit-il s'attendre ici avec ce *je* sans nom véritable puisque le narrateur homodiégétique n'est jamais mentionné? Peut-il s'agir vraiment de Nelly Arcan quand la seule référence faite par la narratrice se rapportant à son nom de baptême est de souligner qu'il était populaire au point qu'elles étaient toujours plusieurs petites filles dans une même classe à porter ce prénom³⁴¹? Il ne peut s'agir d'une référence à Nelly, un prénom beaucoup moins populaire dans les années 1970 que celui d'Isabelle, vrai prénom de l'auteure³⁴². Mais ce rapprochement n'est qu'une présomption (le texte en lui-même, ne révélant en rien une référence au pseudonyme ou au vrai prénom de l'auteure)

³⁴¹ Nelly Arcan, *Putain*, p. 122. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PU*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

³⁴² Le nom derrière le pseudonyme de Nelly Arcan est Isabelle Fortier. Le prénom d'Isabelle sera de 1971 à 1975 le prénom féminin le plus populaire au Québec. <www.lesprenoms.net/Isabelle.html>

soulevée par Barbara Havercroft. En fait, le seul lien qui relie ce texte directement à Nelly Arcan n'est que de nature « extratextuelle³⁴³ ». Il n'en demeure pas moins que, malgré cette absence onomastique qui n'entre ni dans la définition d'autobiographie³⁴⁴ ni dans celle d'autofiction³⁴⁵, l'analyse du texte d'Arcan sera quand même éclairée de quelques éléments extratextuels qui agissent à titre de stratégie de la représentation.

À première lecture, le récit d'Arcan pourrait être inclus dans l'autobiographie comme dans l'autofiction que définit Serge Doubrovsky plus largement comme « un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l'identité générique indique qu'il s'agit d'un roman³⁴⁶ ». La définition de Vincent Colonna concernant l'autofiction est toutefois plus précise : « [U]ne autofiction est une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom)³⁴⁷. » En opposition aux romans à la première personne, qui présentent un personnage fictif et une trame fictive, le narrateur, le personnage et l'auteur ne sont qu'une même instance, le déroulement et les événements de la trame pouvant être fictifs ou être un mélange de réalité et de fiction ou même être constitués d'éléments réels. On l'a dit, le texte de Nelly Arcan est bien qualifié de récit et non de roman et sa narratrice ne fait

³⁴³ Barbara Havercroft, « (Un)tying the Knot of Patriarchy : Agency and Subjectivity in the Autobiographical Writings of France Théoret and Nelly Arcan », *Auto/biography in Canada : Critical Directions*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2005, p. 219.

³⁴⁴ Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique* définit l'autobiographie comme un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ». Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14.

³⁴⁵ « Identité de l'auteur, du narrateur et du personnage certes, mais dans le fictif d'un leurre convoqué et provoqué dans l'écriture. L'autofiction serait alors un cas particulier non pas de l'autobiographie traditionnelle ou moderniste, mais de l'inscription du biographique dans le texte [...] » Régine Robin citée par Andrée Mercier, *loc. cit.*, p. 469.

³⁴⁶ Jacques Lecarme reprend la définition de Serge Doubrovsky dans « L'autofiction : un mauvais genre? », *Autofictions et Cie*, Paris, Université Paris X, 1993, p. 227.

³⁴⁷ Vincent Colonna, « L'autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature », Mémoire de doctorat, E.H.E.S.S., 1989, tome 1, p. 34 cité par Vincent Colonna dans *Autofiction et autres mythomanies*, Auch, Tristram, 2004, p. 239.

jamais mention de son nom dans le texte ni sur la couverture. Toutefois, selon Lejeune, pour être désigné comme autobiographique, un texte doit satisfaire à quatre catégories distinctes : la « forme du langage », le « sujet traité », la « situation de l'auteur » et la « position du narrateur³⁴⁸ ». Par « forme du langage » Lejeune entend deux spécifications particulières, c'est-à-dire qu'il s'agisse d'un récit, qui soit en prose. Le « sujet traité » concerne la « vie individuelle, histoire d'une personnalité ». La « situation de l'auteur » est en fait son identité « dont le nom renvoie à une personne réelle » et celle du narrateur. Finalement, la « position du narrateur » comprend deux subdivisions, c'est-à-dire qu'elle renvoie à « l'identité du narrateur et personnage principal » et également à la « perspective rétrospective du récit³⁴⁹ ». L'autobiographie doit correspondre à tous les éléments de cette catégorisation. Ainsi, *Putain* est bien un récit en prose qui traite de la vie personnelle d'une jeune femme qui se prostitue et où le narrateur semble être le personnage principal. Cependant, une partie de la quatrième catégorie (« position du narrateur ») concernant la « perspective rétrospective du récit³⁵⁰ » n'est pas une constante de ce texte. La narratrice évoque bien le passé, fait référence à sa jeunesse, à la raison de ses débuts dans la prostitution, mais rien dans le texte ne permet d'affirmer qu'elle ne pratique plus ce métier³⁵¹, c'est-à-dire que le récit soit entièrement rétrospectif. En fait, il se donne comme une psychanalyse de la narratrice et non à un simple retour sur le passé. Pour Doubrovsky, c'est dans l'autofiction que se loge une « image de soi au miroir analytique » et « la "biographie" que met en place le processus de la cure est la

³⁴⁸ Philippe Lejeune, *op.cit.*, p. 14.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 14.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 14.

³⁵¹ « [...] pour combien de temps encore devrai-je danser et putasser ainsi, je ne le sais pas, jusqu'à ce que les miroirs ne me renvoient plus que ma misère de putain et ma hantise du ventre qui s'arrondit, jusqu'à ce qu'on me désigne ma place du côté des spectateurs [...] » (*PU*, 117).

“fiction” qui se liera peu à peu, pour le sujet, comme l’“histoire de sa vie”³⁵² ». Mais ce n’est pas là le seul élément qui fasse douter du caractère autobiographique du texte. Le problème réside aussi dans la « situation de l’auteur », c’est-à-dire en ce qui concerne « l’identité de l’auteur (dont le nom renvoie à une personne réelle) et du narrateur³⁵³ ». Donc, si comme l’a fait Gérard Genette, nous posons l’équation, A (pour auteur) = N (pour narrateur), équation à laquelle dans l’autobiographie s’ajoute le P (pour protagoniste) : $A = N = P$ ³⁵⁴. Dans *Putain*, comme aucun indice textuel indique que *je* = Nelly Arcan, l’auteure se situe plutôt comme le dit Roland Barthes, dans une affirmation et son contraire, dans un *je* n’existant que dans le langage : « [C]’est moi et ce n’est pas moi³⁵⁵. » Pour Lecarme, lorsque le nom du protagoniste n’est pas dévoilé et qu’il est impossible dans le texte de le lier à l’auteur, on ne peut parler ni d’une autobiographie ni d’une autofiction³⁵⁶. Comme chez Arcan, le narrateur et la protagoniste ne sont qu’une seule et même personne, le problème est le rapport du narrateur à l’auteur. L’équation s’écrit alors $A \neq N = P$. La narratrice ne livre que deux de ses pseudonymes : Cynthia et Jaime qui ne sont en fait que des stéréotypes de prostituées, le recours à des noms « stéréotypés » pourrait être analysé comme l’emprunt que font certains auteurs de romans autobiographiques dans lesquels, comme le mentionne Colonna, on trouve des noms « cryptés » voire même cachés³⁵⁷. Mais si le *je* est une prostituée, cela fait-il de Nelly Arcan une prostituée? Le problème avec *Putain* réside surtout dans l’extratextuel, car

³⁵² Serge Doubrovsky, « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse », *L’Esprit créateur*, vol. XX, n° 3, automne 1980, p. 96.

³⁵³ Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 14.

³⁵⁴ Formule tirée de Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991 reprise par Jacques Lecarme, *loc. cit.*, p. 229.

³⁵⁵ À propos de *Fragments d’un discours amoureux*, Barthes précise quelques points au sujet de la rédaction et de l’utilisation de la première personne du singulier : « Le résultat est donc le discours d’un sujet qui dit *je*, qui est donc individué au niveau de l’énonciation; mais c’est tout de même un discours composé, simulé, ou, si vous le voulez, un discours “monté” (résultat d’un montage). » Il mentionne que le *je* dans l’essai est « le *je* de l’écriture et que d’un côté, il s’agit de lui et de l’autre, ce n’est pas plus lui » que Stendhal mettant en scène un personnage ». Roland Barthes, *Le Grain de la voix*, p. 266-267.

³⁵⁶ Jacques Lecarme, *loc. cit.*, p. 244.

³⁵⁷ Vincent Colonna, *op. cit.*, p. 99.

l'auteure, dans certaines entrevues, reconnaît qu'elle est bien l'entité derrière le *je* et, dans d'autres affirme que le *je* n'est qu'un produit du langage qui n'existe que par et dans le texte. Alors, dans certaines entrevues $A = N$ et dans d'autres $A \neq N$. Doit-on se fier uniquement au texte ? Difficile car le fait que Nelly Arcan se montre complaisamment dans les médias fait d'elle et de son texte une *illusion biographique* qui laisse croire que le *je* est bien sa propre représentation et qu'elle s'est déjà prostituée.

C'est également le cas pour le récit de Catherine Millet, qui cependant n'hésite pas à revendiquer les gestes sexuels qu'elle décrit. Cette *illusion biographique* « conduit à croire que l'histoire racontée peut refléter un enchaînement de faits réels » et qu'elle « est une illusion artistique au même titre que les autres leurres (le style) qui permettent la littérature³⁵⁸ ». Pour Colonna, le domaine artistique s'inscrit alors dans le simulacre. Quoique le récit de Millet s'apparente à l'autobiographie, le lecteur est en droit de s'interroger sur l'authenticité des diverses aventures sexuelles relatés par Catherine M., mettre en doute ce que Philippe Lejeune appelle « le pacte autobiographique ». Ces événements se sont sensément produits des dizaines d'années avant le processus d'écriture. L'illusion biographique est créée par l'amalgame entre texte et événements extratextuels, comme auteur, narrateur et protagoniste : Ici l'équation s'écrit $A + N + P = IB$ (illusion biographique). La particularité de cette illusion est que quel que soit le genre (autobiographie, autofiction ou roman), la réalité s'y entremêle avec la fiction au point qu'il devient difficile de les distinguer; public et média, toujours en quête de sensationnalisme, cultivent cette assimilation. Ainsi, lorsqu'un récit s'intitule *La vie sexuelle de Catherine M.* ou même *Putain*, le lecteur est prêt, dès le titre, à croire à l'illusion biographique. Le sujet relève d'emblée moins de la fiction ou de la confession, mais plutôt de la sexualité. Ainsi,

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 114.

peut-on aisément lire *La vie sexuelle de Catherine M.* comme une autobiographie, récit en prose dont le narrateur est le personnage principal qui évoque le passé d'une jeune femme (qui n'est plus aussi jeune au moment de l'écrire) qui pratiquait la sexualité de groupe. Ainsi résumé, le texte de Millet entre dans la définition de l'autobiographie telle que l'entend Philippe Lejeune et en fait donc un récit autobiographique, contrairement au récit d'Arcan qui déplace les frontières existant entre réalité et fiction.

Quoiqu'auteur de roman, Michel Houellebecq et son œuvre constituent un autre cas d'illusion biographique qui s'est construite au fil de sa production romanesque³⁵⁹. Le premier roman, *Extension du domaine de la lutte*, est écrit à la première personne du singulier et sans que jamais le nom du narrateur n'y soit mentionné. *Les particules élémentaires* comporte un narrateur omniscient et est écrit à la troisième personne du singulier. Cependant, le nom d'un des principaux protagonistes est Michel Djerzinski, qui partage le même prénom avec le personnage principal du roman suivant *Plateforme*, écrit à la première personne du singulier. Sa publication est à l'origine de « l'affaire Houellebecq » dont il a été brièvement fait mention dans l'introduction de la présente étude. C'est à ce moment que se concrétisera l'illusion biographique du « personnage » Houellebecq qui, depuis le succès des *Particules élémentaires*, donne entrevue après entrevue, tenant le même discours que les personnages de ses romans et dévoilant au passage certains aspects de sa vie personnelle : « [J]e ne sais plus très bien ce qui, dans mes romans, relève de l'autobiographie; je suis par contre très conscient que cela n'a aucune importance³⁶⁰. » Son public n'avait qu'un pas à franchir avec la publication de *Plateforme*, un roman qui adopte le pronom propre à l'autobiographie et a

³⁵⁹ Il faut noter nous le rappelons que Houellebecq est un pseudonyme emprunté à sa grand-mère paternelle. Cf. p. 40 (note 175).

³⁶⁰ Entretien avec Frédéric Martel, « C'est ainsi que je fabrique mes livres », *La Nouvelle Revue Française*, n° 548, janvier 1999, p. 198.

pour protagoniste un personnage qui a le même prénom que l'auteur. Houellebecq profite des entrevues, en particulier celle désormais célèbre accordée au magazine *Lire* en septembre 2001, pour jouer le jeu du mensonge autobiographique en reprenant à son compte les sorties du personnage de *Plateforme* sur la prostitution en Thaïlande et les mêmes propos haineux envers l'islam de sorte que l'on ne peut distinguer Michel, le narrateur de l'autre Michel, Michel Houellebecq. En fait, comme le précise Pierre Jourde dans *La littérature sans estomac*³⁶¹, « [u]n personnage n'est pas son auteur, mais une figure possible de sa personnalité, une potentialité qu'il a plus ou moins développée dans la réalité³⁶² ». Le résultat est cependant surprenant : la fiction est prise pour la réalité, car l'auteur manie à la perfection l'art d'une illusion, où la partie serait prise pour le tout. L'auteur et *Plateforme* sont en quelque sorte devenus des simulacres de la réalité si convaincants que l'auteur devient lui-même un personnage et que plusieurs lecteurs ont cru voir dans le roman une sorte de documentaire. L'œuvre houellebecquienne s'est inscrite dans l'hyperréel³⁶³, au réel est substitué sa représentation.

Enfin, *Pornocratie* se présente d'abord au lecteur comme un récit fictionnel en prose. Jamais au cours du récit n'apprendra-t-il le nom des deux protagonistes qui, eux-mêmes, ne connaîtront jamais le nom de l'autre. L'anonymat est aussi une façon de représenter le rapport à l'autre qui permet au fond à ces deux personnages de se représenter l'autre en fonction du fantasme qu'il s'en fait³⁶⁴. Les possibilités de représentation de l'autre deviennent, à ce moment, infinies. « Il ne pouvait même pas l'appeler, il ne savait pas son

³⁶¹ Pierre Jourde, *La littérature sans estomac*, Paris, L'Esprit des Péninsules, 2002.

³⁶² *Ibid.*, p. 224.

³⁶³ *Cf.*, p. 73.

³⁶⁴ Voir Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, p. 57 à 74.

nom³⁶⁵ », elle peut devenir n'importe qui dans l'imaginaire du personnage masculin. Le récit met donc en scène un homme et une femme, un *il* et un *elle*. Derrière ces deux pronoms personnels se cache plus que le premier homme et la première femme, il s'agit en fait d'une représentation de l'Homme et de la Femme; de la lutte originelle entre « eux ». Le personnage féminin anonyme représente « le corps des femmes, dans l'intimité idéale qui l'oppose au sujet » de sorte que les personnages breillatiens se placent « en deçà de l'individuation et de l'identité », la reconnaissance de soi ou de l'autre devra donc passer par d'autres repères³⁶⁶. Le récit, narré par une femme, fait ainsi place à plusieurs dialogues, tournant souvent au monologue, entre ces deux êtres créés pour ne pas se comprendre. Plusieurs changements de voix narratives s'opèrent au fil du récit, passages du *elle* au *je*, comme si, par moments, la narratrice n'était pas celle qu'elle est, qu'elle n'était qu'une femme témoin de l'action du récit. Les premières pages de *Pornocratie* s'énoncent à la troisième personne laissant croire au lecteur qu'il a affaire à une narratrice omnisciente, puis soudain, la première personne s'y amalgame : « Pourtant elle est jolie celle qui est moi [...] » (*PO*, 14) Cependant, au moment du meurtre perpétré par l'homme à la fin du récit, il est difficile de croire qu'il s'agit encore d'une narration du personnage principal féminin :

De cris, elle n'en a pas eu un, simplement un grand plouf quand le corps s'est fracassé dans l'océan en contrebas.
Personne n'a rien vu, rien entendu, rien senti.
Pas même le cadavre de la fille. (*PO*, 143)

Le récit pourrait-il être raconté par le fantôme de cette femme, qui existerait dans une sorte d'éternité, symbole suggéré par la narratrice pour évoquer la puissance de la voix féminine et sa pérennité ?

³⁶⁵ Catherine Breillat, *Pornocratie*, p. 139. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PO*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

³⁶⁶ David Vasse, *Catherine Breillat: un cinéma du rite et de la transgression*, Bruxelles / Issy-les-Moulineaux, Éditions Complexe et ARTE Éditions, 2004, p. 192.

L'identité de la narratrice de *Pornocratie* reste donc dans l'anonymat et la fiction alors que les trois autres textes jonglent avec la réalité. Nous avons affaire à quatre textes où la mise en scène des pronoms personnels est bien entendu différente y compris lorsqu'il s'agit du pronom à la première personne du singulier. Christine Détrez et Anne Simon remarquent une évolution concernant la littérature écrite par des femmes qui font passer les écrits de la confession à l'autofiction³⁶⁷. Pour Michel Bozon, il ne s'agit nullement chez Millet de confession ni d'autobiographie chronologique – où les événements rapportés suivent l'ordre dans lequel ils se sont produits – mais plutôt d'une « description ou d'un traité portant sur la vie sexuelle d'une femme, qui se trouve être l'auteure³⁶⁸ ». Les choix du style et du genre ainsi que les modalités de la représentation de sa sexualité « comme les «tableaux d'une exposition» » amène Bozon à voir derrière cela une « tendance à l'extériorisation de la sexualité³⁶⁹ ». En se plaçant ainsi comme analyste de sa vie sexuelle, Catherine M. se compare à un personnage célèbre de la littérature érotique : O, l'héroïne d'*Histoire d'O* de Pauline Réage. Tout comme O, elle avoue être toujours prête sexuellement, être prise aussi souvent par derrière que par devant et elle envie l'isolation dans laquelle vit le personnage de Réage³⁷⁰. Outre cette parfaite disponibilité et cette « ouverture » à une multitude d'hommes, Catherine M. va beaucoup plus loin sexuellement que ne la fait O :

Comme j'étais parfaitement disponible, que je ne me fixais pas plus en amour que dans la vie professionnelle un idéal à atteindre, on m'a désignée comme une personne sans interdit, exceptionnellement dépourvue d'inhibition, et je n'avais aucune raison pour ne pas tenir cette place. (*VSCM*, 31)

³⁶⁷ Christine Détrez et Anne Simon, *À leur corps défendant : les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*, Paris, Seuil, 2006, p. 17.

³⁶⁸ Michel Bozon, « Littérature, sexualité et construction de soi Les écrivaines françaises du tournant du siècle face au déclin de l'amour romantique », *The Australian Journal of French Studies*, vol. XLII, n° 1, 2005, p. 9.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 10.

³⁷⁰ Cathrine Millet, *La vie sexuelle de Cathrine M.*, p. 52-53. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *VSCM*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

O qui obéit à la loi de l'amour, devient disponible à la demande de son amant tandis que Catherine M. le fait pour le plaisir, auquel, il est vrai, elle a été initiée par les premiers hommes qu'elle a connus. Toutefois, Catherine M. semble tenir plus d'une héroïne de Sade que d'O.

Sandrine Garcia remarque que ses différentes dispositions sexuelles relèvent du « statut d'objet³⁷¹ ». C'est comme objet qu'elle se met elle-même en scène à travers la description de sa grande « disponibilité », de sa « maniabilité », de son « goût pour l'avilissement » ainsi que de son consentement à « une certaine part de souffrance physique », autant d'éléments qui constitue le témoignage d'une femme qui, sans émotion, donne à lire une vie sexuelle sans tabou et avec de multiples hommes³⁷². Car, comme le souligne Garcia, dans cette citation, la femme est toujours inscrite dans un « ordre sexuel établi » qui est la domination de l'homme sur la femme³⁷³. C'est de ce point de vue qu'elle se met en scène comme le personnage de O, car Catherine M. avoue être patiente dans les rapports sexuels et endurer « les aléas du coït » (*VSCM*, 199 et 209). En plus d'être traitée en objet par les hommes, Catherine M. traite elle-même son propre corps comme un objet.

Dans le texte de Nelly Arcan, la mise en scène du moi est des plus complexes, car elle s'inscrit dans une psychanalyse, dans le contexte d'un questionnement sur les origines du moi, ce qui s'apparente à certains éléments caractéristiques de l'autofiction. L'analyse que le personnage est en train de suivre est une mise en abyme du livre lui-même. Lecarme souligne l'avantage que possède l'autofiction « de mettre en question cette relation d'identité (=) ou d'altérité (≠) entre l'auteur et le narrateur, quand bien même le nom propre serait le

³⁷¹ Sandrine Garcia, *loc. cit.*, p. 24.

³⁷² Sandrine Garcia recense les passages où ces éléments se retrouvent dans le récit, ainsi l'idée de « maniabilité » se retrouve aux pages 44 et 218, l'idée de « disponibilité » associée à celle du refus de choisir ses partenaires pour être plus disponible reviennent aux pages 31, 44, 96, 117, 119, 132, 151 et 196 de même que le « goût pour l'avilissement » se présente aux pages 118 et 151. *Ibid.*, p. 24.

³⁷³ *Ibid.*, p. 24.

même³⁷⁴ ». De plus, pour Sébastien Hubier l'autofiction « repose sur une mise en pièces de l'identité qu'elle permet à son auteur de restituer des représentations de lui-même qui, tout en étant improbables, se rapprochent le plus, *in fine*, de la vérité³⁷⁵ ». Ainsi, « [l]e sujet que désigne la première personne est remis en question jusqu'en ses fondements » car « [i]l est en effet constitué à son insu par l'Histoire et son inconscient, ce qui ne va pas sans modifier son rapport au savoir et à la vérité³⁷⁶ ». Ainsi, l'autofiction pour Doubrovsky est comme « la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain, de me donner moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte³⁷⁷ ». Et Hubier d'ajouter : « Plus encore que dans l'autobiographie, la logique de l'autofiction serait celle d'une ambiguïté narcissique mêlant la réalité et sa représentation³⁷⁸. » Puis,

[E]lle offrirait un moyen de parvenir à une connaissance plus juste de soi-même, à une véritable compréhension des tréfonds de l'âme, ou, plus exactement de l'inconscient. C'est d'ailleurs peut-être bien parce qu'elle se fonde sur la conviction que la vie est indescriptible et insaisissable directement que l'autofiction apparaît, à son auteur, comme quête de vérité.³⁷⁹

Le motif de l'anonymat du *je* de *Putain* s'explique par le fait que le vrai prénom choisi par sa mère est trop commun. La narratrice ne dévoile, on l'a vu, que des noms liés à la prostitution, dont Cynthia, un nom emprunté à sa sœur décédée avant sa naissance, ce qui selon Barbara Havercroft, « créant un lien connotatif entre un état-défunt et sa prostitution³⁸⁰ ». Chaque fois que les clients l'appellent par ce nom, c'est en fait sa sœur qui est rappelée d'outre-tombe

³⁷⁴ Jacques Lecarme, *loc. cit.*, p. 230.

³⁷⁵ Sébastien Hubier, *op.cit.*, p. 125.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 122.

³⁷⁷ Serge Doubrovsky, *loc. cit.*, p. 96.

³⁷⁸ Sébastien Hubier, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 124.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 124.

³⁸⁰ Notre traduction : « forging a connotative link between a death-like state and her prostitution ». Barbara Havercroft, *loc. cit.*, p. 218.

(*PU*, 12). Ce qui, pour Arcan, constitue un autre lien avec la mort. De plus, cela ne change rien au fait que certains clients ne se soucient pas de lui demander son nom qui, dans leur relation de client à prostituée, « ne servirait qu'à se perdre parmi les noms de toutes celles qui se seraient offertes avant [elle] » (*PU*, 131). Comme elle est femme publique par la nature de sa profession, jamais il n'est question de nom de famille³⁸¹. Elle n'est donc connue que sous un prénom d'emprunt, car, l'identité de la prostituée a très peu d'importance. Les clients qui le lui demandent avant les ébats, le lui redemandent à la fin, car ils l'ont déjà oublié. Le nom ne sert qu'à des fins de référence future, spécialement s'ils l'ont trouvée meilleure qu'une autre (*PU*, 154). Ce nom la projette aussi dans l'univers du fantasme. Le fait que la prostituée n'ait pas de nom authentique, et que, de surcroît, elle utilise le prénom d'une morte, donne au corps une aura d'irréalité car, comme le signale Michel Biron, « il n'est qu'une coquille vide dans laquelle chaque homme projette d'autres images de femmes³⁸² ». Si son pseudonyme nourrit les fantasmes du client, il joue aussi comme un écran sur lequel elle peut projeter ses propres fantasmes. Cynthia, la prostituée, peut se permettre d'être une autre que le *je*.

Quoique la narratrice affirme s'être toujours sentie obligée de remplacer auprès de ses parents sa sœur disparue, il lui a toujours été difficile de s'identifier à elle. Non seulement ne l'a-t-elle pas connue, ses parents ne lui en ont-ils jamais parlé, mais ce nom-réceptacle ne sert en fait qu'à « joue[r] à n'être qu'une image qui porte un "nom de putain"³⁸³ ». Elle n'est est fait qu'une représentation de femme, sans identité propre, intemporelle, sans passé, ni futur, qu'une représentation au présent de l'instant d'un ébat sexuel. L'origine de cette séparation de la narratrice de son identité est annoncée dès le début

³⁸¹ Isabelle Boisclair, *loc. cit.*, p. 114.

³⁸² Michel Biron, « Écrire du côté de la mort », *Voix et Images*, vol. XXVII, n° 2 (80), hiver 2002, p. 338.

³⁸³ *Ibid.*, p. 338.

du récit. Toute petite déjà, elle recevait une éducation de la part des religieuses qui elles-mêmes utilisaient des pseudonymes. Ces sœurs, qui en demandant à être appelées « mères », ne faisaient qu'ajouter à la confusion de la future narratrice. « [D]es sœurs-mères qui m'ont enseigné l'impuissance des parents à nommer leurs enfants, à les définir adéquatement auprès de Dieu [...] » (*PU*, 7) La narratrice avait été mise en présence de femmes vouées à la chasteté qui se présentaient comme des « mères », terme qui suppose la procréation. Cette représentation de mères qui ne peuvent l'être, annonce le *je* du récit qui refuse, en prenant le pseudonyme de Cynthia, d'être une femme « normale », ne peut être que la putain, celle qui n'a jamais connu de femme *entière* dans sa représentation. Faut-il voir dans ce choix identitaire la fragilité du *je* narratif, ou avec Isabelle Boisclair, le pouvoir de transgression qui unit la religieuse à la prostituée³⁸⁴, car la narratrice a aussi le pouvoir de changer d'identité, c'est-à-dire de passer de réalité à fantasme.

À force de vouloir être une autre, la narratrice subit en fait une dépersonnalisation, à travers ce qu'elle appelle les jeux de miroirs qui déforment sa pensée. Ainsi, elle projette l'image de son père dans ses clients et celle de sa mère sur elle-même. Elle enrage de l'atonie de sa mère et tente de vivre à sa place et ainsi de vivre deux vies. En plus de l'image de sa mère, celle de toutes les prostituées est aussi projetée sur elle et, selon nous, c'est la raison pour laquelle la narratrice finit par perdre son identité véritable. Elle devient ce que l'on projette sur elle, d'où le phénomène de dépersonnalisation qu'elle ressent. Lorsqu'elle est dans son bain et qu'il n'y a que sa tête et les orteils qui dépassent, elle s'imagine « qu'ils n'appartiennent pas à la même femme, que deux femmes sont en réalité sous l'eau, l'une vivante, l'autre noyée » (*PU*, 127). La femme est réduite à son corps, par le père, puis par la prostitution, selon « une problématique identitaire liée à l'autonomisation du corps », du

³⁸⁴ Isabelle Boisclair, *loc. cit.*, p. 114

« double de soi » que Yannick Resch décrit comme la révélation de la haine de soi par la prostitution³⁸⁵. C'est cet être noyé que la narratrice inscrit du côté de la mort. La femme toujours vivante est la partie d'elle-même qui veut s'affranchir de ce double. Le *je* de *Putain* joue avec toutes ces images d'elle-même qui sont autant d'écrans sur lesquels elle fonde sa sexualité.

La mise en scène du moi dans *Pornocratie*, passe par l'histoire d'une femme qui paie un homosexuel pour qu'il la regarde par où elle n'est pas regardable. L'homme passera quelques nuits à regarder ce corps féminin avant de finalement le désirer. Dans le récit comme dans le film, il s'agit en fait d'un même contrat qui est, selon David Vasse, de « payer le regard de l'autre pour qu'il vous dise enfin non pas qui vous êtes, mais ce que vous êtes, au hasard des plis les plus intransigeants de votre corps³⁸⁶ ». La mise en scène du moi passe ainsi par le regard chosifiant de l'autre, car, c'est le regard qui témoigne de l'existence d'autrui. Aussi, Sartre, dans *L'être et le néant*, met-il l'accent sur l'importance d'*être regardé*, qui nous situe en tant qu'*objet* du regard; l'autre, par son regard, nous constitue et nous sommes ainsi chosifiés par ce regard qui nous relègue au même niveau que les objets du monde³⁸⁷. Ainsi, notre liberté de même que notre corps se voient réduits par ce regard d'autrui. C'est donc par l'autre que nous avons la possibilité d'accéder à l'*être*, de sorte que c'est autrui qui nous donne accès à ce que nous sommes. Dans *Pornocratie*, c'est l'homme qui, par son regard, fait la femme, la constitue comme *être*. Comme dans la thèse

³⁸⁵ Yannick Resch, « Violence du corps, violence culturelle : *Putain* de Nelly Arcan », *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne (dir.), Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2007, p. 181.

³⁸⁶ David Vasse, *op. cit.*, p. 188.

³⁸⁷ Voir le chapitre intitulé « Le regard », Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943, p. 292-341.

qu'expose Albert Memmi dans *Portrait du colonisateur*³⁸⁸, voulant que le colonisé soit nécessaire au colonisateur pour établir sa supériorité, *Pornocratie* veut démontrer que la femme est nécessaire à l'homme pour qu'il puisse exercer sa supériorité. Le regard que l'homme pose sur le corps de la femme, pour l'auteure, s'apparente au regard de l'intégrisme dans la mesure où « plus on met d'obscénité et de dégoût sur le corps des femmes, moins elles auront de droits³⁸⁹ ». Ce dégoût est, en fait, « un outil de domination et d'asservissement » de la femme par lequel l'homme effectue « un retour au statut de mammifère³⁹⁰ ». Cette interprétation du regard de l'homme sur la femme figure dans *Pornocratie* lorsque la narratrice prétend que les hommes ne regardent pas, mais « prennent » et « violent », attitude qui serait à l'origine de l'expression « avoir une femme » (*PO*, 26-27). Breillat précise qu'en utilisant la troisième personne du singulier

[e]n parlant de cette manière, elle signifie qu'elle n'est donc pas. Elle voudrait que l'Autre, cet homme, la désire, mais surtout qu'il dise l'objet de son désir. Elle attend un savoir de l'objet, que l'Autre puisse dire l'objet précieux, l'*agalma* de la femme.³⁹¹

En fait, les hommes n'*ont* rien du tout en commun avec la narratrice, car elle ne se définit pas comme *être* une femme mais plutôt comme son « absence » (*PO*, 27). C'est un retour aux origines du monde qui est évoqué par le langage originel des verbes *être* et *avoir*, verbes sur lesquels reposent la conjugaison française, qui sont représentatifs de l'opposition entre la voix active et la voix passive et de ce fait symbolise l'opposition entre l'homme et la femme.

Dans *Plateforme*, le personnage principal se met d'emblée en scène dans une société capitaliste, caractérisée par les deux paramètres de différenciation sociale que sont l'argent et

³⁸⁸ Albert Memmi, *Portrait du colonisé*, précédé de *Portrait du colonisateur*, Paris, Payot, 1973 [1954], p. 31-105.

³⁸⁹ Catherine Breillat, « Le tampon... », *Anatomie de l'enfer*.

³⁹⁰ *Ibid.*

³⁹¹ Stéphanie Francoz, « Anatomie de l'enfer et maladie de la mort : à propos d'un film de Catherine Breillat et d'un roman de Marguerite Duras », *Psychanalyse-Paris.com*, 29 avril 2006, <www.psychanalyse-paris.com/Anatomie-de-l-enfer-et-maladie-de.html>, consulté le 12 octobre 2008.

la sexualité. Le résultat de ce lien entre société et marché domine une société de consommation dont le personnage houellebecquien est la plus emblématique représentation. Il ne peut échapper à cette société où tout est objet potentiel de marchandisation, l'homme, la femme, leur sexualité ou même leur amour³⁹². Le personnage se place ainsi en victime de la misère sexuelle³⁹³. Que ce soit le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte*, que ce soit Michel Djerzinski, Bruno des *Particules élémentaires*, ou même Michel de *Plateforme*, tous ces personnages sont la représentation de la misère sexuelle vécue par le sujet occidental. Dans *Plateforme*, Michel se définit lui-même par la médiocrité (« [J]'aurai été un individu médiocre³⁹⁴. ») et, tout au cours du roman, multiplie les allusions à sa médiocrité. Il a 40 ans, est célibataire, connaît un début de calvitie, n'est ni beau, ni amusant, n'a pas de partenaire sexuelle régulière et fréquente les peep-shows. Le narrateur ne donne aucun élément qui le rende sympathique. Il évolue dans une société où l'homme est un capital et s'interroge sur lui-même à ce sujet :

Pendant ce temps des gens travaillaient, produisaient des denrées utiles; ou inutiles, parfois. Ils produisaient. Qu'avais-je produit, moi-même, pendant quarante années d'existence? À vrai dire pas grand-chose. J'avais organisé des informations, facilité leur consultation et leur transport; parfois aussi, j'avais procédé à des transferts d'argent (sur une échelle modeste : je m'étais contenté de payer des factures en général peu élevées.) En un mot j'avais travaillé dans le *tertiaire*. Des gens comme moi, on aurait pu s'en passer. (PL, 93)

Cette interrogation est une autre preuve d'une médiocrité qu'il accepte avec un certain fatalisme. Il deviendra de moins en moins productif au fur et à mesure que se précisera sa relation avec Valérie (PL, 170). Plus le bonheur s'accroît, plus la production et le désir de travailler décroissent.

³⁹² Sabine van Wesemael, *Michel Houellebecq : le plaisir du texte*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 101.

³⁹³ *Ibid.*, p. 102.

³⁹⁴ Michel Houellebecq, *Plateforme*, p. 369. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle PL, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Accéder au bonheur est difficile dans l'univers de Houellebecq et ne semble possible que dans le rapport amoureux. Le narrateur ne s'y refuse pas délibérément, car, avant sa rencontre avec Valérie, le bonheur est un sentiment qu'il « estime » et auquel il « aspire » (PL, 22). Il est alors dans ce que le premier roman appelle : « le domaine de la lutte ». L'amour est lié de très près à la sexualité et la sexualité au bonheur : « À part dans l'acte sexuel, il y a peu de moments dans la vie où le corps exulte du simple bonheur de vivre, est rempli de joie par le simple fait de sa présence au monde [...] » (PL, 328) Après la mort de Valérie, Michel se dit que « l'homme n'est décidément pas fait pour le bonheur » (PL, 169). C'est à ce moment qu'un retour à la solution ébauchée dans *Les particules élémentaires* se produit : « Pour accéder réellement à la possibilité pratique du bonheur, l'homme devrait sans doute se transformer – se transformer *physiquement*³⁹⁵. » C'est la solution proposée dans le deuxième roman, dans lequel il s'agirait de disperser sur tout le corps les corpuscules de Krause, « pauvrement disséminés à la surface du clitoris et du gland³⁹⁶ ». Le corps tout entier se transformerait ainsi en zone érogène. De plus, avec la possibilité du clonage, le bonheur de l'humanité réside désormais dans la séparation du plaisir sexuel et du désir de reproduction. Le personnage de Michel montre que le problème réside dans le rapport à autrui. « C'est dans le rapport à autrui qu'on prend conscience de soi; c'est bien ce qui rend le rapport à autrui insupportable. » (PL, 94) C'est dans la mise en scène de l'autre que les personnages houellebecquiens finissent par se mettre en scène.

Donc, cette mise en scène du moi passe d'abord par le générique ainsi que sa relation à la réalité et à la fiction. Cette première stratégie, consistant soit à brouiller les frontières soit à laisser la réalité entrer en partie dans la fiction (et vice versa), est représentative du

³⁹⁵ L'auteur souligne. Michel Houellebecq, *Plateforme*, p. 169.

³⁹⁶ *Id.*, *Les particules élémentaires*, p. 312.

fantasme de la société contemporaine envers le réel. Les auteurs des œuvres du corpus ont donc, en misant sur l'adéquation réalité - sexualité, mis le doigt sur les attentes et les intérêts des lecteurs de l'époque. Ce sont précisément les limites de la sexualité représentée qui sont à l'étude dans cette thèse et qui seront dévoilées par la figuration de la sexualité dans le chapitre suivant et par la mise en récit de la sexualité dont le dernier chapitre fera l'objet.

CHAPITRE 2

FIGURATION DE LA SEXUALITÉ :

DE SADE AUX STRATÉGIES DES ŒUVRES DU CORPUS

La représentation repose dans toute forme artistique sur des outils et des techniques d'expression; en littérature, les médiums de représentation sont la parole et le discours. Ces outils sont mis au service d'un « processus par lequel une œuvre devient l'image ou le signe d'une réalité³⁹⁷ ». La représentation est donc « ce qui tient lieu d'autre chose³⁹⁸ ». L'étude des signes et de leurs significations ainsi que l'analyse de la parole et du discours permettent d'établir le lien fondamental qu'ils entretiennent avec la culture d'où ils émanent. C'est la représentation qui nous permet de mieux saisir toute cette production de connaissance. L'intérêt de l'analyse des signes (à connotation sexuelle) produits par un discours donné (de l'ordre du littéraire) est de mettre à jour des savoirs, des connaissances sur la représentation des pratiques sexuelles présentées dans les textes de notre corpus. Il est difficile, encore de nos jours, pour des œuvres offrant des représentations d'une sexualité désinhibée de plusieurs tabous de supplanter ce que le Marquis de Sade proposait dès 1787 dans *Les infortunes de la vertu*, première version de *Justine*, ou dans ses autres textes, car l'œuvre de Sade a instauré des limites aux frontières tenaces. Le concept de représentation appliqué aux pratiques sexuelles trouve dans l'œuvre de Sade un traitement tout à fait particulier dans la mesure où les écrits du « divin marquis » présentent un intérêt nettement marqué pour la façon dont l'acte sexuel est représenté plutôt que pour l'acte lui-même.

³⁹⁷ *Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse, 2003, p. 924.

³⁹⁸ *Ibid.* p. 924.

Le cadre théorique et générique ayant été présenté dans le précédent chapitre, il s'agit maintenant de voir les différents types et différentes formes que revêtent les représentations de la sexualité. D'un érotisme sur le déclin aux frontières allant parfois bien au-delà du mécanisme pornographique, nous verrons comment la violence s'insère dans un corpus littéraire contemporain propre à une société où les représentations de la violence sont à la hausse. Puis, nous verrons comment la sexualité représentée est mise au service de la société pour l'aider à se représenter la sexualité. Enfin, nous proposons une analyse des différentes stratégies utilisées par la sexualité représentée qui sont d'une part, propres à chacune des œuvres du corpus mais qui sont d'autre part, unies par le lien qu'elles entretiennent avec la réalité et la fiction.

Le déclin de l'érotisme

La définition d'érotisme de Pauvert va de pair avec les interventions changeantes de la censure aux cours des différentes époques quoique sa nature profonde ait toujours relevé de l'ordre du moral et du politique³⁹⁹. Ainsi, pour lui la définition de l'érotisme garde encore maintenant des relents de la censure des siècles passés, car juridiquement en Occident était jugée érotique toute littérature : 1) outrageant les bonnes mœurs; 2) où l'intention « d'exciter les passions sexuelles » était « évidente »; 3) niant « les principes fondamentaux de la morale sociale, familiale ou individuelle »; 4) « dont le langage, les tableaux, descriptions, etc. sont "indécents", "pornographique", "grivois" ou "obscène" »⁴⁰⁰. Les années 1980 feront preuve d'une grande tolérance face à ce genre d'écrits et c'est à la fin de cette décennie que les

³⁹⁹ Jean-Jacques Pauvert, *De l'infini au zéro*, p. 683.

⁴⁰⁰ *Id.*, *La littérature érotique*, p. 9.

femmes feront leur entrée dans le domaine de la pornographie⁴⁰¹. Les problèmes liés à l'érotisme avaient été jusque-là résolus par la censure, mais à partir de ce moment, selon Pauvert, les problèmes que pose l'érotisme pour la société vont complètement basculer⁴⁰². Si la censure avait jusqu'à ce moment pu garder un contrôle sur les femmes et les mineurs, les femmes ont investi le monde pornographique et ont pu ainsi réclamer cette liberté. La censure des lectures érotiques sera aussi, avec l'avènement de l'Internet, de la radio et de la vidéo, reléguée au second plan. Ces médias de plus en plus populaires deviendront difficiles à censurer⁴⁰³, même si ces lectures présentent à outrance des spectacles sexuels qui, selon Pauvert, « encombre l'imaginaire et expulsent toute activité personnelle⁴⁰⁴ ». Selon lui, le nombre croissant de femmes qui investissent le monde littéraire de façon érotique « contribue également à la banalisation définitive de la chose⁴⁰⁵ ». Ces écrits dont il déplore la vulgarité contribuent à la disparition de la littérature érotique comme du concept d'érotisme lui-même⁴⁰⁶. Ainsi, « le registre des textes "sexuels" naturalistes est aujourd'hui tel qu'il est impossible de lire ce qui est proposé⁴⁰⁷ ». Et son constat est plutôt pessimiste face à ce qui se fait dans le genre à la fin du XX^e siècle :

Mécaniquement, les « nouveau auteurs » (femmes, homosexuels, bisexuels, hétérosexuels) dévident comme en faisant du tricot (un coup à l'envers, un coup à l'endroit), des relations de scènes de sexe toujours les mêmes – sauf la surenchère –, dans un style toujours le même. Nous succombons sous le nombre de « lectures érotiques » dont l'abondance, souvent la violence font qu'elles n'en sont plus guère, puisqu'on ne s'entend plus.⁴⁰⁸

⁴⁰¹ *Id.*, *De l'infini au zéro*, p. 688-689.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 690.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 690-691.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 693.

⁴⁰⁵ Jean-Jacques Pauvert, *La littérature érotique*, p. 123.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 123.

⁴⁰⁷ Jean-Jacques Pauvert, dans le dernier tome de son *Anthologie des lectures érotiques*, préfère le terme « lecture » à celui de « littérature », car l'érotisme est parfois trop lié à la subjectivité alors que le terme « lecture » permet « de discerner ce qui, au cours des siècles, avait été lu comme érotique », Jean-Jacques Pauvert, *De l'infini au zéro*, p. 692 et 682.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 692.

Jumelées aux nouvelles technologies comme Internet, les lectures érotiques sont devenues un bien de consommation amenant cette littérature « aux environs du zéro de l'expression⁴⁰⁹ ». L'érotisme qui avait des liens très étroits avec le littéraire se trouve de nos jours pratiquement partout, en une ubiquité « obsédante » :

[L]'érotisme, progressivement privé de son pouvoir d'investigation (non scientifique mais *poétique*), est devenu à l'aube du XXI^e siècle, un jeu de rôle comme un autre, « perversions » de toutes sortes comprises. Jeu de rôle dans lequel l'« utilitaire » d'origine féminine tient toute la place, avec par exemple la « gadgétisation du corps », en général, ou la « désexualisation » du corps (féminin cette fois) allant de pair avec les avancées du « cybersexe » ou le perfectionnement des poupées gonflables.⁴¹⁰

La littérature érotique a aussi perdu « son pouvoir de perversion⁴¹¹ ». Elle s'inscrit dans une sorte de désérotisation que subit notre société de sorte que l'érotisme semble être utilisé plutôt de nos jours comme un « moyen d'attirer l'attention⁴¹² ». Finalement, Pauvert déplore la disparition de l'érotisme qui, de nos jours, est devenu une essence disparaissant au sein de notre conscience collective⁴¹³.

Il semble bien que, par le biais de quelques avancées dans ce domaine, et en particulier par l'existence unique de l'œuvre de Sade, la conscience humaine se soit parfois approchée, dans le passé, de ce qu'André Breton appelait « l'fracassable noyau de nuit ».

« De nos jours, le monde sexuel, en dépit des sondages que, dans l'époque moderne, y auront opérés Sade et Freud, n'a pas, que je sache, cessé d'opposer à notre volonté de pénétration de l'univers son infracassable noyau de nuit. »

Aujourd'hui recouvertes par l'incroyable vague de la « vulgarisation » générale, ces avancées loin d'avoir enrichi la connaissance, paraissent s'être perdues dans les sables.⁴¹⁴

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 692.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 693.

⁴¹¹ Jean-Jacques Pauvert, *La littérature érotique*, p. 122.

⁴¹² *Ibid.*, p. 122.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 123.

⁴¹⁴ Jean-Jacques Pauvert cite l'introduction d'André Breton aux *Contes bizarres* d'Achim d'Arnim. *Ibid.*, p. 123-124.

De cette manière, la littérature érotique tend vers la violence concrète et symbolique s'inscrivant également dans ce que nous entendons par « pornographisation » de la littérature.

Michela Marzano remarque que, durant les années 1990, la pornographie cinématographique devient de plus en plus violente et génitale⁴¹⁵. En comparaison avec la pornographie classique qui est une représentation codifiée « gérée par une esthétique "hyperréaliste" », c'est-à-dire « [u]n monde de signes qui s'accumulent et qui s'éloignent de la réalité », la pornographie moderne présente un spectacle « plus réel que réel » cherchant à montr[er] comment le sexe fonctionne et comment le corps est à l'intérieur⁴¹⁶. Autant la première relevait du monde de la fiction, en accumulant des signes s'éloignant de la réalité, autant dans la seconde « c'est un réel autre et recréé qui se substitue à la réalité, un réel virtuel⁴¹⁷ », dans lequel un regard scrutateur veut voir jusqu'à l'intérieur du corps, un regard d'entomologiste excité par le détail microscopique et le désir de tout dévoiler. Patrick Baudry souligne que ce changement relève d'une même évolution que ce qu'ont connu les années 1970 avec le vent de contestation politique de même que les années 1980 avec « la rentabilisation d'un marché capitaliste⁴¹⁸ ». Selon lui, les années 1990 sont marquées entre autres d'un « souci éthique » et d'un « rapport parodique à la vérité⁴¹⁹ », d'où découle le succès des films pornographiques tournés par des « amateurs » mais également l'entrée des perversions dans ce qu'il appelle une « esthétisation du hard⁴²⁰ ». La société préfère désormais la pratique à la théorie et cette société « d'expérience » veut plutôt des

⁴¹⁵ Michela Marzano, « La nouvelle pornographie et l'escalade des pratiques : corps, violence et réalité », *Cités*, Paris, PUF, n° 15, 2003, p. 18.

⁴¹⁶ Michela Marzano cite Baudrillard. *Ibid.*, p. 20 et 21.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 20-22.

⁴¹⁸ Patrick Baudry, *op.cit.*, p. 42.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 42.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 42.

« sensations⁴²¹ ». Peut-être en a-t-elle eu assez de réactiver la binarité des lieux communs, stéréotype après stéréotype : la disponibilité de la femme face au pouvoir de l'homme, la passivité de la femme face à l'activité de l'homme, les lieux typiques de la rencontre sexuelle, etc.

D'un autre côté, le cinéma pornographique moderne est lui issu de certaines transformations sur le plan des techniques de productions (marché de la vidéo), aussi sur le plan du contenu (plus spécialisé vers certaines préférences sexuelles) et sur le plan esthétique (« passage de l'*hyperréalisme* à la *transparence* et à la *surexposition sexuelle* ») de sorte que « [d]u monde des signes, on passe à un monde où le réel ne s'oppose plus au fantasme⁴²² ». Parallèlement, on constate un engouement de discours (psychologique, politique, littéraire, etc.) sur la pornographie⁴²³. La France littéraire est envahie d'auteurs « technopornographes⁴²⁴ » qui ont leur spécialité, qu'il s'agisse d'un artiste (Bernard Dufour), d'un photographe (Alain Fleischer), d'un « vulvologue » (Gérard Swang) ou d'un cuisinier (Emmanuel-Juste Duits)⁴²⁵. Bourcier remarque que les hommes qui prennent la parole sur le sujet fondent méticuleusement leur propos sur une opposition entre la pornographie correcte et la pornographie perverse, et que de l'autre côté, les femmes se tournent vers l'« Écriture », c'est-à-dire la « nouvelle pornographie⁴²⁶ ». Christian Authier affirme que les auteures de la nouvelle pornographie, notamment Angot, Millet et Ernaux, proposent non pas des fictions mais des récits autobiographiques, donc avec un ancrage dans

⁴²¹ *Ibid.*, p. 42.

⁴²² L'auteure souligne. Michela Marzano, « La nouvelle pornographie et l'escalade des pratiques », p. 22.

⁴²³ Voir Marie-Hélène Bourcier, « Pipe d'auteur : la "nouvelle vague pornographique française" et ses intellectuels (avec Jean-Pierre Léaud et Ovidie, Catherine Millet et son mari et toute la presse », *Esprit Créateur*, vol. XLIV, n° 3, automne 2004, p. 13-25.

⁴²⁴ Bourcier emprunte ce terme à Donna Haraway utilisé dans *The Haraway Reader*, New York, Routledge, 2004.

⁴²⁵ Marie-Hélène Bourcier, *loc. cit.*, p. 14.

⁴²⁶ Nous faisons référence à la tendance littéraire et non au roman de Marie Nimier, *La nouvelle pornographie*, Paris, Gallimard, 2002 [2000].

la réalité⁴²⁷. Ainsi, les personnages principaux prennent dans ces récits toute la place, pour ne laisser qu'une ombre de personnage secondaire. C'est une mise en valeur du sujet au profit de l'autre témoignant de l'individualisme présent dans notre société. Authier souligne chez Millet cette « nappe indifférenciée de chair » (*VSCM*, p. 97) : nous pourrions ici aussi ajouter le texte d'Arcan, où on ne mentionne que le prénom des hommes ou même chez Annie Ernaux où l'homme n'est réduit qu'à une initiale⁴²⁸.

Le succès public ne suffit pas à faire de ces livres autarciques des œuvres destinées à des lecteurs. S'ils viennent à leur rencontre, parfois attirés par l'odeur du scandale, c'est pour avoir la révélation et l'exposition d'une intimité, d'un aveu, d'un secret. L'auteur certifie par son témoignage public et médiatique la validité du récit, l'authenticité du livre et donc de la confession. [...] C'est cette écriture de la réalité, cette mise à plat refusant toute transcendance au risque de sombrer dans la platitude, qui séduit le lecteur enfin débarrassé du filtre romanesque. Dans ces miroirs narcissiques reflétés dans des milliers d'ego perce une volonté de transparence et une vision du monde riche d'enseignements [...]⁴²⁹

Cette nouvelle pornographie ne prend pas ses racines dans l'Antiquité, mais vient plutôt de la modernité⁴³⁰. « Ainsi la pornographie moderne peut-elle se définir comme un régime de production de la vérité du sexe qui s'invente aux XVIII^e et XIX^e siècles, coïncidant avec les Lumières et leur prolongement positiviste⁴³¹. » Nous verrons donc dans ce chapitre et le suivant si les textes du corpus s'inscrivent dans l'évolution de cette pornographie moderne.

Au-delà du pornographique : Sade

Classer Sade comme pornographe relève d'abord d'une décision interprétative. Dominique Maingueneau, dans *La littérature pornographique*, soulève ce point de vue en faisant remarquer la façon dont ont été traitées les œuvres du marquis au cours des siècles.

⁴²⁷ Christian Authier, *op. cit.*, p. 48.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 48.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 49.

⁴³⁰ Marie-Hélène Bourcier, *loc. cit.*, p. 13.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 13.

Ainsi, l'œuvre sadienne s'est elle retrouvée dans l'Enfer des bibliothèques à une époque alors qu'elle est maintenant l'objet d'études littéraires savantes⁴³². Les livres de Sade se trouvent de nos jours sur les rayons des librairies, mais il a fallu attendre l'époque contemporaine puisqu'en 1958, Jean-Jacques Pauvert subissait un procès pour avoir publié les œuvres de Sade. Ainsi, pour la Commission du Livre, *La philosophie dans le boudoir*, *La nouvelle Justine*, *Juliette* et *Les 120 journées de Sodome* « mêlaient à des propos sur la société du temps, des descriptions de scènes d'orgies, des cruautés les plus répugnantes, et des perversions les plus variées, et contenaient intrinsèquement un ferment détestable et condamnable pour les bonnes mœurs⁴³³ ». Avant la Révolution française, le but de la pornographie était plutôt d'affaiblir l'autorité de l'État en exacerbant la critique sociale et politique, ce n'est qu'après la Révolution que s'ajoute la fonction d'exciter le lecteur⁴³⁴. Sade se situe entre ces deux périodes et prépare la voie à une pornographie qui sera moins axée sur le politique, qui ne se verra plus comme une critique du régime en place, et qui s'attaquera plutôt à la moralité⁴³⁵. C'est l'atteinte à la moralité chez Sade qui a amené Pauvert à se retrouver devant les tribunaux.

L'œuvre de Sade revendique donc sa portée selon trois stratégies : politique, pornographique et littéraire. Nous nous attarderons plus longuement sur les stratégies pornographique et littéraire puisqu'elles touchent directement à la représentation de la sexualité, la première stratégie concernant plutôt les « dissertations parfois très développées sur le libertinage pensé comme "un effort" pour "être républicain"⁴³⁶ ». L'œuvre de Sade ne

⁴³² Dominique, Mainguneau, *La littérature pornographique*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 100.

⁴³³ Georges Bataille, André Breton, Jean Cocteau, Jean Paulhan et Maurice Garçon, *L'Affaire Sade*, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1963, p. 9.

⁴³⁴ Christie McDonald, « Changing Stakes : Pornography, Privacy, and the Perils of Democracy », *Yale French Studies*, n° 100, 2001, p. 89-90.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 90.

⁴³⁶ Bertrand Ferrier, « Sade », *Dictionnaire de la pornographie*, p. 419.

peut pas être analysée comme une œuvre qui serait entièrement philosophique puisque les séquences à teneur sexuelle sont omniprésentes et elle ne peut pas d'un autre côté, être considérée comme une œuvre entièrement pornographique puisque les séquences pornographiques sont entrecoupées de dialogues souvent philosophico-politiques. La stratégie pornographique s'attache à la forme que prend les textes de Sade. Tout comme les œuvres du corpus, les textes sadiens présentent un enchaînement de scènes pornographiques liées, dans son cas, par des préoccupations philosophiques, mais aussi par une « mise en intrigue⁴³⁷ ». Par contre, *Les 120 journées de Sodome*, œuvre inachevée, ressemblent plutôt à une « juxtaposition de fantasmes⁴³⁸ » surtout avec la numérotation de la deuxième partie qui n'est qu'un plan, un enchaînement de perversions mises les unes après les autres sans phrases les liant, sans utilisation de connecteurs.

Le premier décembre. La Champville prend les récits et conte les cents cinquante histoires suivantes. (Les chiffres précèdent les récits.)

1. Ne veut dépuceler que trois ans jusqu'à sept, mais en con. C'est lui qui dépucelle la Champville à l'âge de cinq ans.
 2. Il fait attacher une fille de neuf ans en boule et la dépucelle en levrette.
 3. Il veut violer une fille de douze à treize ans, et ne la dépucelle que le pistolet sur la gorge.
- [...] ⁴³⁹

Les perversions sont regroupées selon leur nature même, dans ce cas-ci, il s'agit de prendre la virginité de jeunes filles.

Le choix du nom des personnages est aussi révélateur du caractère pornographique d'une œuvre. Dans le texte sadien, il y a rarement de nom complet (prénom et nom de famille) selon Maingueneau⁴⁴⁰. En effet, on retrouve Justine, Juliette, et bien d'autres qui n'ont qu'un prénom qui « est lié à l'intimité, il individualise sans individualiser, puisque

⁴³⁷ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 48.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 49.

⁴³⁹ Sade, *Les 120 journées de Sodome*, p. 363.

⁴⁴⁰ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 56.

dans une collectivité toutes sorte de gens ont un même prénom » et qui les réduit « à leur fonctionnalité sexuelle⁴⁴¹ ». Cependant, les quatre conteuses des *120 journées de Sodome* (la Duclos, la Champville, la Martaine et la Desgranges) semblent s'inscrire dans une hiérarchie du personnage sadien puisqu'elles ne sont nommées qu'à partir de leur nom de famille, qui « dit une origine, une famille, des ancêtres, une insertion sociale⁴⁴² ». Cependant, l'article devant le patronyme les renvoie au statut d'objet alors que les libertins se prévalent, en général, de divers titres (duc, président, etc.). En plus d'être une stratégie pornographique, le nom dans l'œuvre sadienne ne laisse aucune ambiguïté sur les positions de pouvoir dans la relation sexuelle. Ainsi, il serait peut-être possible de qualifier l'œuvre de Sade de pornographique dans la mesure où, entre autres, les noms et les séquences ou « tableaux » obéissent à une logique qui choque la pudeur.

De plus, le renouvellement des partenaires rendant leur disponibilité constante et le désir omniprésent qualifient aussi un texte pornographique. C'est de ce point de vue que nous pensons que Sade va au-delà de la pornographie. La multiplication des désirs peut être problématique dans l'œuvre sadienne. Premièrement, le « désir comme désir de l'Autre n'a pas de modèle chez Sade », car il ne puise pas dans la nature pour en reproduire une copie-conforme, mais pour en faire une copie magnifiée, exagérée qui va subvertir le stéréotype⁴⁴³. Dans la sexualité représentée sadienne, il n'y a en fait que contradiction du désir de l'autre de sorte que l'œuvre propose un univers fantasmatique contrariant les désirs des autres personnages⁴⁴⁴. Il n'y a plus de statut de partenaires, le sujet est maître et l'objet du désir est victime. De ce fait, le héros sadien s'assure de l'« unicisme » de son caractère par la négation

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 56.

⁴⁴³ Daniel Castillo Durante, *Sade ou l'ombre des Lumières*, p. 17.

⁴⁴⁴ Georges Bataille, *Sade, Fourier, Loyola*, p. 186.

de l'autre⁴⁴⁵. Ainsi, comme l'explique de Beauvoir, généralement l'envoûtement de la chair passe par « le vertige » que procure l'autre, qui est lui aussi fait de chair. Ce moment d'enivrement dans sa « propre chair » est impossible pour le sujet s'il reste seul, cloîtré dans sa conscience. De ce fait, le personnage « échappe au trouble et il ne peut rejoindre l'autre que par des représentations », mais ce « trouble » n'atteint pas le personnage sadique qui reste tout de même « cérébral » et inébranlable rendant ainsi impossible l'oubli de soi⁴⁴⁶. Pour le libertin sadien, la jouissance passe d'abord par la douleur. C'est pourquoi nous soulignons l'importance que prend la négation de l'autre dans les écrits de Sade. Le partenaire doit disparaître au profit de la victime, car il est impossible pour le libertin d'atteindre l'orgasme dans une jouissance mutuelle parce que « toute jouissance partagée s'affaiblit⁴⁴⁷ ». Le libertin cherche à rendre présente la chair par la douleur⁴⁴⁸. Ce que ce type de personnage recherche, c'est le summum que l'expérience sexuelle peut lui procurer sur le plan corporel mais aussi sur le plan cérébral, de sorte qu'il soit impossible d'atteindre quelque égalité que ce soit dans le rapport d'altérité entre lui et son partenaire-victime, car il n'y a aucune possibilité de réciprocité dans cette relation.

Nous avons vu en partie le mécanisme sadien de représentation et certaines de ses limites dans le premier chapitre, il s'agira maintenant de voir pourquoi il a été difficile au XIX^e et au XX^e siècles de franchir ces limites érigées par Sade sur le plan sexuel. La principale difficulté pour les œuvres du corpus réside dans le désir de représenter le réel alors que Sade inscrit ses textes dans l'imaginaire. Il est difficile pour nos auteurs d'en arriver à un procédé qui surpasserait celui à l'œuvre dans les textes de Sade. La principale limite réside

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 186.

⁴⁴⁶ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 33 et 32.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁴⁸ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 440.

dans le traitement du cri et du silence dans les textes sadiens que nous envisagerons ici plutôt comme une stratégie littéraire. Le cri un est élément qui renvoie à « une économie de la répétition » selon Castillo Durante⁴⁴⁹. Le fonctionnement de ce processus sadien se confond alors à « l'écho », qui à son tour vient se confondre en une « copie d'un nouveau cri ». Dans les romans de Sade, la « vérité » passe donc par cet « écho de l'écho » qui révèle la représentation cachée⁴⁵⁰. Au-delà de ce cri « libertin » se trouve le silence. Limite ultime de la représentation sadienne. Selon Barthes, le silence devient une « vertu » qui suppose un grand contrôle des corps et de l'ordre. Il y voit un désir de « *ne pas* ressembler aux shows de l'érotisme petit-bourgeois⁴⁵¹ ». De toute façon, existe-il une technique plus efficace que le silence pour représenter toute la force réulsive des fresques libertines? La parole reste cependant le seul élément qui ne se partage pas. La parole appartient en entier au « maître », du silence jusqu'à l'extase et elle finit par se confondre avec « l'imagination⁴⁵² ». La fonction du discours chez Sade consiste ainsi à « concevoir l'inconcevable, c'est-à-dire de ne rien laisser en dehors de la parole et de ne concéder au monde aucun ineffable⁴⁵³ ». Ce que l'on reprochera alors à Sade, selon Barthes, sera, au-delà de la célébration du crime et de la luxure, « d'avoir inventé un discours immense » trop détaillé et empreint de répétitions⁴⁵⁴. Un discours trouvant écho dans le silence. Un discours qui, dans le silence, laisse entrevoir le pire. Enfin, un discours dont nous redoutons la fin, car dans son silence loge le caractère innommable des cruautés possibles. Il n'y a pas de limites aux représentations possibles du discours sadien, car elles résident dans un silence auquel Sade peut seul avoir accès.

⁴⁴⁹ Daniel Castillo Durante, *Sade ou l'ombre des Lumières*, p. 22.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁵¹ L'auteur souligne. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, p. 170.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 36.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 42.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 130.

Interface du silence, le cri occupe aussi une place primordiale dans le mécanisme sadien de représentation. Beauvoir montre la nécessité du cri pour l'atteinte du « trouble » recherché par le libertin⁴⁵⁵. Ce processus d'altérité entre le sujet et l'objet victimal passe par la souffrance que le sujet inflige à sa victime afin de devenir lui-même « chair et sang » de sorte qu'« il faut que dans la passivité de l'autre [il] reconnaisse [s]a propre condition » et « donc qu'une liberté habite une conscience⁴⁵⁶ ». Les libertins jouissent des cris et lamentations de leurs victimes. Beauvoir souligne l'exemple de Verneuil dans *Les 120 journées de Sodome* qui, afin d'intensifier les cris de sa femme, lui fait porter un type de bonnet destiné à cet effet⁴⁵⁷. Si le cri est une marque identifiant la victime selon Barthes, il est également un « accessoire » à la jouissance : un « fétiche sonore⁴⁵⁸ ». Ainsi, explique-t-il que l'un des trois avantages de ce bonnet est de permettre une diffusion du cri aux autres libertins n'assistant pas à la scène de sorte qu'« ils peuvent, plaisir suprême, l'imaginer, c'est-à-dire la fantasmer⁴⁵⁹ ». De plus, ce type de bonnet transforme le cri au point où il est frappé d'une « étrangeté animale » transformant ici la femme en bête et enfin, « le tuyau, vagin ou colon, injecte dans le libertin un bâton sonore, un étron musical (l'étron est très précisément l'excrément à l'état de phallus)⁴⁶⁰ ». Tous ces avantages du cri n'en démontrent que plus fortement le caractère fétiche.

Chez Sade, il n'y a toutefois pas seulement le cri des victimes, mais également ceux poussés par les libertins. Ainsi, *Les 120 journées de Sodome* présentent maints supplices et tortures où les libertins poussent des cris étouffant ceux de leurs victimes⁴⁶¹. Chantal Thomas

⁴⁵⁵ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁵⁸ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, p. 147.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 147.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 148.

⁴⁶¹ Chantal Thomas, *Sade, la dissertation et l'orgie*, Paris, Rivages poche, 2002, p. 95-96.

précise que « [l]es cris isolés, ponctuels des victimes, se changent en un autre cri dans l'intensité et dans l'altérité duquel ils disparaissent⁴⁶² ». De sorte que, même par le cri, la victime sadienne n'arrive pas à faire valoir son droit à la parole. Le libertin règne même à ce niveau reléguant la victime à néant, au silence. Un silence s'opposant ainsi « à l'écoute constante et attentive exigées des victimes⁴⁶³ ». Chantal Thomas relève alors un paradoxe. Dans la mesure où le texte a pour fin de tout dire, souvent il se termine en silence⁴⁶⁴. Comme elle le précise, « le mot ne l'emporte jamais sur le geste qu'il décide » et ce mot « ne peut être dépassé par sa réalisation⁴⁶⁵ ». Elle fait remarquer, particulièrement dans *Les 120 journées de Sodome*, que les « bruits extérieurs » sont en fait inexistantes et, comme nous l'avons mentionné, le cri des victimes vite neutralisés⁴⁶⁶. Nous avons affaire ici à un silence complice et régulé. Toute la mise en scène est savamment préparée au château de Silling. Un silence qui, le souligne-t-elle, se fait aussi sentir de l'extérieur, un extérieur « sourd » aux crimes perpétrés. Personne de l'extérieur ne viendra en aide aux victimes de même qu'aucune sanction ne sera infligée aux libertins⁴⁶⁷. Du cri au silence, les représentations de la sexualité dans l'œuvre sadienne passe donc ensuite dans le non-dit qui, déjà-là, entre en contradiction avec la tendance de notre époque qui est de tout dire. Est-il pire de décrire avec de nombreux détails cliniques des sévices sexuels ou d'en dire juste assez, comme le fait Sade, pour laisser au lecteur le soin de les imaginer? Sade décrit des sévices horribles, mais laisse au lecteur l'idée qu'il existe pire. Le pire est ainsi conçu dans le hors-texte de l'œuvre sadienne, mais à notre époque, les écrivains qui tentent la transgression tentent justement le

⁴⁶² *Ibid.*, p. 96.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 45.

processus inverse qui est de décrire à outrance jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de place pour l'imaginer.

Respectant certaines caractéristiques propres à la pornographie telles que l'onomastique (usage du nom des personnages), Sade, nous l'avons vu, fait du désir comme désir de l'autre une copie magnifiée où l'autre est nié en tant que partenaire, puisque la jouissance passe d'abord par la douleur. La chair est rendue présente par la douleur, ce qui montre que la recherche de la jouissance est d'abord cérébrale pour le personnage libertin. La violence est donc intrinsèquement liée à l'œuvre sadienne sur le plan de la sexualité. À notre grand étonnement, l'analyse du corpus, qui s'inscrit dans une époque où la violence est de plus en plus banalisée, est très peu présente.

La violence

La banalisation de la violence est un phénomène remarqué dans la pornographie certes, mais aussi dans la société en général et semble être un des effets de la « pornographisation ». De tous les actes inspirés de Sade et de son œuvre, la violence et son lien intrinsèque à la sexualité est sans doute le plus notoire. Il ne s'agira pas de faire un inventaire de toutes les violences commises du vivant de Sade ou dans ses œuvres, mais de voir comment les textes du corpus représentent la violence dans la sexualité. Aujourd'hui, l'équivalent des violences sadiennes peut être trouvé dans le film *snuff*, qui représente un meurtre en direct où un individu subit des tortures avant d'être tué et/ou démembré⁴⁶⁸. La légende du *snuff* est toujours d'actualité, car même après des années d'investigations de la part du FBI, il semble que les résultats soient peu concluants, mais l'idée qu'il existe

⁴⁶⁸ Les définitions varient, nous entendons ici une production cinématographique produite dans le but d'être vendue, car des images de mort en direct sont dispersées sur Internet (pensons ici à l'exécution de Saddam Hussein) et certains meurtriers en série filment leurs crimes.

vraiment de tels films hante l'imaginaire du cinéma pornographique. Dans le documentaire *Snuff: A Documentary About Killing on Camera*⁴⁶⁹, on s'interroge toujours sur l'existence de tels films. La même question à poser avec Sade : a-t-il ou n'a-t-il pas commis certains des crimes représentés dans ses romans? Dans le documentaire, des policiers confirment que les recherches ont été vaines, mais le cinéaste Mark L. Rosen (*The Texas Chainsaw Massacre*) a la certitude d'avoir visionné un film *snuff*. Dans le cas des *snuff*, comme dans celui de Sade, l'important n'est pas de savoir si les actes ont été commis, mais bien le fait que des gens y croient. Réalité ou fiction, cela n'a plus d'importance et c'est ce qui fait le pouvoir de la représentation.

La violence représentée dans la sexualité varie selon divers degrés d'un auteur à l'autre. Jamais dans les œuvres du corpus, elle n'atteint la même extrémité que celle existant chez Sade. À la limite, la violence remplace la jouissance comme fin et déstabilise le mécanisme de désir dans la pornographie. Pour le libertin sadien, c'est la mise en scène de la violence, que Sade s'applique à décrire en détail, qui prime vraiment puisqu'elle est le moteur de l'excitation sexuelle et une condition nécessaire à la jouissance qui semble, dans ce cas passer, au second plan⁴⁷⁰. Dans le cas de Millet et d'Arcan, il y a très peu de représentations de la violence, ce qui peut surprendre à propos de la sexualité de groupe, qui implique souvent plusieurs hommes et une seule femme, ou de la prostitution. Catherine M. ne craint pas la violence des hommes quoiqu'elle laisse sous-entendre qu'il existe une violence latente par la façon dont elle décrit le penchant des hommes à tenir écartelées les jambes de la femme afin de satisfaire un désir voyeuriste, mais également afin d'« aller frapper plus loin » (*VSCM*, 21). On remarque toutefois une certaine violence faite au corps

⁴⁶⁹ Paul Von Stoetzel, *Snuff: A Documentary About Killing on Camera*, États-Unis, 2008, 76 minutes.

⁴⁷⁰ Jean-Marie Goulemot, *op. cit.*, p. 109.

qui, pour Catherine M., prend la forme d'une volupté car son sexe est engourdi et ankylosé après avoir été prise pendant des heures par plusieurs hommes (*VSCM*, 21-22). « D'une façon prosaïque, la conviction que la sexualité, sous quelle que forme qu'elle s'exprime, est la chose la mieux partagée du monde me conforte dans l'idée qu'il n'arrivera rien de désagréable. » (*VSCM*, 157) Comme elle ne mentionne jamais la violence, Catherine M. ne mentionne jamais la potentialité d'une grossesse ni la peur de contracter des maladies sexuelles, voire le sida, ce qui est très représentatif de l'attitude des gens dans les années 1970. Il est cependant intéressant de noter le peu d'attention qu'elle semble porter à deux incidents qui sont pourtant marqués de violence, même s'ils débordent du cadre de la sexualité. Après une soirée qui n'avait rien d'orgiasque mais qui avait pris toutefois une tournure sexuelle, l'ami qui l'avait accompagnée, pris de jalousie, lui assène des coups, la piétine sur le chemin du retour (*VSCM*, 72). Elle semble évacuer cette violence en faisant le chemin inverse concentrée sur la perte d'un bijou tombé sous les coups (*VSCM*, 72). Puis brièvement, quelques lignes plus loin, elle raconte comment elle a reçu un coup de rasoir à l'épaule alors qu'elle dormait; ce qu'elle qualifie de « vengeance moins colérique bien que tout aussi violente », mais qui ne semble guère la préoccuper, car elle enchaîne ensuite avec un chapitre sur la jalousie, autre forme de violence, mais qui n'est vécue que dans l'enceinte de l'entité couple, son dernier récit *Jour de souffrance*⁴⁷¹ en faisant foi.

Dans *Putain*, nous nous retrouvons face à une prostitution exempte de violence physique. La représentation de la violence se situe à un autre niveau, celui de l'association que se fait la narratrice d'elle-même à la mort. La narratrice se perçoit comme un homme, les hommes étant « à la fois prédateurs et indifférents à ce dont ils jouissent » (*PU*, 125), ce qui la rapproche de la mort. Elle fait ici référence au stéréotype de l'homme violent et assoiffé de

⁴⁷¹ Catherine Millet, *Jour de souffrance*, Paris, Flammarion, 2008.

sexe en affirmant l'hypothétique réalité de ce qu'elle énonce. Cependant, elle souligne qu'« ils [les hommes] aiment dire qu'ils le sont [prédateurs et indifférents] et que les femmes ne le sont pas, surtout pas, comme s'il n'y avait qu'eux pour ne demander le nom de l'autre qu'à grand-peine et pour vouloir fuir sitôt soulagés » (*PU*, 125). Très jeune, elle a compris qu'elle pouvait se placer du côté de ceux qu'elle dénonçait c'est-à-dire les hommes. Le lien à la violence est donc des plus ténu, car il passe par l'association à l'homme qui symbolise pour elle un rapprochement à la mort. Nous avons donc affaire ici à la violence que la protagoniste s'inflige à elle-même par un processus intellectuel compliqué.

Michel Biron remarque que le récit est raconté par « une personne si seule qu'on la dirait morte à la société⁴⁷² ». « Malgré ce qui fait l'objet de sa haine, elle n'écrit pas contre la famille, la société ou les hommes en général. Elle écrit comme si elle était ailleurs, de l'autre côté des choses. Voilà ce qui arrive, dira-t-elle à la toute fin du récit, "lorsqu'on interpelle la vie du côté de la mort"⁴⁷³. » Elle explique aussi l'écriture à un client : « [J]e lui raconte que l'écriture est un principe de mort, que la parole n'exige pas la présence de l'objet pour s'énoncer, que cet objet dont on parle pourrait aussi bien être ailleurs, enterré depuis trois siècles. » (*PU*, 137) Elle parle du malheur, la seule chose qui l'unisse à son psychanalyste, un malheur contre lequel il ne peut rien car elle est, d'après elle, « si près de la mort » (*PU*, 53). Quelques pages plus loin dans le récit, elle souhaite la mort, car c'est la seule chose qu'elle juge posséder. Une fois l'impossible reconnu, il vaut mieux pour elle mourir. Il est difficile pour la narratrice de ne pas se placer du côté funeste sachant que c'est à cette sœur morte à laquelle elle doit la vie. Dans *Putain*, c'est donc plutôt la narratrice qui s'inflige une violence psychologique.

⁴⁷² Michel Biron, *loc. cit.*, p. 337.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 337.

Dans l'œuvre de Houellebecq, la hiérarchie sexuelle et son rapport de force dominant/dominé amène non seulement un rapport de violence dans les relations entre individus du même sexe, mais avec la représentation de la femme houellebecquienne et affecte aussi les relations entre les sexes⁴⁷⁴. Un rapport qui n'est pas sans violence, comme le phénomène de paupérisation absolue, produit de la marchandisation du désir⁴⁷⁵. Lucas Degryse, dans un article sur la violence et les transformations génétiques dans l'œuvre de Houellebecq, présente la séduction comme une obligation de regard sur l'autre, d'où résulte l'instrumentalisation de l'autre dans le seul but de satisfaire le sentiment d'être désiré⁴⁷⁶. Cette « forme narcissique de violence égocentrique » est indifférente du mal qu'il peut causer à l'autre, car la frustration ressentie par l'autre est nécessaire au maintien de l'état de désir, au pouvoir sur l'autre⁴⁷⁷. « Ego a donc tout intérêt à la frustration d'alter⁴⁷⁸. » La séduction érotique peut être ainsi vue comme une forme d'agressivité.

Dans une entrevue avec Christian Authier, Michel Houellebecq commente la montée de la violence dans la sexualité, voyant dans ce phénomène la difficulté de l'humain à désormais éprouver des sensations, car, selon lui, « le goût pour les choses normalement agréables s'est perdu⁴⁷⁹ ». Dans ses deux premiers romans, la violence est omniprésente non seulement dans la sexualité, mais aussi en général. Dans *Extension du domaine de la lutte*, le narrateur pousse son collègue de travail, Raphaël Tisserand, à commettre un meurtre, ultime

⁴⁷⁴ Lucas Degryse, « Violence et transformation génétique de l'humain : une approche sociobiologique », *Le Philosophoire*, n° 13, hiver 2001, <www.houellebecq.info/revuefile/1_violence.PDF>, consulté le 30 septembre 2008.

⁴⁷⁵ *Ibid.*

⁴⁷⁶ *Ibid.*

⁴⁷⁷ *Ibid.*

⁴⁷⁸ *Ibid.*

⁴⁷⁹ Christian Authier, « Michel Houellebecq : extension du domaine de la parole », *L'Opinion indépendante*, <membres.lycos.fr/houellebecq/fr/pages/opinionind.htm>, consulté le 21 janvier 2004.

moyen de posséder la vie de quelqu'un⁴⁸⁰; dans *Les particules élémentaires*, le récit du personnage David di Meola répond aux mêmes intentions. Cependant, dans *Plateforme*, le peu de violence sexuelle est surtout représentée par les stéréotypes religieux et raciaux. Il y a cependant les représentations sado-masochistes qui proposent un exemple à ceux auxquels le sexe ne suffit plus. Il n'y a également qu'une page et demie consacrée au viol d'une collègue de bureau de Valérie, commis par des Antillais dans un train de banlieue (*PL*, 206-207), récit qui n'est pas uniquement de nature sexuelle mais dont la fonction est de réactiver les stéréotypes raciaux.

Dans *Pornocratie*, la violence physique est présente et mise en scène en liant obscénité et violence. Dans une entrevue accordée lors de la sortie du film *Anatomie de l'enfer*, Breillat ramène l'obscénité à son « caractère sociologique » et à la dichotomie de ce qui est regardable ou ne l'est pas. Elle ajoute même, en passant, que l'obscénité ne peut exister dans le domaine du sentiment. Le but de son long métrage est justement, selon elle, de montrer ce qui n'est pas regardable. Elle part ainsi de la prémisse que le non regardable est possible à regarder mais nécessite une transformation de la part de celui qui regarde : « [C]e n'est pas regardable en restant tel qu'on est⁴⁸¹. » L'enjeu sexuel est qu'à l'instant même du regard, il y ait une attirance créée pour basculer « dans le domaine de la sidération, dans le domaine d'un sentiment différent⁴⁸² ». Dès le moment où le regard se pose sur le non regardable, nous devenons *autre* que ce que nous étions avant d'y avoir posé le regard. Il est impossible pour elle de rester de glace, cela provoque inévitablement un sentiment (haine, dégoût, fascination, amour). En réalité, tout est regardable, mais au profit d'une perte de maîtrise de soi qui fait également peur à l'homme, car regarder le terrorise.

⁴⁸⁰ Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, p. 118.

⁴⁸¹ Catherine Breillat, « Le contrat et le contraire... », *op. cit.*

⁴⁸² *Ibid.*

Breillat fait souvent référence en entrevue au regard qu'elle porte elle-même sur les personnages qu'elle crée, regard entomologiste pour grossir les éléments de la sexualité à la loupe⁴⁸³. Cette référence à l'entomologie (présente également dans les commentaires du récit de Millet) est symboliquement très révélatrice, car l'entomologie (du grec *en* – dans et *tomo* – couper) est l'étude des insectes, que l'on découpe en trois parties qui sont la tête, le thorax et l'abdomen. C'est donc un travail de découpe, à la limite de la vivisection, et de la classification qui organise les textes de Breillat, de Millet et de Houellebecq. Au cinéma ce « regard scalpel⁴⁸⁴ » est aussi à l'œuvre, quoique dans le récit *Pornocratie* les mots, beaucoup plus abondants, font du texte non seulement un laboratoire des éléments sexuels mais également un laboratoire de la parole où la femme, par son corps, est le seul référent. Selon David Vasse, le corps de la femme n'est plus à ce moment l'objet de désir, car il n'est que « corps à l'état viscéral désossé jusqu'à l'organisme⁴⁸⁵ ». Cependant, l'homme représente tout de même le Pygmalion chez Breillat, une fois examiné sous tous les angles et sous tous les plis, l'homme du récit ressentira ce « désir du créateur » voulant « s'unir à sa création⁴⁸⁶ ». Ce qu'il veut en fait s'est s'unir à la création de l'image qu'il s'est créé de ce corps « viscéral » qui appelle à la violence. Ce regard entomologiste est aussi présent dans *La vie sexuelle de Catherine M.* Catherine M. souligne elle-même sa « détermination d'insectes » et se qualifie d'« araignée active au milieu de sa toile⁴⁸⁷ ». Martine Delvaux souligne les « qualités du documentaire », c'est-à-dire « distance, froideur, catalogages,

⁴⁸³ Claire Clouzot, *op. cit.*, p. 128.

⁴⁸⁴ David Vasse, *op. cit.*, p. 190.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 191.

⁴⁸⁶ Christine Détrez et Anne Simon, *op. cit.*, p. 52.

⁴⁸⁷ Philippe Sollers, « Le regard sur soi d'une femme libre », *Le Monde des livres*, 7 avril 2001, <www.arlindo-correia.com/050501.html>, consulté le 12 octobre 2008.

descriptions minutieuses, regard clinique de l'entomologiste » de Catherine M.⁴⁸⁸ Enfin, ce désir de décrire en détail crée un effet de « gros plan » similaire à ceux utilisés dans la pornographie.

Contrairement à *Putain* qui révèle les tensions du rapport entre femmes, *Pornocratie* met l'accent sur le malaise sous-tendant les relations hommes-femmes, malaise qui se révèle selon un concept lié de très près à ceux d'érotisme et de pornographie, c'est-à-dire l'obscène. La narratrice de *Pornocratie* tente de s'expliquer, par le regard et sous l'angle de l'obscénité, la haine de l'homme envers la femme. Si selon Sartre « l'enfer, c'est les Autres⁴⁸⁹ », l'origine du sentiment de honte, qui nous fait agir en fonction de l'autre, finit par nous aliéner : « Je suis possédé par autrui; le regard d'autrui façonne mon corps dans sa nudité, le fait naître, le sculpte, le produit comme il *est*, le voit comme je ne le verrai jamais⁴⁹⁰. » Le regard de l'homme dans *Pornocratie* est un regard sadique. Le sadique ne cherchera pas à supprimer la liberté de l'autre mais le poussera vers un repli vers sa condition de « chair⁴⁹¹ ». C'est dans l'obscène que le sadique se réalise⁴⁹². Dans la grâce, le corps de l'autre est un « instrument » de liberté où la chair est « l'autre inaccessible⁴⁹³ ». À l'opposé, le disgracieux est mécanique et le corps n'est qu'un « pur instrument⁴⁹⁴ ». Le basculement vers l'obscène s'opère « lorsque le corps adopte des postures qui le déshabillent entièrement de ses actes et qui révèlent l'inertie de sa chair⁴⁹⁵ ». Le désir entre encore une fois en jeu : « Et cette chair révélée est spécifiquement obscène lorsqu'elle se découvre à quelqu'un qui n'est pas en état

⁴⁸⁸ Martine Delvaux, *Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005, p. 82.

⁴⁸⁹ Jean-Paul Sartre, *Huis clos*, Paris, Gallimard, 1972 [1947], p. 93.

⁴⁹⁰ *Id.*, *L'être et le néant*, p. 404.

⁴⁹¹ *Cf.*, p. 34.

⁴⁹² Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, p. 440.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 440 et 442.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 441.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 441.

de désir et *sans exciter son désir*⁴⁹⁶. » C'est ce qui se produit dans *Pornocratie*, car l'homme, homosexuel, n'a aucun désir pour la femme nue devant lui. C'est l'obscénité de ce corps offert qui le poussera d'abord vers la pénétration, puis vers le meurtre.

Enfin, on a pu constater, depuis des siècles, que les œuvres érotiques et pornographiques occidentales contiennent des séquences où la violence et la sexualité s'amalgament. Il faut donc noter ici notre étonnement, après l'analyse approfondie des textes du corpus, qui, contre toute attente, contiennent une faible part de violence sexuelle. Ces textes se veulent, au départ, des indicateurs fiables de la société contemporaine et, de ce point de vue, ils échappent au phénomène de « pornographisation » présent dans la sexualité représentée. Il faut cependant indiquer que la violence n'est pas niée dans ces textes, car nous en retrouvons tout de même des traces, ne serait-ce que par l'attentat terroriste à la fin de *Plateforme*, mais qu'elle ne se trouve pas dans la pratique de la sexualité des personnages et dans la construction de leur identité sexuelle. La banalisation de la violence dans la sexualité est peut-être arrivée au point où les auteurs ne jugent plus opportun de la représenter. La conclusion à tirer de cette absence de violence sexuelle dans ces textes nous laisse croire qu'au fond, en la mettant de côté, les auteurs ne font que la banaliser. Malgré l'expulsion de la violence dans la construction sexuelle de leur identité, les personnages des textes du corpus restent tout de même révélateurs de la société contemporaine et se classent dans les « orientations intimes » du sociologue français Michel Bozon.

Les modèles sociologiques d'orientations intimes

Pour démontrer l'importance de la sexualité représentée, Michel Bozon, dans une étude de la sexualité sous l'angle de ce qu'il appelle les « orientations intimes », a recours au

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 442.

littéraire⁴⁹⁷. Par le biais de ces « configurations sociales », à ne pas confondre avec les orientations *sexuelles* (homosexuel, hétérosexuel, bisexuel) qui sont en fait plutôt des découpages dichotomiques relevant du lien entre comportement sexuel et rapport entre les sexes, les exemples sont tirés du littéraire ce qui fait foi du pouvoir de la sexualité représentée dans le domaine sociologique⁴⁹⁸. Dans les « classements socio-sexuels spontanés » se trouvent des éléments dichotomiques souvent fortement stéréotypés tels le « degré de virilité » pour l'homme (de macho à efféminé) et la « posture morale » pour la femme (de femme chaste à femme facile)⁴⁹⁹. Donc, ces types d'orientations intimes vont au-delà de certaines idées préconçues du « classement épidémiologique » voulant que l'homme ou la femme soient, ou bien monogames, ou bien polygames⁵⁰⁰. Ainsi, Bozon reprend la question foucaldienne concernant la construction de l'identité personnelle et de la culture de façon plus sociologique en tenant compte des diverses variantes sexuelles, affectives et conjugales et pour ce, il se base « sur la complexité des arrangements *contemporains* de la sexualité⁵⁰¹ ». Son hypothèse veut « qu'il existe des configurations distinctes, en nombre limité, qui associent de manière stable des pratiques de la sexualité et des représentations de soi » de sorte que l'on puisse outrepasser en plus des orientations sexuelles, les classements identitaires habituels allant de la classe sociale au genre en passant par la race et l'âge⁵⁰². Certes, si certains liens peuvent être établis, les orientations intimes « prennent leur source dans des processus biographiques et font corps avec les individus, justement parce qu'elles

⁴⁹⁷ Michel Bozon, « Orientations intimes et construction de soi. Pluralité et divergences dans les expressions de la sexualité », *Sociétés Contemporaines*, n° 41-42, 2001, p. 11-40. De nombreuses références seront faites à ce texte, puisqu'il semble que Michel Bozon soit l'un des pionniers dans l'intégration de personnages littéraires pour expliquer les modèles sociologiques.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 13-14.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 13-14.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 13-14.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 13.

naissent d'expériences vécues en première personne⁵⁰³ ». De sorte que trois grands types d'orientations intimes peuvent être dégagés : le modèle de la sexualité conjugale, le modèle du désir individuel et le modèle du réseau sexuel. Michel Bozon utilise donc des personnages littéraires pour illustrer cette théorie. « Ce qui peut intéresser un sociologue dans un personnage de fiction est plus la cohérence qui lui est donnée par l'auteur que le naturalisme du détail⁵⁰⁴. » Il juge que, dans la fiction, il y a quand même « un travail sociologique » effectué afin d'insérer le personnage dans un schéma narratif. D'où l'intérêt de divisions qui permettent d'aller au-delà d'un classement classique dans l'analyse de la sexualité.

La sexualité conjugale est le premier type d'orientation intime que nous analyserons à partir des œuvres de notre corpus. Ce modèle d'orientation intime inscrit la relation sexuelle dans le cadre de l'union matrimoniale ou du moins dans l'optique du couple, donc dans la monogamie et la fidélité⁵⁰⁵. Cependant, nous ne nous attarderons pas trop sur ce modèle, qui n'est retrouvé que brièvement dans l'œuvre de Michel Houellebecq et qui, chez Catherine Millet n'entre que partiellement dans cette définition. D'abord, il est présent chez Houellebecq ne serait-ce que pour marquer l'échec de la conjugalité : « Valérie n'aura été qu'une exception radieuse. » (*PL*, 368) Toutefois, malgré cet échec, les personnages houellebecquiens semblent, du moins dans les trois premiers romans de l'auteur, rechercher ce type de relation, sans jamais arriver à l'atteindre. Houellebecq illustre ainsi le problème de la sexualité occidentale : un individualisme exacerbé qui annihile toute possibilité de relation amoureuse et où même les relations sexuelles sont souvent décevantes. Dans *La vie sexuelle de Catherine M.*, la sexualité conjugale devient présente après une période correspondant au modèle du réseau sexuel. Cependant, cette sexualité conjugale n'entre pas entièrement dans

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁰⁴ En note. *Ibid.*, p. 19.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 22.

le modèle de Bozon, où la fidélité est présente sans être toutefois absolue, mais où l'on doit s'abstenir de faire l'étalage de ses partenaires. La narratrice ne connaît dans sa vie que des moments épisodiques de jalousie et ce seulement avec les hommes qui ont partagé sa vie, c'est-à-dire Claude et Jacques, se souciant très peu de la vie sentimentale de ses amis qu'elle rencontrait en contexte de sexualité de groupe (*VSCM*, 73). Jacques, qui deviendra son mari par la suite, découvre une première crise de jalousie au moment où leur relation commence à devenir sérieuse. Alors qu'il s'affaire sexuellement avec une autre femme, Catherine M. se met à l'assaillir de coups de pieds (*VSCM*, 52). La narratrice avoue qu'avec Jacques, la jalousie prend la forme d'un « terrible sentiment d'éviction » (*VSCM*, 74). Elle explique que les gens qui se soumettent à des codes moraux réagissent mieux face aux diverses expressions de la jalousie et qu'au contraire, les gens pratiquant une philosophie libertine se trouvent tout à fait décontenancés en sa présence (*VSCM*, 71). Ainsi, ajoute-t-elle : « La libéralité la plus grande et la plus sincère dont un être fait preuve dans le partage du plaisir pris avec le corps de l'être qui est cher peut, sans qu'aucun signe ne l'ait annoncé, être traversé d'une intolérance exactement proportionnelle. » (*VSCM*, 71) Catherine M. vit ce genre de confrontation dans la plus grande hébétude comme en a fait foi l'épisode où elle est battue par un ami. Chez Catherine M., il existe une « culture du couple » régit par des codes et des lois, elle découle également du milieu social qui, lui, est régi par diverses lois sociales, familiales et du conformisme de la « culture d'entreprise » (*VSCM*, 106). Les codes et les lois régissent notre vie, s'installent selon elle jusque dans notre vie sexuelle et de là, elles instaurent « des habitudes, établiss[ent] un code à l'usage unique de deux personnes » (*VSCM*, 106). En effet, au moment où elle et Jacques commencent à être un couple « sérieux », elle cessera de raconter ses aventures sexuelles avec d'autres hommes et jamais elle ne pratiquera une sexualité de groupe accompagnée de Jacques, car cela ne fait pas partie

de leur « culture de couple » (*VSCM*, 71-72). Entre eux, ce sera une sexualité en plein air plutôt que les partouzes (*VSCM*, 106). Michel Bozon remarque que les règles de la sexualité conjugale sont beaucoup plus strictes que celles régissant la sexualité de groupe et nous soulignons que ce genre de sexualité ne semble pas contenir de tabou contrairement aux règles régissant le couple⁵⁰⁶. La chambre conjugale et en particulier le lit sont ce qu'elle appelle un « territoire neutre » et le respect de ce territoire sacré pour le couple l'a amenée un jour à refuser une relation sexuelle avec un autre homme dans la chambre conjugale (*VSCM*, 158-159). Il y a donc dans ce couple très ouvert sexuellement des limites à ne pas franchir qui tiennent pour elle plus de la superstition que de la morale (*VSCM*, 159). Nous pouvons croire ici que de telles vues sur la conjugalité existent par instinct de préserver intacte une intimité qui peut être très fragile. Catherine M. aurait-elle trouvée une solution pour la préservation et la durabilité du couple qui est beaucoup moins radicale que celle présentée dans les textes de Michel Houellebecq? Catherine M. propose pourtant un modèle de conjugalité s'éloignant du couple au sens « classique » du terme et où

chacun apporte ses désirs et ses fantasmes propres, que ceux-ci se combinent en des habitudes communes, et que, ce faisant, ils se modulent, s'ajustent les uns aux autres et, selon les degrés de concrétisation attendu par chacun, traversent sans perdre de leur intensité la frontière entre le rêve et la réalité. (*VSCM*, 112)

De cette « culture du couple » nouveau genre se produit un glissement de la fidélité à la « polyfidélité », un terme plus « conjugalement correct », selon Détrez et Simon⁵⁰⁷. Cette « polyfidélité » vient cependant créer une dichotomie paradoxale au sein du couple entre amour conjugal et désir sexuel. D'un côté, il semble qu'il soit plus facile d'aimer son conjoint que de le désirer, puisque Catherine M et son mari vont chercher à l'extérieur du couple les occasions de combler ce désir. D'un autre côté, comme le couple ne se sépare pas,

⁵⁰⁶ Michel Bozon, « Littérature, sexualité et construction de soi », p. 12.

⁵⁰⁷ Christine Détrez et Anne Simon, *op. cit.*, p. 237.

il semble que le désir ne soit qu'aléatoire. La problématique de la « polyfidélité » est d'ailleurs largement abordée dans le dernier récit de Catherine Millet intitulé, *Jour de souffrance*, dont le titre est évocateur des problèmes soulevés par ce genre d'arrangement conjugal.

Le désir individuel, second modèle abordé par Bozon, se définit comme « le surgissement régulier du désir, accompagné de la conquête (réelle ou fantasmée) de l'objet désiré, [ce qui] est une des conditions du maintien de l'identité intime du sujet⁵⁰⁸ ». Davantage tourné vers l'individu, cette orientation intime amène une utilisation de la sexualité plus narcissique, « moins extériorisée⁵⁰⁹ », le désir ayant surtout une signification pour le sujet désirant :

Mais ni la représentation traditionnelle du désir comme *eros* dans laquelle le sujet aspire à combler un manque par la possession de l'objet désiré, ni la formulation moderne freudienne, qui lie la constitution du désir à la recherche de l'expérience de satisfaction ne traduisent pleinement l'importance « ontologique » du désir sexuel pour l'individu.⁵¹⁰

La pérennité de l'individu est assurée par ce déclenchement périodique du dispositif « désirer/être désiré » et conséquemment le plaisir et la satisfaction sont des effets dérivés et non les motifs de l'action⁵¹¹. Dans le cas de *Pornocratie*, le personnage féminin semble surtout être en quête de l'être désiré. Le personnage jouit du désir de l'autre. Ici, il se produit une aliénation du désir, car le personnage dans *Pornocratie* ne jouit en fait que lorsqu'elle devient la béance de l'homme, car une « verge humaine [...] n'est rien une fois à l'intérieur qu'une masse indéterminée dont le vagin cesse de percevoir la forme sitôt engloutie ». (*PU*, 109) Nous mettons bien ici l'accent sur le fait que le personnage féminin *semble* chercher

⁵⁰⁸ Michel Bozon, « Orientations intimes et construction de soi », p. 18.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 18-19.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 19.

l'être désiré puisqu'elle parle des hommes en général et non d'un homme en particulier. Il s'agit d'un désir narcissique de la protagoniste de connaître ce que pense le sexe masculin du sexe féminin. L'homme qu'elle choisit n'est pas désiré, car il est homosexuel. Elle semble plutôt s'attarder à démontrer l'échec du modèle de la sexualité conjugale.

Le désir individuel comme modèle d'orientation est aussi celui présent chez Houellebecq. Bozon présente le cas de deux personnages houellebecquiens. Il étudie le personnage de Michel Djerzinski et, plus en détail, celui de son frère, Bruno, belle représentation du modèle d'orientation qui nous intéresse ici⁵¹². Dans *Plateforme*, le personnage de Michel⁵¹³ vit un épisode heureux lorsqu'il rencontre une femme, Valérie, qui lui permet de vivre son désir dans une relation amoureuse réciproque. Comme dans les *particules élémentaires*, le récit de la relation est présenté, souligne Bozon, selon « le point de vue de l'homme » et ce récit « suit les étapes du désir masculin, d'abord intermittent, puis de plus en plus régulier⁵¹⁴ ». C'est en fait le récit d'un homme de 40 ans qui, avant sa rencontre avec Valérie, n'a pas de partenaire sexuelle régulière, fréquente les peep-shows et n'a que des femmes avec qui il a eu des relations sexuelles comme seuls souvenirs. Il a de la difficulté à s'engager dans une conversation, ne sait pas danser et doit s'enivrer pour arriver à faire une proposition sexuelle à une femme. Bien entendu, les résultats sont toujours désastreux, car sous l'effet de l'alcool ses érections sont difficiles et il s'endort. (PL, 214-215) Il découvre alors le Viagra, une autre preuve de l'existence du désir individuel, car ce médicament symbolise une « forme de médication du désir sexuel » qui réaffirme un désir de

⁵¹² Michel Bozon, « Orientations intimes et construction de soi », p. 19-20.

⁵¹³ Afin d'éviter toute confusion entre le personnage de Michel Djerzinski des *Particules élémentaires*, le personnage de Michel dans *Plateforme* et l'auteur Michel Houellebecq, nous utiliserons le prénom et le nom pour désigner le personnage des *Particules élémentaires*, le prénom pour celui de *Plateforme* et Houellebecq pour l'auteur.

⁵¹⁴ Michel Bozon, « Orientations intimes et construction de soi », p. 20.

« normalisation du désir sexuel⁵¹⁵ ». C'est lors d'un voyage en Thaïlande, qu'il rencontrera Valérie. Michel, tout comme Bruno, tombera amoureux de Valérie pour les possibilités qu'elle a à lui offrir⁵¹⁶. Tout comme Christiane, personnage féminin des *Particules élémentaires* ouvert à sa sexualité, Valérie introduira Michel à l'échangisme. De plus, Valérie participe à l'élaboration, avec son patron, du concept d'Eldorado Aphrodite, liant voyage et tourisme sexuel, au plus grand plaisir de son partenaire. Elle est toujours prête à le satisfaire, même lorsqu'elle n'en éprouve pas le désir (*PL*, 254).

Toute la manière dont le personnage est décrit illustre en somme la possibilité contemporaine de décrire l'ensemble de l'expérience d'un individu à partir de la simple séquence de ses désirs, ce qui traduit particulièrement bien une orientation individualiste à l'égard de la sexualité.⁵¹⁷

Les désirs de Michel sont typiquement masculins et consistent, entre autres, en fellation, masturbation et sexualité de groupe où il y a deux femmes. Bozon précise que dans le modèle du désir individuel, souvent le sentiment amoureux relève plutôt du narcissisme que de l'altruisme⁵¹⁸. Michel reconnaît lui-même la chance qu'il a d'avoir rencontré Valérie, une femme à l'image de ses désirs : « J'avais de la chance. Elle connaissait les différentes choses qui conservent le désir d'un homme, enfin pas intégralement, ce n'est pas possible, mais disons qui le maintiennent à un niveau suffisant pour faire l'amour de temps en temps en attendant que tout se termine. » (*PL*, 216-217) Cette relation est même perçue comme une sorte de jeu où ses désirs sont assouvis : « Je vivais à l'intérieur d'un jeu, un jeu excitant et tendre, le seul jeu qui reste aux adultes; je traversais un univers de désirs légers et de moments illimités de plaisir. » (*PL*, 217) Michel est également conscient qu'au moment où cette relation amoureuse passera à l'expérience conjugale, il y a possibilité que le désir

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 22.

« s'émousse plus vite au sein du couple constitué », mais il n'en tient pas compte car pour lui l'effritement du désir est de toute façon un des aléas de la vie. (*PL*, 187) La particularité de ce type d'orientation intime est moins en rapport avec le sentiment éprouvé envers l'autre que par la sexualité comme miroir de la connaissance de soi-même⁵¹⁹. Ainsi, les expériences sexuelles vécues à l'adolescence font partie d'un apprentissage personnel; les revers et la diminution de la performance sexuelle sont de leur côté des indicateurs « de l'évolution des capacités de l'individu » autant chez l'homme que chez la femme⁵²⁰. Dans le cas de Michel, la fin du roman en dit long sur l'état du personnage qui, vivant en reclus, n'a « simplement plus envie de relations humaines » (*PL*, 364). Le désir amoureux s'étant éteint, il parvient toutefois à avoir des rapports sexuels avec des prostituées thaïes, mécaniquement son corps fonctionne, car il a encore des érections. Cependant, alors qu'il avait toujours besoin de se concentrer pour ne pas éjaculer trop rapidement, Michel peut maintenant avoir des rapports qui durent des heures. Il est toujours capable d'éjaculer, mais n'éprouve plus aucun plaisir (*PL*, 367). Ici, nous n'avons pas affaire à un décroissement des capacités sexuelles, mais à une amélioration. Toutefois, sans le plaisir relié au rapport sexuel, la sexualité pour Michel perd toute sa raison d'être.

Le dernier modèle étudié est le réseau sexuel, il est aussi appelé « sociabilité sexuelle ». Les personnages de Nelly Arcan et de Catherine Millet se situent à l'intérieur de ce modèle. D'après ce modèle d'orientations intimes, les individus construisent leur identité sexuelle et sociale par une multiplication de partenaires. Quoique ce modèle soit moins fréquent, la sexualité est, dans le cas des individus du modèle de réseau sexuel, le facteur majeur de leur identité sociale et même de leur identité professionnelle, comme c'est le cas

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 22.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 22.

de la narratrice de *Putain*. Ce modèle, « dans lequel le sujet acquiert son unité et sa consistance par ses liens visibles à de multiples partenaires, prend des formes très différenciées en fonction des rapports de genre, et plus généralement de la place des individus dans les rapports de classe⁵²¹ ». Prestigieux dans certains cas (surtout pour les hommes), ce modèle d'orientation intime peut cependant être dégradant dans d'autres cas, en particulier pour la femme, car plusieurs stéréotypes collent encore à la femme qui a de multiples partenaires. Comme le souligne Bozon, le fait qu'une femme adopte une sexualité en réseau peut la stigmatiser comme femme facile ou comme prostituée⁵²². Bien que certains milieux professionnels soient plus enclins à ce type de réseautage, nous le verrons avec Catherine Millet, la particularité principale du modèle est que « la sexualité, la séduction et toutes les formes de mise en scène de soi fonctionnent comme modes d'acquisition de capital social et donc comme éléments de reconnaissance⁵²³ ». Dans le cas de *Putain*, il s'agit d'identité professionnelle et l'accumulation de partenaires (clients) se fait dans une « optique marchande » non pas dans le but d'augmenter son capital social, mais bien « de réaliser un nombre élevé de prestations, c'est-à-dire de contacts avec des clients⁵²⁴ ». Dans la prostitution, le statut est directement lié à celui du client et « [l]'extériorisation de la sexualité s'accompagne ici d'une forte hétéronomie des sujets⁵²⁵ ». Nous verrons ainsi dans les pages qui suivent, et plus en détail dans le troisième chapitre, comment la narratrice se place dans cette hétéronomie et comment elle tente d'atteindre un statut autonome.

Dans *Putain*, la narratrice évoque les milliers d'hommes qui ne peuvent être un rêve tellement leur réalité est tangible et cruelle à la fois (« dans mon lit, dans ma bouche [...] leur

⁵²¹ *Ibid.*, p. 18.

⁵²² *Ibid.*, p. 18.

⁵²³ *Ibid.*, p. 16.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 17.

sperme sur moi, sur ma figure, dans mes yeux ») (*PU*, 19). Ainsi, a-t-elle eu affaire à des milliers d'hommes, mais dans une logique de prostitution qui morcelle le corps, elle dit avoir eu affaire à « des bouts d'homme, leur queue seulement, des bouts de queue » et dans le but de ne pas s'égarer devant la multitude, elle préfère métonymiquement les « réduire à une seule queue » (*PU*, 19 et 17). Ainsi, cette réduction est salvatrice, la majorité des clients étant semblable, il est plus facile pour elle d'imaginer « une même figure sans origine ni avenir, apparue derrière la porte et sortie de nulle part » (*PU*, 60). Il est aussi plus facile d'imaginer qu'elle a toujours affaire au même client. Cela lui donne probablement l'impression d'une vie « normale ». Mais parfois cette réduction à un seul homme est tout simplement au-delà de ses forces. Les clients finissent par prendre trop de place dans sa vie et l'argent n'est plus assez pour oublier.

Contradictoirement, la narratrice avoue préférer « le plus grand nombre, l'accumulation des clients » à un seul et unique homme dans sa vie (*PU*, 38). Donc, bien qu'elle doive réduire la totalité des clients à un seul dans son imagination afin de survivre à la prostitution, elle préfère toutefois cette multitude à cause du trop-plein de haine qu'elle possède :

Voilà pourquoi je vis seule, qu'il n'y a pas d'homme dans ma vie, [...] non, je préfère le plus grand nombre, l'accumulation des clients, [...] un seul homme dans ma vie serait dangereux, trop de haine en moi pour une seule tête, j'ai besoin de la planète, de l'étendue du genre humain [...] (*PU*, 38)

Quoi qu'il en soit la narratrice s'interroge sur la capacité de son sexe d'« être normal alors qu'il s'est perdu dans un réseau d'échanges où il n'est plus possible de le reconnaître » (*PU*, 138). La prostitution lui est de surcroît plus facile, car elle a toujours intérieurement su qu'elle appartenait à d'autres, à ce qu'elle voit comme une communauté.

Il a été facile de me prostituer car j'ai toujours su que j'appartenais à d'autres, à une communauté qui se chargerait de me trouver un nom, de réguler les entrées et les

sorties, de me donner un maître qui me dirait ce que je devais faire et comment, ce que je devais dire et taire [...] (PU, 15)

Elle se place ainsi paradoxalement elle-même en objet hétéronome. Marque d'identité sociale et professionnelle, dans l'œuvre d'Arcan comme dans celle de Millet, l'accumulation de partenaires se fait dans une optique marchande, mais dans le cas de Millet il s'agit d'ajouter au capital social plutôt que monétaire. C'est par la sexualité que Catherine M. se constitue une identité mais surtout une sociabilité qui doit être entretenue et ce, pas seulement par les rapports sexuels. Cela permet la création de « liens d'interdépendances⁵²⁶ ». C'est ici que se joue l'importance du réseau pour Catherine M. Ce modèle est fréquent selon Bozon dans le milieu professionnel dans lequel elle évolue, c'est-à-dire le milieu des arts et du spectacle, où « la sexualité, la séduction et toutes les formes de mise en scène de soi fonctionnent comme modes d'acquisition de capital social et donc comme éléments de reconnaissance⁵²⁷ ». Ainsi, nous avons vu avec la narratrice de *Putain* que souvent, pour une femme, il peut être dévalorisant de se retrouver catégorisée en fonction d'un modèle qui relègue la femme au rang de prostituée. Bozon ajoute qu'il est même « exceptionnel » de lire le récit à la première personne d'une femme appartenant à ce modèle et que les écrits d'hommes dans ce sens ne sont pas « impressionnants⁵²⁸ ». Les récits de Nelly Arcan et de Catherine Millet sont donc deux de ces cas « exceptionnels ». Dans le premier cas cependant, la multiplication des partenaires n'est pas glorifiée comme dans le second, ce qui accentue le caractère « exceptionnel » du récit de Millet, car la revendication est faite par une femme qui fait ostensiblement fi des stéréotypes liés à ce genre de comportement.

⁵²⁶ Michel Bozon, « Littérature, sexualité et construction de soi », p. 13.

⁵²⁷ *Id.*, « Orientations intimes et construction de soi », p. 16.

⁵²⁸ *Id.*, « Littérature, sexualité et construction de soi », p. 14.

Stratégies de la sexualité représentée : du personnage fictionnel au personnage autobiographique

Les modèles d'orientations intimes nous ont permis d'abord de catégoriser les personnages de notre corpus dans des cadres définissant leur identité sexuelle. Il s'agira maintenant de mettre en contexte les personnages et leur rapport à la sexualité représentée par des stratégies propres à leur genre littéraire utilisées par chacun des auteurs. Puisque ces stratégies sont assez différentes les unes des autres, nous nous permettons ici de les étudier individuellement selon leur degré de fiction. Ainsi, nous débuterons avec *Pornocratie* qui est sans contredit un récit fictionnel. Puis, nous enchaînerons avec le roman de Houellebecq, qui est certes une fiction, mais qui présente un personnage principal à l'image de son auteur. Nous traiterons ensuite de *Putain* qui ressemble plutôt à de l'autofiction et enfin, nous terminerons avec le récit de Catherine Millet que l'auteur accepte ouvertement comme autobiographie et qui semble être plus près de la réalité.

- Le couple originel dans *Pornocratie*

Pornocratie est le sous-produit d'un projet cinématographique. Breillat, ayant eu de la difficulté à obtenir les droits du roman *La maladie de la mort*⁵²⁹ de Marguerite Duras, a décidé d'écrire elle-même un récit qui servirait à rédiger le scénario final d'*Anatomie de l'enfer*. Si *Pornocratie* est présenté comme un récit, il peut être aussi vu comme la première version d'un scénario que l'auteure qualifie elle-même d'« illisible » et qui ne se voulait pas « filmable⁵³⁰ ». Le côté illisible de ce récit-scénario se marie cependant très bien au style

⁵²⁹ Marguerite Duras, *La maladie de la mort*, Paris, Éditions de Minuit, 1982.

⁵³⁰ Le scénario officiel d'*Anatomie de l'enfer* a été fait de copié-collé de *Pornocratie*. Entretien d'Alexandre Tylski avec Catherine Breillat, « Breillat, la peinture & Anatomie de l'enfer », partie 1/2, *Cadrage.net*, octobre 2003, <www.cadrage.net/entretiens/Breillat/catherine.html>, consulté le 26 août 2007.

poétique que peut prendre l'indicible et que Breillat emprunte à *La maladie de la mort* de Duras.

Puisque la femme doit montrer ce qui n'est pas regardable, il faut que moi je filme l'indicible. Et pour l'atteindre il faut que j'aie un substrat littéraire très profond parce que, quand les phrases jaillissent, quelque chose se constitue du langage à notre insu; je pense que le langage contient à la fois notre conscience, ce qu'on veut dire, et ce qui se dit tout seul par la constitution du langage.⁵³¹

Cependant, Breillat insiste sur le fait que quoique le film et le livre aient le même sujet, il s'agit de deux positions différentes :

[...] *Pornocratie*, c'est une femme qui paie un homme pour la regarder par là où elle n'est pas regardable parce qu'elle est constituée du regard de cet homme et dans le fond par ce regard, elle veut savoir qui elle est. Dans *Anatomie de l'enfer*, elle sait qui elle est. Par ce regard, elle veut forcer l'homme à prendre conscience que le sexe c'est l'effroi et la sidération, que c'est quelque chose de très différent du fait d'être un mâle, et elle le force à être un homme. C'est-à-dire à être saisi par la faiblesse de l'effroi qui le met à genoux devant la femme finalement. Cela le rend beaucoup plus faible mais, atteint par la pensée, il devient humain. C'est l'humanisation par le sexe. Le sexe pris comme un langage.⁵³²

Que ce soit au niveau cinématographique ou littéraire, Breillat accorde une grande importance au langage et à l'indicible. Ainsi, l'auteure voit en l'indicible « la genèse véritable du désir » dont la « mise en œuvre » sera « irréductible et secrète » (*PO*, 134).

L'analyse de la structure de *Pornocratie* s'éclaire de sa mise en relation avec le texte de *La maladie de la mort* de Marguerite Duras, au style très poétique traitant également d'un contrat entre un homme et une femme. Si le style poétique du texte de Duras lui évite l'impudicité, au contraire le texte de Breillat immerge littéralement le lecteur « dans la chair de l'homme et de la femme⁵³³ ». En effet, *Pornocratie* va plus loin que *La maladie de la mort* en exhibant le corps de la narratrice dans toutes ses ouvertures et en découvrant tout ce qui peut s'en échapper. Le corps est offert au lecteur, prêt à être lu. Tandis que dans le texte

⁵³¹ Entretien d'Agnès Deurveilher et Jean-Luc Guilhem avec Catherine Breillat, « De l'obscénité à la lumière », *Combat face au sida*, n° 35, mars 2004, p. 4.

⁵³² *Ibid.*, p. 4.

⁵³³ Claire Clouzot, *op. cit.*, p. 126-127.

de Duras, l'utilisation du conditionnel crée une distance et un « style hypothétique » qui laisse planer le doute sur ce qui se passe vraiment dans le récit⁵³⁴. Cependant, dans les deux cas, il s'agit d'une même trame narrative, c'est-à-dire l'histoire d'une femme couchée sur un lit qui se laisse observer et toucher par un homme. Contrairement à ce qui se passe dans *Pornocratie*, dans le texte de Duras, c'est l'homme qui paie une inconnue afin de décoder le mystère derrière la femme, de « tenter la chose, tenter de connaître ça, [s']habituer à ça, à ce corps, à ces seins, à ce parfum, à la beauté [...]»⁵³⁵. L'inconnue a accepté de se laisser regarder, car dès le premier regard, elle a reconnu la maladie de la mort rongant l'homme, c'est-à-dire cette maladie personnifiée par la femme.

Les deux textes présentent un « postulat » sans historicité et des personnages hors du social ainsi que sans « état civil⁵³⁶ ». Leur rapport ne s'établit que sous l'angle du contrat qui lie l'homme et la femme par l'argent. Ainsi, pour Maurice Blanchot dans *La communauté inavouable*⁵³⁷, dans le texte de Duras, l'inconnue

a pressenti dès l'abord, sans le savoir distinctement, qu'incapable de pouvoir aimer, il ne peut s'approcher d'elle que conditionnellement, en conclusion d'un marché, de même qu'elle ne s'abandonne en apparence entièrement, mais n'abandonne que la part d'elle-même qui est sous contrat [...]»⁵³⁸

Blanchot souligne ainsi que dans une « société marchande », le « commerce » est possible entre individus, mais jamais ne forme de « “communauté” véritable », n'allant jamais au-delà de ce qu'il appelle un « échange de “bons” procédés⁵³⁹ ». Il existe toujours un rapport de force où celui qui paie l'autre se désigne paradoxalement comme le « dominé », car il est

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 126.

⁵³⁵ Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 8.

⁵³⁶ David Vasse, *op. cit.*, p. 188.

⁵³⁷ Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 60.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 61.

« frustré par son pouvoir même, lequel ne mesure que son impuissance⁵⁴⁰ ». Cette observation s'applique bien entendu au texte de Duras, mais il est intéressant de l'appliquer aussi à celui de Breillat. Ainsi, la narratrice, par le biais du contrat, veut interroger le regard de l'homme sur la femme, car elle est à la recherche de son « soi ». Même s'il s'agit pour elle de montrer que, sous la faiblesse de la femme, exulte un pouvoir supérieur, ironiquement, la narratrice de *Pornocratie* construit son image par le regard de l'homme et prouve aussi qu'elle n'est en fait qu'une construction de l'homme. De surcroît, si elle paye l'homme, elle n'en est que plus dominée, illustrant ainsi la frustration d'un pouvoir qu'elle sait posséder, mais qu'elle n'arrivera jamais à faire valoir aux yeux de l'homme. Le récit présente donc un personnage doublement stéréotypé, car il est doublement dominé.

À l'inverse, Barthes voit dans la prostitution, à cause de l'intervention du corps, la source du « bon contrat », car il « libère en fait de ce qu'on pourrait appeler les *embarras imaginaires* de l'échange : c'est-à-dire savoir à quoi m'en tenir sur le désir de l'autre, sur *ce que je suis pour lui*?⁵⁴¹ » Ainsi, « le discours du contrat » abolit les concepts antagonistes d'égoïsme et d'altruisme : aucune des parties, dans la prostitution, ne peut prendre à l'autre sans ne rien donner en retour ou à l'inverse, ne peut rien donner s'en recevoir quelque chose en retour⁵⁴². Cependant, dans le cas des textes de Breillat et de Duras, est-il *vraiment* possible de parler de prostitution dont la définition est de « s'offrir pour des pratiques sexuelles à quiconque le demande et paie⁵⁴³ »? Au départ, le contrat n'est pas de nature sexuelle, mais de nature plutôt métaphysique. Il deviendra sexuel par la force de la nature, cette même nature que la narratrice de *Pornocratie* semble vouloir combattre. Cependant, le

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 61.

⁵⁴¹ L'auteur souligne. Roland Barthes, « Éloge ambigu du contrat », *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975, p. 64.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 64.

⁵⁴³ *Le Petit Robert*, p. 2052.

côté sexuel mis à part, il y a toutefois bel et bien un échange d'argent, en réponse de quoi la femme du texte de Duras et son équivalent représenté dans *Pornocratie* par l'homme servent plus à la révélation d'une transcendance qu'à la jouissance sexuelle. Ainsi, dans les deux textes, le rôle de la femme est métaphysique. Dans *La maladie de la mort*, en plus de donner un nom à la maladie de l'homme, elle lui fait connaître l'amour avant même que ce dernier naisse. Dans *Pornocratie*, c'est grâce à l'homme que la femme se révèle par la jouissance « pure et simple » (PO, 23). Les deux personnages *payeurs* de ces récits ont donc payé pour accéder à la vérité révélée par le sujet *payé*.

La dimension commerciale du contrat ravive le rapport hiérarchique des deux contractants et ne fait qu'amplifier la lutte entre les sexes sur laquelle se fonde le texte de Breillat. L'homme et la femme sont en guerre perpétuelle comme le signale d'emblée le protagoniste à la narratrice en lui expliquant que la cause en est la fragilité féminine contre laquelle les hommes utilisent leur force (PO, 23). Pour le protagoniste, le pire des hommes est donc préférable à une femme (PO, 24). Les deux protagonistes parlent ici d'une fragilité physique de la femme, ce que le protagoniste féminin ne peut nier, mais qu'elle tentera de réfuter en tentant de démontrer une supériorité ineffable de la femme à la limite du céleste.

Dans *Pornocratie*, le corps entier de la femme est en fait une représentation de son organe génital, triangle diabolique qui soulève la violence chez l'homme. Ainsi, la femme, par son sexe et son corps en entier, appelle non seulement à la pénétration, mais également « à l'éventration comme suite normale de la béance géante de ce sexe-là tout entier qu'elle est bel et bien [...] devenue » (PO, 50). Plusieurs accès de violence envers la femme ont lieu dans le récit. Le premier exemple de cette poussée de violence survient lors de l'épisode où le protagoniste examine en détail le vagin de la narratrice. Au moment où il en trace les contours au rouge à lèvres, il est soudainement pris d'un élan de violence et, bien qu'il soit

homosexuel (cela n'a plus d'importance à ce point du récit car il est devenu un homme représentant tous les hommes), il la retourne brutalement pour la pénétrer (*PO*, 74). Le corps-sexe que symbolise la femme devient alors prétexte à la violence parce que c'est tout le corps qui attire la violence et non plus seulement la proximité des organes sexuels. N'importe quelle partie du corps peut donc en être génératrice : la nuque avec les cheveux « dégoulinants », les épaules arquées dans une position de soumission, la « mollesse des fesses », etc. (*PO*, 74) Cela fait appel à un désir non pas de fusion entre deux corps, mais plutôt à un désir meurtrier présenté « comme la seule issue » (*PO*, 74). Ce premier épisode amorce dans le récit l'escalade de la violence. Cependant, après le premier coït, l'homme pleure. Il est bouleversé. Il est entré dans le monde du sentiment féminin et quelque chose est en train de changer en lui.

Une autre fois, il aura du désir pour cette femme, un désir qui ne naît pas du corps qu'il est en train de regarder, mais plutôt de l'idée de l'« avilissement imaginaire » qu'il est en train de lui faire subir (*PO*, 83). En fait, il ne doit ce désir qu'à lui-même, car la femme n'en est aucunement la cause. La poussée de violence ne fait qu'augmenter par la suite. Il la pénètre avec le manche d'une fourche tandis qu'elle garde les yeux clos comme si elle était complice et collaborait à cet acte, ce qui excitera encore sa colère (*PO*, 87). La femme sent son désir meurtrier et, à partir de ce moment, elle devient un « territoire assassin » (*PO*, 89). Le stéréotype de la femme-objet est réactivé car pour la narratrice, les hommes qui prétendent aimer les femmes ne sont que des *collectionneurs* et ne voient les femmes que comme des « territoires » à conquérir ou « des terres à labourer » (*PO*, 10-11). La femme est ainsi reléguée au rang d'objet, de territoire, elle est une possession de l'homme et derrière le mot labourer s'entend la violence avec laquelle cette terre est retournée pour qu'elle puisse donner sa récolte. Puis, la narratrice ajoute simplement la double répétition du mot

« bourrer », en deux phrases elliptiques successives : « Bourrer. » (*PO*, 11) L'homme doit planter sa semence dans le ventre creux de la femme, la-*bourrer* de cette semence. Donc de territoire à labourer la femme devient un territoire homicide et elle n'y peut rien, car « c'est le désir des hommes » (*PO*, 92). Un désir présent même chez un homme qui, au départ, ne devait pas avoir d'appréhension face à un sexe qui ne devait pas susciter chez lui la moindre pulsion sexuelle.

Malgré cette pulsion de mort présente pendant tout le récit, que ce soit une pulsion suicidaire de la part de la narratrice ou une pulsion de meurtre de la part de l'homme, ce n'est qu'au moment de l'échange monétaire que cette pulsion se transforme vraiment en acte. « En prenant l'argent, il perdit le sens du mythe. » (*PO*, 135) Le mythe est perdu car leur relation est maintenant inscrite dans la « dépense » monétaire⁵⁴⁴.

Littéralement, la femme *dépense* pour que l'homme la regarde et la perce dans son opacité. S'engage alors une économie secrète à rebours de l'économie fonctionnelle. L'argent n'a aucune valeur d'échange social. Il est le signe abstrait de la dépense au sein de la négativité humaine.⁵⁴⁵

Il prend quand même l'argent qu'elle lui offrait, alors qu'il voulait refuser, et c'est à ce moment qu'il la perd. À la fin du récit, il la pousse dans l'océan sans qu'elle n'offre de résistance, pas même un cri. La nuit suivante, lorsqu'il retourne chez elle, il se rend compte qu'il ne l'a pas connue et ne veut pas se souvenir des actes commis. Il veut recommencer, car « il ne veut pas considérer que ce qu'elle lui a donné, il l'a et qu'il peut en faire son existence » (*PO*, 139). Il se rend compte trop tard qu'elle était « l'être » (*PO*, 140). Il n'a pu surmonter la rage viscérale qu'éveille la femme, cette rage qui l'a poussé à l'anéantissement de ce corps-sexe.

⁵⁴⁴ David Vasse, *op. cit.*, p. 192.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 192.

Ainsi, le corps de la femme appelle à la mutilation en raison de cette colère que l'homme porte envers l'invisible et l'innommable. « Cette bouillie sanglante qu'il voudrait faire de notre sexe, c'est pour voir apparaître le visage de Dieu. » (PO, 56) La narratrice place la femme près de l'Éternel et l'homme près de Satan, quand l'homme inverse ce partage. Le problème réside justement dans le point de vue judéo-chrétien au sujet la femme. Ainsi, dans *Pornocratie*, l'homme est incapable de voir quoi que ce soit, incapable de lire les présages. Lorsque la narratrice et l'homme ont une discussion à propos de Dieu, cette « chose sans nom », l'homme est affolé qu'elle ne sache pas faire la différence entre « l'innomé » (Dieu) et « l'innommable » (Satan) (PO, 57). Aux yeux de la narratrice, « [l]es deux sont Dieu » et « Dieu est le Tout, répliqua-t-elle dans un langage de future morte » (PO, 57). La femme pour l'homme est toujours tournée vers Satan et n'est qu'une représentation démoniaque du pendant masculin. Dans *Pornocratie*, tout tourne autour de cet éternel retour aux origines du monde où Lilith, dans une tentative de libération, unit à tout jamais, aux yeux de l'homme, la femme et le mal. Un mal qui engendre la violence envers la femme. Même si la fragilité féminine engendre la violence, la femme fait peur à l'homme.

De plus, pour la narratrice, il n'existe pas réellement de possession. Il n'existe que deux mondes différents, soit un féminin et un masculin, mais « s'ils peuvent s'interpénétrer, ne se côtoient, ne se comprennent ni ne se possèdent » (PO, 7-8). *Pornocratie* représente les deux sexes et leur impossibilité à établir une relation d'égale à égal. Une altérité qu'il est impossible d'atteindre pour l'homme à moins qu'il ne soit avec quelqu'un du même sexe. Ainsi, au début du récit, des hommes dansent les uns avec les autres, dans un endroit où le désir ne s'échange qu'entre eux. La narratrice est la seule femme présente, invisible aux regards masculins de sorte qu'elle peut les observer à son gré. Ces rencontres entre hommes révèlent une altérité complémentaire : « Ils s'approprient le corps de l'autre comme la

découpage du leur » (*PO*, 7-8), « sans différence » où chacun est le miroir de l'autre et où « l'un est l'orgueil de l'autre » (*PO*, 8). Dans cet univers, « ils sont à leur affaire, à leur affaire de prendre un autre pour s'imprégner de ce modèle et comprendre peut-être devenir comme par décalcomanie ce que l'autre n'est lui-même pas » (*PO*, 13). Donc, d'un côté se trouvent les hommes et de l'autre, la femme que la narratrice perçoit comme humble, terriblement et secrètement confinée (*PO*, 7-8). C'est cette solitude qui la pousse à vouloir savoir et comprendre la haine de l'homme envers son sexe, alors qu'il n'y a pas de possession possible, puisque la femme lui échappe. Plus la brutalité de l'homme est grande, plus grande est donc cette distance de projection entre le monde réel et un « paradis inconn[u] » où, cette fois, ce sont les hommes qui sont « invisibles » (*PO*, 110-111). *Pornocratie* inscrit l'homme et la femme dans une altérité d'abord basée sur la différence et où la reconnaissance de l'autre est impossible à cause de cette invisibilité.

La seule possession qui existe, c'est cette faculté d'évasion soudaine du monde étroit de la chair sitôt que vous nous pénétrez, cette faculté de désert le monde à la mesure de la merveilleuse répugnance que nous inspire le fait de nous avilir dans la copulation avec vous, nous abîmer vous dis-je, nous incomparablement belle et pure, dans cet accouplement monstrueux qui est celui du mâle et de la femelle. Et éprouver du rejet tel qu'il est propulsion divinement cosmique de notre jouissance. (*PO*, 112)

Ainsi, il n'y a pas de validité dans l'amour, il faut tout simplement « Croire » (avec un grand C), car la femme est une représentation de l'image de Dieu (*PO*, 96). « Croire ce qui est promis sans exiger de le posséder » et ce « car le désir de possession rend arides les sentiments comme les barrages assèchent les rivières » (*PO*, 96). Le récit de Breillat tente de renverser le stéréotype lié à l'infériorité de la femme en lui donnant une transcendance et une faculté – celle de l'évasion – qu'il est impossible à l'homme de s'approprier, car la femme n'est en rien le miroir de l'homme. Breillat représente la femme comme l'au-delà des limites d'un simple corps pénétrable, comme un corps cosmique. Donc, l'homme peut posséder le

corps de la femme sans jamais vraiment la posséder dans toute son entité. L'altérité entre homme et femme ne peut donc pas exister.

Breillat explique en fait qu'historiquement les femmes ont souvent été du côté des vaincues par la loi du plus fort qui régit le règne animal : « loi du mammifère⁵⁴⁶ ». Les premiers hommes, qu'elle ne considère pas comme des mammifères, ont dû échapper à cette loi, couper avec le côté naturel de la sexualité où le mâle devait accumuler le plus de femelles possibles pour la reproduction de l'espèce. Aujourd'hui, la sexualité humaine ne s'inscrit plus seulement dans la procréation, elle « nous écarte du règne du mammifère, donc de la loi du plus fort, pour nous mettre dans le règne du langage⁵⁴⁷ ». C'est par la sexualité humaine que s'offre à l'homme la possibilité d'expulser cette loi de la nature. Pour Breillat, la sexualité est un langage qu'elle rapproche du *cogito* cartésien de sorte que, l'homme, en constante évolution, ne pense plus la sexualité dans le domaine « d'une conscience génétique, mais d'une conscience de soi », qui est « de se dire que sa relation à l'autre est une relation à soi-même qui le fait exister [...] »⁵⁴⁸. Elle pense la sexualité dans le rapport à l'autre mais aussi dans son rapport à l'éternité, d'où l'aspect métaphysique que l'on trouve dans *Pornocratie*. À premier abord, cela peut être jugé transgressif, car cette vision laisse croire à un éloignement de la pensée judéo-chrétienne encore bien enracinée dans notre société. Cependant, le fait qu'elle considère tout de même l'éternité dans le rapport à l'autre montre qu'elle ne s'en détache pas entièrement.

⁵⁴⁶ La loi du mammifère, qu'elle qualifie aussi de « cycle du babouin », établit une distinction entre l'homme et le mammifère par la capacité d'aimer. Cette capacité est aussi imputée, à tort dirons-nous, aux oiseaux qui sont dans 95 % des cas monogames et qui possèdent un rituel particulier de séduction. Toutefois, le but premier derrière ce comportement reste la reproduction de l'espèce. Ainsi, le mammifère n'a pas de relations amoureuses, le seul lien prédominant étant la reproduction ce qui l'éloigne de l'homme. Voir Félicie Dubois, « Catherine Breillat : la cinématographie dans le boudoir », *Lunes*, n° 17, octobre 2001, p. 2, <www.feliciedubois.com/img/articles/CatherineBreillat.pdf>

⁵⁴⁷ Laurent Devanne, *loc. cit.*

⁵⁴⁸ Catherine Breillat, « Le huis-clos... », *op. cit.*

La représentation des menstruations dans le récit est tout à fait stratégique dans la représentation de la sexualité féminine. Ce thème est encore aujourd'hui particulier à l'écriture féminine quoique peu présent dans les deux autres œuvres féminines de notre corpus. Dans *Putain*, il n'en est fait mention que pour marquer le quotidien du métier de prostituée. Elles représentent des journées de congé pour la narratrice et ont donc un côté salvateur. Dans *La vie sexuelle de Catherine M.*, tout comme pour le thème de la grossesse, le sujet est vite évacué. Au passage, Catherine M. souligne que ses premières menstruations la prennent au dépourvu, elle ne connaît pas l'origine de tout ce sang, ni sa signification : « Ce sang, je ne savais pas trop d'où il venait et je ne savais pas faire la distinction entre la voie par laquelle s'écoulait l'urine et celle par où venaient les règles. » (*VSCM*, 123) Son éducation sexuelle est à cette époque très limitée et c'est le médecin qui finit par lui expliquer l'hygiène à laquelle elle doit désormais avoir recours. Ceci est représentatif des années 1960 où la religion ne permettait pas de lever le voile sur ce tabou d'un saignement marquant l'échec de la procréation. L'arrière-plan religieux, l'idéologie judéo-chrétienne sont aussi fortement présents dans *Pornocratie*. Dans la religion catholique, comme dans bien d'autres, le sexe féminin est perçu comme quelque chose de secret, comme une bête qu'il faut cacher. Ainsi, la peur de la femme relève chez l'homme d'une peur de l'inconnu et de l'indicible, car le sexe féminin est entouré de mystère⁵⁴⁹. Ce mystère semble passer pour l'homme du récit par le sang des menstruations qui font de la femme un objet « impur » et la range encore une fois dans l'ordre de la sexualité. La narratrice souligne que les hommes s'abstiennent de relations sexuelles pendant cette période, car ils ont peur de ce sang qui s'écoule sans qu'il y ait de blessure (*PO*, 98). Ainsi, reproche-t-elle à l'homme son manque de bravoure en voyant ce sang menstruel alors que, lors de sa tentative de suicide, il s'était

⁵⁴⁹ Stéphanie Francoz, *loc. cit.*

empressé de soigner ses plaies, parce qu'elles étaient alors visibles (*PO*, 99). À ce moment, le sang de la femme ne lui posait aucun problème. Cependant, alors que le sang des menstruations est généralement considéré impur, la narratrice le considère comme « divin » (*PO*, 98), elle conviera l'homme à boire de son sang menstruel, provenant d'un tampon hygiénique, car il faut « boire le sang de ses ennemis » (*PO*, 98). Dans une entrevue, Breillat explique ce passage en précisant que ce dégoût du sang menstruel provient de la Torah, car l'échange de sang est symboliquement de l'ordre « du rituel de respect et d'amitié éternelle⁵⁵⁰ ». Breillat prend l'exemple de la quête du Graal où l'amitié avec un ennemi respecté, est scellée par le sang⁵⁵¹. Il est toutefois dommage que cette explication ne se trouve pas dans le récit, car l'épisode peut être perçu comme un acte de cannibalisme ou même de vampirisme, alors que l'auteure veut représenter un acte de paix entre homme et femme. Faut-il prendre ici cet épisode comme un rituel initié par la femme pour mettre fin à la lutte originelle entre l'homme et la femme? Ou est-ce encore une fois une façon de se réapproprier une vieille croyance? Généralement, « la femme subit l'écoulement menstruel de son propre sang, alors que l'homme a le pouvoir (par la chasse, par la guerre, etc.) de faire couler celui d'autrui⁵⁵² ». Encore une fois le stéréotype homme/force contre femme/faiblesse est réactivé. Le sang menstruel représente la faiblesse de la femme, l'échec de la procréation, voire même l'infanticide. Comme le souligne Christine Détrez et Anne Simon, « certaines romancières présentent encore le cycle menstruel comme un destin peu enviable reliant le féminin à l'immonde⁵⁵³ ». Les menstruations sont encore en quelque sorte l'élément

⁵⁵⁰ Catherine Breillat « Le tampon... », *op. cit.*

⁵⁵¹ *Ibid.*

⁵⁵² Christine Détrez et Anne Simon, *op. cit.*, p. 58.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 57.

fondateur lorsqu'il s'agit de définir le féminin et sont l'ultime représentation du pouvoir de la féminité sur la masculinité.

- Le « je » fictionnel dans *Plateforme*

La lutte entre les sexes met l'accent sur la misère de la femme dans l'œuvre de Breillat alors que chez Houellebecq, associée à la lutte des classes, la guerre entre les sexes sert à souligner la misère de l'homme. Quoique présenté différemment, car *Pornocratie* tente de faire ressortir la puissance de la femme, cachée derrière son impuissance, et que de son côté le personnage houellebecquien préfère tenter de s'expliquer sa misère en la rejetant sur la société, le résultat de cette lutte est le même dans les deux cas : elle pousse à la violence, la mutilation et au meurtre. La représentation du couple originel dans *Pornocratie* se fait donc dans une sexualité où pouvoir et violence sont inévitables et l'étude de la représentation du personnage principal chez Houellebecq nous amènera au même constat.

Le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* place la sexualité comme second paramètre de différenciation sociale après celui de l'économie : « *La sexualité est un système de hiérarchie sociale*⁵⁵⁴. » Ainsi, sa théorie repose sur deux systèmes distincts qui sont aussi impitoyables l'un que l'autre et se fondent tout deux sur des inégalités. Le libéralisme économique s'établit dans un rapport où le pouvoir des uns se nourrit de l'impuissance des autres de sorte que la liberté des uns détermine l'aliénation des autres⁵⁵⁵. Le même phénomène est présent dans le libéralisme sexuel, c'est-à-dire que « le pouvoir et le bien-être des uns s'appuient sur l'impuissance et l'instrumentalisation des autres⁵⁵⁶ ». Ainsi, leurs effets sont du même ordre : « Tout comme le libéralisme économique sans frein, et pour des

⁵⁵⁴ L'auteur souligne. Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, p. 93.

⁵⁵⁵ Lucas Degryse, *loc. cit.*

⁵⁵⁶ *Ibid.*

raisons analogues, le libéralisme sexuel produit des phénomènes de *paupérisation absolue*⁵⁵⁷. » C'est cette paupérisation qui crée la classe des perdants. Sabine van Wesemael dans *Michel Houellebecq : le plaisir du texte* souligne cette représentation du libéralisme.

L'extension graduelle du marché de la séduction, l'éclatement concomitant du couple traditionnel, la destruction des valeurs morales judéo-chrétiennes, l'apologie de la jeunesse et de la liberté individuelle ont eu pour conséquence que dans notre société actuelle l'individu n'est plus séparé du marché.⁵⁵⁸

Dans *Les particules élémentaires*, le déclin des valeurs morales commence à partir des années 1960 : « Après avoir épuisé les jouissances sexuelles, il était normal que les individus libérés des contraintes morales ordinaires se tournent vers les jouissances plus larges de cruautés; deux siècles auparavant, Sade avait suivi un parcours analogue⁵⁵⁹. » Ainsi, les satanistes ne célèbrent plus Lucifer mais bien Sade comme représentation du matérialisme absolu⁵⁶⁰. Les films *snuffs*, les tueurs en série et autres extrémistes ne sont qu'une suite logique de cette évolution et le résultat de l'insertion de l'individu au marché de la consommation. Le libéralisme économique et le libéralisme sexuel découlent donc eux aussi de l'*extension du domaine de la lutte* dans lequel les personnages houellebecquiens doivent trouver leur place.

Les personnages houellebecquiens occupent un rang satisfaisant dans la hiérarchie économique; il s'agit de personnages de cadres dits « moyens » ayant atteint un niveau acceptable dans leur vie professionnelle. Michel dans *Plateforme* a un emploi de fonctionnaire et gagne bien sa vie. De plus, il hérite d'une bonne somme à la mort de son père et la vente de la maison familiale lui rapporte 1 000 000 de francs (*PL*, 218). Cependant, c'est du côté de la hiérarchie sexuelle que les personnages n'arrivent pas à graver les

⁵⁵⁷ L'auteur souligne. Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, p.100.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁵⁹ Michel Houellebecq, *Les particules élémentaires*, p. 211.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 210-111.

échelons. Ils y sont perdants sur toute la ligne autant du côté sentimental que du côté érotique. Le personnage houellebecquien est donc la représentation de l'exclusion sexuelle dans la société contemporaine. La société dans laquelle il évolue est caractérisée, comme le précise Bruno Viard dans « Houellebecq du côté de Rousseau⁵⁶¹ », par « [l]a fin du mariage et de la famille signifi[ant] une vie sexuelle intense et variée pour les gagnants, mais la solitude, la frustration et le repli sur la masturbation pour les perdants⁵⁶² ». Dans les modèles d'orientations intimes qui figurent dans l'œuvre, celui de la sexualité conjugale n'est que brièvement esquissée, car elle représente un idéal à atteindre. « Comme l'indique le beau mot de "ménage", le couple et la famille représentaient le dernier îlot de communisme primitif au sein de la société libérale⁵⁶³. » Bruno Viard ajoute bien justement à ce propos que « [l]e mariage est au sexe ce que l'État est à l'argent : le moyen d'une juste répartition qui fasse échec à la sauvagerie de la loi naturelle⁵⁶⁴ ». Les personnages des romans houellebecquiens cherchent donc des solutions pour éviter toutes exclusions, surtout l'exclusion sexuelle. Dans *Plateforme*, les deux systèmes de distinction se rejoignent pour s'amalgamer dans la prostitution. « Ce ne sont plus seulement les biens matériels et le travail qui sont traités comme des marchandises, mais aussi le sexe des pauvres⁵⁶⁵. » Ainsi, la solution réside dans cet arrangement argent/sexualité. Viard remarque que dans l'œuvre de Houellebecq, si la sexualité est indéniablement le sujet premier, « l'englobant qui constitue sa vraie problématique, c'est la concurrence, la rivalité entre les hommes et la forme marchande que prend cette concurrence dans le monde moderne⁵⁶⁶ ». Après la transformation génétique

⁵⁶¹ Bruno Viard, « Houellebecq du côté de Rousseau », *Michel Houellebecq*, Sabine van Wesemael (dir.), Amsterdam – New York, Rodopi, coll. « CRIN » n° 43, 2004.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 127-128.

⁵⁶³ Michel Houellebecq, *Les particules élémentaires*, p. 116.

⁵⁶⁴ Bruno Viard, *loc. cit.*, p. 128.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 129.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 129.

comme solution dans *Les particules élémentaires* et de *La possibilité d'une île*, *Plateforme* propose donc une transformation économique qui est en fait « un échange entre capital humain et capital monétaire⁵⁶⁷ ». Dans *Les particules élémentaires* et dans *La possibilité d'une île*, c'est plutôt une solution à ce que Lucas Degryse appelle « les abus de pouvoirs économiques ou sexuels » qui est proposée, c'est dans « la refonte globale de la dualité ego-alter » qui, en matière de sexualité, revient à « l'abolition pure et simple de la dualité des sexes⁵⁶⁸ ». Ces deux romans proposent ainsi la transformation génétique par le clonage comme solution.

La cause du problème étant la lutte originelle entre homme et femme, elle n'est cependant pas le propre de la littérature féminine. L'œuvre de Houellebecq en fait la démonstration, car homme et femme n'arrivent pas à s'entendre sexuellement. Cette guerre n'existe qu'entre l'homme occidental et la femme occidentale, et pas, selon le narrateur de *Plateforme*, entre l'homme occidental et la femme asiatique parce que cette dernière embrasse des valeurs traditionnelles abandonnées par la femme occidentale. Ainsi, la femme orientale désire un père et un mari aimant alors que la femme occidentale se soucie de l'apparence physique, des qualités sociales et du niveau de séduction d'un homme. (*PL*, 132) Une façon encore bien réductrice soit dit en passant de régler les problèmes occidentaux. La séduction est donc le seul élément dans l'univers houellebecquien qui retienne la femme de passer à des valeurs plus masculines. Le narrateur est tout de même optimiste et semble croire que lorsqu'elles connaîtront un statut professionnel plus élevé, les femmes se rendront compte de la facilité qu'il y a à payer pour le sexe. (*PL*, 154) Par conséquent, dans l'œuvre de Houellebecq, la représentation de la sexualité des hommes et celle des femmes dans un

⁵⁶⁷ Jochen Mecke, « Le social dans tous ses états : le cas Houellebecq », *L'empreinte du social dans le roman depuis 1980*, Michel Collomb (dir.), Montpellier, Université Paul-Valéry-Montpellier III, 2005.

⁵⁶⁸ Lucas Degryse, *loc. cit.*

système hiérarchique est loin d'être analogue. Ce système de différenciation y est beaucoup plus impitoyable pour la femme justement parce qu'elle se refuse à payer, en argent, pour la sexualité. Le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* l'explique par le déterminisme qu'est la béance du sexe féminin : « Ce trou qu'elle avait au bas du ventre devait lui apparaître tellement inutile. Une bite, on pouvait toujours la sectionner; mais comment oublier la vacuité d'un vagin⁵⁶⁹? » La vacuité du vagin est une représentation récurrente de l'organe génital de la femme, qui la place au plus bas échelon de la hiérarchie sexuelle, car elle devient la perdante des perdantes.

Sabine van Wesemael, dans un essai, compare la représentation de la société dans les romans de Houellebecq au « mythe fin de siècle » du XIX^e siècle qui s'appliquait autant à la politique qu'au social et à la culture⁵⁷⁰. Malgré tout le progrès technologique et l'amélioration de la salubrité, le XIX^e siècle reste un siècle pessimiste⁵⁷¹. Bien entendu, ce ne sont plus les mêmes préoccupations que présente la littérature du XX^e siècle, mais plutôt une vision apocalyptique, en particulier chez Houellebecq. Sabine van Wesemael voit une différence entre la fin du XX^e siècle et la fin du XIX^e siècle dans leurs représentations respectives de la femme entre autres chez Houellebecq et Frédéric Beigbeder⁵⁷² : « Au dédain misogyne pour le corps féminin des auteurs de la fin du XIX^e siècle, ils [Houellebecq et Beigbeder] opposent le mythe de la femme-opium⁵⁷³. » Dans tous les romans de Houellebecq, la femme représente aussi l'exutoire au pessimisme qui pèse sur la fin du XX^e siècle. La seule exception figure dans *Extension du domaine de la lutte*, où la femme est

⁵⁶⁹ Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, p. 47.

⁵⁷⁰ Voir Guy Ducrey et Jean-Marc Moura, *Crise fin-de-siècle et tentation de l'exotisme*, Villeneuve d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, 2002, p. 13-14.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 13-14.

⁵⁷² Voir Frédéric Beigbeder, *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, Paris, Table Ronde, 1990 ; *L'amour dure trois ans*, Paris, Grasset, 1997 ; *Nouvelles sous ecstasy*, Paris, Gallimard, 1999 et *99 Francs*, Paris, Grasset, 2000.

⁵⁷³ Sabine van Wesemael, *op. cit.*, p. 63.

identifiée au mal, ou plutôt à la cause du mal de vivre des personnages masculins. Véronique est décrite comme une dépressive égoïste et sans cœur transformée en « ordure » par la psychanalyse⁵⁷⁴. Elle est aussi une des causes de « la régression dans l'infantile » des personnages masculins dans ce roman⁵⁷⁵. Dans les autres romans, au contraire, le personnage féminin représente une « puissance sexuelle⁵⁷⁶ ». Cette puissance fait toutefois peur à l'homme qui traite la femme comme un « objet d'aversion⁵⁷⁷ ». Dans *Les particules élémentaires*, elle est réduite à un objet d'impuissance pour Michel Djerzinski et à une représentation de l'organe génital pour son frère Bruno⁵⁷⁸. Dans *Plateforme*, la prostituée est réduite à un corps, mais piètre consolation pour le protagoniste, ce corps fait partie d'une solution au malaise sexuel de l'époque.

Si la masturbation est un effet de l'impossibilité d'entretenir une relation avec l'autre, une de ses conséquences rapportées par Sabine van Wesemael est l'« infantilisation de la vie sexuelle » du personnage⁵⁷⁹. La théorie freudienne sert à expliquer cette infantilisation que subissent les personnages masculins.

Quand on traite de la question de l'abstinence, on ne différencie pas assez nettement deux de ses formes : l'abstention de toute activité sexuelle et l'abstention des relations sexuelles avec l'autre sexe. Beaucoup de gens qui se vantent d'avoir réussi à être abstinents n'y sont parvenus qu'à l'aide de la masturbation ou de satisfactions semblables qui se rattachent à l'activité auto-érotique de la prime enfance. Mais, précisément, à cause de ce lien, ces substituts de la satisfaction sexuelle ne sont nullement inoffensifs : ils prédisposent aux nombreuses formes de névroses et psychoses dont la condition est la régression de la vie sexuelle à ses formes infantiles.⁵⁸⁰

⁵⁷⁴ Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, p. 104.

⁵⁷⁵ Sabine van Wesemael, *op. cit.*, p. 105.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 106.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 106.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 106-107.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 104. Cf., p. 37.

⁵⁸⁰ Sigmund Freud, *La vie sexuelle*, Paris, Presses universitaires de France, 1973, p. 42.

Sabine van Wesemael précise que le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* refuse la sexualité avec l'autre et reste accroché au « stade infantile de l'auto-érotisme » alors que la masturbation de Michel des *Particules élémentaires* est plutôt une « déviation » de la sexualité dite « normale ». La masturbation pour Freud représente un danger dans le cours d'une sexualité normale. Cependant, dans l'œuvre de Houellebecq, la masturbation provoque un écart vers des pratiques et des rapports sexuels anormaux ou même constitue un obstacle à toute relation sexuelle, causant des maladies émotionnelles⁵⁸¹. Pour van Wesemael, les personnages houellebecquiens « tombent malades de leur sexualité⁵⁸² ». Cette « maladie » est plus présente dans les deux premiers romans où le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* et Michel Djerzinski du second roman trouvent dans l'abstinence un refuge tandis qu'à l'opposé, le personnage de Bruno se réfugie dans une « boulimie » sexuelle⁵⁸³. « Selon Freud, les êtres humains tombent malades lorsque leur besoins érotiques ne sont pas satisfaits dans la réalité⁵⁸⁴. » Le personnage chez Houellebecq finit souvent interné dans un état dépressif et suicidaire. La maladie devient une façon de trouver un substitut à une sexualité « normale », gratifiante mais inaccessible⁵⁸⁵. Dans le cadre de l'évolution de la théorie freudienne sur la sexualité, la répression des pulsions sexuelles concernait toutes activités sexuelles hors du mariage, or, van Wesemael voit un côté prophétique à la théorie freudienne concernant « la vie sexuelle illimitée », une représentation de la sexualité présente dans l'œuvre houellebecquienne⁵⁸⁶.

Mais la liberté sexuelle illimitée accordée dès le début ne conduit pas à un meilleur résultat. Il est facile d'établir que la valeur psychique du besoin amoureux baisse dès que la satisfaction lui est rendue facile. Il faut un obstacle pour faire monter la libido,

⁵⁸¹ Sabine van Wesemael, *op.cit.*,

⁵⁸² *Ibid.*, p. 99.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 99.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 101.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 101.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 101.

et là où les résistances naturelles à la satisfaction ne suffisent pas, les hommes en ont, de tout temps, introduit de conventionnelles pour pouvoir jouir de l'amour. Cela vaut pour les individus comme pour les peuples. À des époques où la satisfaction amoureuse ne rencontrait pas de difficultés, comme ce fut peut-être le cas pendant le déclin de la civilisation antique, l'amour devint sans valeur, la vie vide et il fallut de fortes formations réactionnelles pour restaurer les indispensables valeurs d'affect.⁵⁸⁷

Malgré ces dangers qui guettent le personnage, l'œuvre de Houellebecq présente aussi la masturbation comme un acte banal, très peu cérébral et sans conséquence. Le narrateur définit la masturbation chez Valérie comme une « habitude », « un processus merveilleux, facile », et qui ne sert que de relâchement à la tension sexuelle lorsqu'un partenaire n'est pas à portée de main (*PL*, 63-64). Le lecteur n'a donc plus affaire au personnage de Michel Djerzinski, qui a une répugnance envers sa chair. Il est vrai qu'avec l'ère Internet, la masturbation perd de nos jours son côté répréhensible, car il n'y a pas de censure sur Internet⁵⁸⁸. Avec cette dernière, «[l]a masturbation est devenue non seulement une source de découverte individuelle de soi-même, mais aussi la base d'une nouvelle forme de sociabilité sexuelle enracinée dans la célébration de l'imagination et de ses possibilités infinies⁵⁸⁹ ». C'est une forme d'individualisme sexuel, puisque nous n'avons plus besoin physiquement de l'autre pour combler nos pulsions sexuelles, seul son fantasme est nécessaire. Ce n'est pas vraiment applicable aux cas de *Plateforme* où elle n'est qu'une des conséquences de la difficulté qu'éprouvent les Occidentaux à établir des relations sexuelles et amoureuses. La théorie de Michel prétend que c'est la séduction qui pose problème dans l'établissement de ces liens, alors l'homme pour remédier à son désir sexuel, se retourne vers des exutoires : la prostitution, le tourisme sexuel, la masturbation et la pornographie. « Une fois que la bite a craché son petit jet, on est bien tranquille. » (*PL*, 162-154) La masturbation devient donc une

⁵⁸⁷ Sigmund Freud, *La vie sexuelle*, p. 63.

⁵⁸⁸ Thomas Laqueur, *Le sexe en solitaire*, (trad.) Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, 2005, p. 429.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 429-430.

forme de détente sexuelle pour le personnage. La masturbation est, selon Thomas Laqueur, plus qu'un simple acte en solitaire qui permet la satisfaction d'un besoin sexuel.

Potentiellement autarcique, le plaisir sexuel solitaire touche la vie intime de l'humanité moderne de façons que nous ne comprenons pas encore. Il demeure en suspens entre la découverte de soi et le repli sur soi, le désir et l'excès, l'intimité et l'esseulement, l'innocence et la culpabilité comme aucune autre forme de sexualité aujourd'hui.⁵⁹⁰

Dans *Plateforme*, la masturbation revêt le rôle d'une soupape permettant de laisser s'échapper tout désir sexuel au moment où il se présente, les personnages n'ont pas à passer par la séduction pour satisfaire leur envie. Elle les rend, à l'extrême, joyeux et sereins, dans une société où les désirs sexuels ne sont plus condamnés comme à l'époque de Freud, le plaisir n'étant pas nécessairement un synonyme de bonheur, mais la cause du malheur de certains individus⁵⁹¹.

La représentation du plaisir sexuel dans *Plateforme* n'est pas aussi élaborée. Ainsi, Michel avoue que dans le passé, et même encore à quelques occasions, la proximité d'un corps féminin l'amenait « dans des transes impossibles à dominer ». (*PL*, 99) Ces transes semblent diminuer en même temps que le narrateur se referme sur lui-même, à l'exception de l'année passée en compagnie de Valérie qui représente un entracte radieux. Le roman se termine avec un personnage encore lucide et qui reconnaît que la jouissance aurait pu être encore un enjeu, mais qui n'a plus le désir de la rechercher : « Si je laissais la passion pénétrer dans mon corps la douleur viendrait rapidement par la suite. » (*PL*, 367) Il est bien sûr évident que le narrateur a à ce moment reconstruit le lien entre sexualité et amour, qui était une notion plutôt vague avant la rencontre avec Valérie. Elle lui a apporté ce bonheur. Il est rare de retrouver dans les romans de Houellebecq des épisodes où le personnage soit

⁵⁹⁰ *Ibid*, p. 431.

⁵⁹¹ Sabine van Wesemael, *op. cit.*, p. 101.

entièrement satisfait de sa relation à l'autre. Toutefois, cet épisode de bonheur sera payé très cher par le narrateur de *Plateforme*, et comme Bruno qui, dans *Les particules élémentaires*, croyait avoir trouvé l'âme sœur en Christiane, il se rendra compte rapidement que l'amour est éphémère.

La femme qui remplit de bonheur le protagoniste de *Plateforme* manifeste une sexualité plutôt masculine, ou plutôt dans ce cas-ci qui relève du fantasme masculin. Valérie a exploré sa sexualité avec les femmes comme avec les hommes, elle n'hésite pas à prendre l'initiative de relations sexuelles incluant une autre femme, pratique volontiers l'échangisme et ne tergiverse pas pour faire une fellation à Michel en plein air. Valérie est une représentation de la femme idéale qui partage le même intérêt que l'homme en matière de rapports sexuels. Michel décrit la sensation de vibration du corps de Valérie sous lui : « [J]'avais parfois l'impression, fugace mais irrésistible, d'accéder à un niveau de conscience entièrement différent où tout mal était aboli. » (*PL*, 169) Il se sent alors comme un Dieu. S'il est possible d'interpréter cette affirmation comme l'homme en position de Pygmalion, qui crée la jouissance de la femme, elle se lie plutôt ici à la puissance de la femme, quoique très masculine, qui permet à l'homme d'accéder à un orgasme plus puissant que celui de la masturbation.

Dans l'univers romanesque et dichotomique de Houellebecq, il y a une sexualité pour les personnages qui s'aiment et une autre pour ceux qui ne s'aiment pas. « Quand il n'y a plus de possibilité d'identification à l'autre, la seule modalité qui demeure c'est la souffrance – et la cruauté. » (*PL*, 200) Les pratiques sadomasochistes sont aussi présentes dans l'œuvre. Les personnages se retrouvent dans un bar spécialisé où, dès leur entrée, ils peuvent voir une femme dans la cinquantaine, enchaînée et bâillonnée, ne semblant pas prendre un très grand plaisir à son rôle d'esclave (*PL*, 194). À partir de là, les personnages n'ont pas la même

opinion sur cette pratique. Par cette technique, l'auteur laisse croire qu'il a fait le tour de la question et surtout qu'il a fait le tour des différents jugements, parfois stéréotypés, que porte la société sur cette question. Michel a ainsi l'œil scrutateur et l'esprit critique, Valérie de son côté penche physiquement la tête, se refusant à comprendre comment quelqu'un « puisse en venir à préférer la souffrance au plaisir » (*PL*, 194), l'artiste Bertrand Bredane fait une analyse des dessous de l'humanité par le biais d'une démarche pseudo-artistique, Marjorie et Géraldine prônent la liberté et la démocratie en matière de sexualité qui n'est, selon elles, qu'un contrat entre des personnes consentantes. Bredane voit un lien très fort entre souffrance, cruauté, domination, servitude et « la nature intime de la sexualité », lien que nie Michel dans un panorama allant des peuples primitifs aux guerres contemporaines (*PL*, 196-197). Michel croit que la pratique sado-masochiste représente le summum de l'expérience sexuelle et est une des conséquences de l'individualisation de la société : « Chacun y restait enfermé dans sa peau, pleinement livré à ses sensations d'être unique; c'était une manière de voir les choses. » (*PL*, 199) « D'après ce que je pouvais en savoir, le milieu SM était un milieu assez spécifique, composé de gens qui n'éprouvent plus guère d'intérêt pour les pratiques sexuelles ordinaires, et répugnent par conséquent à se rendre dans une boîte à partouzes classique. » (*PL*, 194) Valérie déplore le manque de contact physique dans cette pratique, mais son commentaire peut aussi se lire comme une dénonciation de la société contemporaine : « Tout le monde porte des gants, utilise des ustensiles. Jamais les peaux ne se touchent, jamais il n'y a un baiser, un frôlement ni une caresse. Pour moi, c'est exactement le contraire de la sexualité. » (*PL*, 199) Ainsi, une pratique qui exclut la pénétration a peu de sens aux yeux des personnages ou, pire encore, est le symptôme d'une société qui ne peut plus interagir, même par la sexualité. La pratique sadomasochiste est définie par Krafft-Ebing comme

[...] le plaisir à causer de la douleur et le plaisir à la subir [qui] ne sont que deux faces différentes d'un même processus psychique dont l'origine essentielle est l'idée de la soumission active ou passive, tandis que la réunion de la cruauté et de la volupté n'a qu'une importance psychologique d'ordre secondaire. Les actes cruels servent à exprimer cette soumission, tout d'abord parce qu'ils constituent le moyen le plus fort de traduire cet état, et puis, parce qu'ils représentent la plus forte impression que, sauf le coït et en dehors du coït, un individu peut produire sur un autre.⁵⁹²

Il y a donc une gratification sexuelle. Sur un point, Michel a en effet raison :

C'est un univers purement cérébral, avec des règles précises, un accord préétabli. Les masochistes ne s'intéressent qu'à leurs propres sensations, ils essaient de voir jusqu'où ils pourront aller dans la douleur, un peu comme les sportifs de l'extrême. Les sadiques c'est autre chose, ils vont de toute façon aussi loin que possible, ils ont le désir de détruire : s'ils pouvaient mutiler ou tuer, ils le feraient. (*PL*, 254-255)

Quoiqu'ils en débattent, les personnages houellebecquiens ne pratiquent pas le sadomasochisme.

Un seul épisode d'échangisme figure dans *Plateforme*, dont l'histoire se déroule de 2000 à 2002. Michel trouve que l'idée des clubs échangistes est assez « sympa » sauf qu'elle ne cadre pas avec une société qui n'a plus aucune « envie d'échanger » (*PL*, 251). La durée de vie de ce genre de pratique est donc selon lui menacée. En fait, elle décline depuis le début des années 1990 et le sado-masochisme est la seule chose qui réponde au besoin d'une société de plus en plus individualiste (*PL*, 251). Tout de même un soir, Valérie et lui se rendent dans un club échangiste et y rencontrent un couple noir, Jérôme et Nicole. Il s'agit dans ce cas d'une représentation très masculine de la sexualité qui commence par une double pénétration de Valérie, proposée par Jérôme. L'autre femme, Nicole, se contente de se masturber en les regardant. Il s'agira ici d'un échange de femmes et non de partenaires, car c'est ensuite au tour de Nicole de subir la double pénétration. Un autre échange a lieu lorsque les deux hommes se font faire une fellation pendant qu'ils discutent entre eux. Comme

⁵⁹² Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis* : avec recherches spéciales sur l'inversion sexuelle, Paris, Georges Carré Éditeurs, 1895, <www.gutenberg.org/ebooks/24766>, consulté le 14 octobre 2008.

Jérôme éjacule avant Michel, ce dernier obtient ainsi les faveurs des deux femmes. Puis dans la voiture Michel masturbe Nicole (*PL*, 266-269) Dans cet épisode, il n'est nullement question de « vrai » échange où la femme de l'un va avec l'autre et vice versa, il n'est question que de satisfaction de désir purement sexuel, celui de l'homme. Bien entendu, le narrateur signale les moments de jouissance des deux femmes, mais la description s'attarde surtout à la mécanique des positions plutôt qu'aux émotions « mutuelles » qui sont quasi inexistantes.

Une autre forme de sexualité de groupe est présente dans *Plateforme*, il s'agit du triolisme. Dans l'œuvre de Houellebecq, les personnages masculins pratiquent le triolisme avec deux femmes et non deux hommes avec une femme. Ainsi, dans les deux épisodes de triolisme du roman, Michel se retrouve en compagnie de Valérie qui est l'instigatrice du trio. À Cuba, elle invite une femme de chambre à se joindre à eux et dans un centre de Thalassothérapie, elle prévient Michel qu'une femme vient de la « brancher » dans le hammam (*PL*, 291). Encore une fois, la description est axée sur la jouissance de l'homme.

Il est clair que cet échange nécessaire à l'épanouissement de la sexualité est révélateur du malaise du personnage, mais aussi de la société qui l'entoure dont le tourisme sexuel s'avèrera être une piètre solution, car le personnage principal de *Plateforme* se suicide. Dans *La possibilité d'une île*, la disparition de l'humanité coïncide avec la prohibition de la prostitution⁵⁹³. Ce roman représente la lente agonie de la sexualité et de la société et à la fin du roman le personnage avoue son « indélivrance⁵⁹⁴ ».

⁵⁹³ Michel Houellebecq, *La possibilité d'une île*, p. 45.

⁵⁹⁴ « J'étais indélivré. » *Ibid.*, p. 484.

- Le « je » de l'autofiction dans *Putain*

Putain ne se compare en rien à *La vie sexuelle de Catherine M.*, pour ce qui est de l'étalage de la vie sexuelle de la narratrice. La narratrice de *Putain* voit la sexualité comme une pâte malléable qu'il faut façonner et travailler d'où son intérêt pour l'appellation « travailleuse du sexe » derrière laquelle il est sous-entendu qu'il faut peiner pour donner du plaisir et mériter son salaire :

[...] quelle trouvaille que cette appellation, on y sent la reconnaissance des autres pour le plus vieux métier du monde, pour la plus vieilles des fonctions sociales, j'aime l'idée qu'on puisse travailler le sexe comme on travaille une pâte, que le plaisir soit un labeur, qu'il puisse s'arracher, exiger des efforts et mériter un salaire, des restrictions, des standards. (*PU*, 14)

Les références à des clients spécifiques sont peu nombreuses et les descriptions sexuelles épurées servent généralement à titre d'illustration d'un sentiment ou d'une pensée, jamais dans le but d'exciter. Depuis son enfance, le père de la narratrice ne lui présente-t-il pas le plaisir comme une menace pour une jeune femme. Il y a donc très peu de représentations du plaisir sexuel que peut éprouver la narratrice, mais plutôt des représentations du plaisir sexuel dont elle est l'objet. Néanmoins, la narratrice évoque le fait que parfois ce que lui font les clients est sexuellement agréable, ces brefs moments de plaisir rendant son métier tolérable : « [...] il faut bien que ce qu'on fait sur moi soit parfois agréable, il faut bien en retirer du plaisir en début de journée avec le premier client jusqu'au troisième car à partir du quatrième ça devient difficile [...] » (*PU*, 141-142) Le désir demeure cependant à sens unique. Ses clients la désirent mais elle ne les désire pas.

C'est d'abord par la prostitution, plus particulièrement sa « putasserie », que la narratrice répudie l'humanité entière. Dans une entrevue accordée à Pascale Navarro, Nelly Arcan affirme pourtant qu'elle n'est pas en colère contre les hommes, ou même contre un

homme en particulier, mais qu'elle hait les rapports existant entre homme et femme⁵⁹⁵. Cette haine est illustrée d'abord par la haine éprouvée à l'égard de ses parents, de sa mère puis de son père, qui s'étend aux clients, aux autres femmes et finalement à elle-même.

Dès le troisième paragraphe de *Putain*, la narratrice lance un premier reproche à sa mère, cette « mère qui ne [l]'appelait pas car elle avait trop à dormir, [cette] mère qui dans son sommeil a laissé [s]on père se charger [d'elle] » (*PU*, 9). Dans le paragraphe suivant, c'est une première invective : elle la traite de « débris de mère », un débris qui disparaît lentement aux yeux de la narratrice jusqu'à ce qu'il n'y ait « que les cheveux pour indiquer la présence, pour la différencier des draps qui la recouvraient » (*PU*, 9). Ces premières phrases du récit inaugurent une constante de l'œuvre. Dans la littérature féminine contemporaine, l'image de la mère et sa représentation sont omniprésentes, en général, par le biais de descriptions directes du corps de la mère⁵⁹⁶. Ce n'est pas le cas dans *Putain* où il s'agit plutôt de descriptions métaphoriques, entre autres celle de l'image de la larve : « [...] mais mon dégoût d'être une larve engendrée par une larve, dégoût pour cette mère que je déteste à chaque moment [...] si je la déteste à ce point ce n'est pas pour sa tyrannie [...] mais pour sa vie de larve, sa vie à gigoter à la même place [...] » (*PU*, 36). Toutefois, l'association entre la chair maternelle et l'abject est présente dans le récit. Sa mère est plongée dans un sommeil permanent, presque catatonique, couchée, chair inerte, vieille et laide. La narratrice se voit cependant comme coupable de la laideur de sa mère – et de la sienne – dont le corps est à la fois aminci et épaissi par une laideur physique et mentale allant ainsi « à l'encontre de l'instinct, du viable » (*PU*, 34). Elle a symboliquement tué sa mère en lui prenant sa jeunesse : « [O]ui, j'ai tué ma mère, je lui ai pris sa jeunesse et l'attention des hommes [...] »

⁵⁹⁵ Pascale Navarro, « Nelly Arcan : journal intime », *Voir*, vol. 15, n° 36, 6 septembre 2001, p. 14.

⁵⁹⁶ Christine Détrez et Anne Simon, *op. cit.*, p. 70.

(*PU*, 80) Il est donc possible de parler de *matraphobie*⁵⁹⁷ puisque la narratrice n'a de blâme que pour sa mère, cette larve de mère. Ainsi, l'image de la mauvaise mère n'est qu'une déclinaison des rapports mère/fille de même que le refus de la maternité, un thème courant dans la société occidentale⁵⁹⁸. Ce dernier thème, absent dans *Putain*, est cependant abordé dans *Folle*. La représentation de la mère dans le récit de Nelly Arcan sert de repoussoir à sa propre condition de femme. La laideur attribuée à la mère ne concerne pas la laideur physique mais fait référence à la laideur intérieure, à la laideur originelle de cet état d'être femme, selon la représentation judéo-chrétienne de la femme qui, en devenant mère, s'exclut de la sexualité. Finalement, être mère, c'est se refuser à la séduction. La représentation de la mère signifie donc être hors de la sexualité et c'est ce à quoi la narratrice se refuse : « [J]e suis stérile, incendiée, que tout le sperme du monde n'arriverait pas à éveiller quoi que ce soit en moi. » (*PU*, 23) Cette revendication de la stérilité affirme un refus total de la condition de femme, un refus de se proclamer femme à part entière, de n'être femme que dans la sexualité.

Le rejet de la mère place le père au centre de « la socialisation et [du] développement physique des petites filles de ses œuvres : toutes veulent attirer le regard paternel⁵⁹⁹ ». Généralement ce rapprochement avec le père se fait dans la représentation du petit garçon qu'elles veulent devenir et non par la féminité. Le cas du récit de Nelly Arcan est intéressant, car c'est bien par la féminité qu'elle tente d'attirer le regard de l'homme, mais d'une façon détournée et perverse ce qui en fait la « putasserie ». L'éducation de la narratrice est assurée par ses enseignantes religieuses qui lui inculquent l'idée du sacrifice et de l'oubli de soi,

⁵⁹⁷ Terme que Détrez et Simon empruntent à Marianne Hirsch dans *The Mother/Daughter Plot : Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.

⁵⁹⁸ Christine Détrez et Anne Simon, *op. cit.*, p. 72.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 71.

mais c'est auprès du père qu'elle apprend les notions d'enfer et de plaisir défendu. La narratrice renonce au suicide, car elle craint l'enfer dont son père l'a menacée, avec ses couloirs des sept péchés capitaux et les milliers de corps brûlants. Elle se demande même si la création de l'enfer par Dieu n'était qu'une invention de son père pour la faire souffrir davantage (*PU*, 145). Son père la met aussi en garde contre « la témérité des femmes à manger le fruit défendu », contre la « désobéissance » féminine (*PU*, 71). Il lui inculque la nécessité de demander pardon et de « rester gentille » : « [P]ardon pour avoir en toi une tache indélébile, la morsure du serpent [...] » (*PU*, 72). Ainsi, dès son plus jeune âge la narratrice est sous le coup de cette malédiction inéluctable qui pèse sur la condition de femme et la condamne depuis ses origines à porter la tache, comme une sorcière. Toute son enfance est scandée par le rappel de sa condition de « poussière dans l'univers » (*PU*, 68). Le père qu'elle a aimé étant enfant lui a donné en retour un amour tellement encombrant qu'il n'est plus resté de place pour l'amour propre. Le rapport fusionnel avec le père prend fin vers l'âge de 10 ans, lorsque son père la surprend avec un garçon (*PU*, 72). C'est la sexualité qui les sépare : [J]e n'ai plus été la fille de mon père [...] » (*PU*, 72). La représentation du père comme être sexuel, qui refuse la mère passée du côté du sacré par l'enfantement, correspond au stéréotype de l'homme qui ne peut plus satisfaire ses besoins sexuels avec sa femme devenue mère. Il ira donc satisfaire ses pulsions ailleurs, avec des femmes plus désirables à ses yeux, car le paradigme mère/séduction est connoté négativement par lui.

Il n'est dès lors pas étonnant que, pour la narratrice, la haine des clients passe par l'archétype du père. En effet, elle vit un complexe d'Électre, ou si l'on veut, un œdipe féminin qui fait du père un des pivots centraux du récit. La sexualité de la narratrice se passe dans l'attente du coït avec le père et, en un mot, elle est devenue prostituée, car l'inceste n'a pas eu lieu. Ainsi, le père équivaut à la figure du client et le client à celle du père (*PU*, 97-

98). Résumés à la figure paternelle, les clients n'en viennent qu'à être une masse indifférenciée dont les noms sont interchangeables :

Et n'allez surtout pas penser que je n'aime que les pervers et les désaxés, les pères qui n'en sont pas, de ceux-là j'en rencontre tous les jours, ils passent dans ma vie par milliers sans que je puisse me rappeler leur nom qu'ils ne me disent pas de toute façon, que Pierre, Jean et Jacques, des noms usés d'hommes sans importance, infiniment interchangeables comme les putains qu'ils fréquentent [...] (PU, 121)

Elle leur en veut pour la même raison qu'elle en veut à son père, ils sont à l'origine de sa condition de prostituée et de sa condition de femme. Les clients sont une représentation du père certes, mais ils sont aussi celle de tous les pères, ainsi chaque fois qu'un client la prend, il lui permet d'accéder à cet inceste souhaité, comme si cela la libérerait de tous ses maux.

La rivalité entre femmes est aussi une thématique souvent présente dans l'écriture féminine. Cette rivalité est représentée par la narratrice de *Putain* par sa haine envers les autres femmes et trouve son origine dans la hantise des femmes qu'éprouve la narratrice parce qu'elles ne ressentent pas de désir pour son sexe :

[...] je suis la preuve que la misogynie n'est pas qu'une affaire d'homme, et si je les appelle larves, schtroumpfettes, putains, c'est surtout qu'elles me font peur, parce qu'elles ne veulent pas de mon sexe et qu'il n'y a rien d'autre que je puisse leur offrir, parce qu'elles ne viennent jamais sans la menace de me renvoyer à ma place, dans les rangs, là où je ne veux pas être. (PU, 17-18)

Elle déteste aussi les femmes à cause de sa propre façon d'être et d'agir devant elles, agissements qui n'ont rien d'audacieux comme ceux avec lesquels elle se livre avec les hommes. Comme sa mère, elle se sent larve devant les autres femmes. Aussi, pose-t-elle sur elles un regard d'homme afin de se mesurer à elles. Hors de l'univers de la prostitution, elle ne voit en l'autre femme qu'une ennemie, vaine et à l'esprit de compétition, un peu comme elle-même. Les femmes sont définies par la narratrice comme « des poupées [...] sans autre but dans la vie que se regarder dans la glace et se comparer aux autres [...] » (PU, 42) et l'amitié n'est donc possible pour elle qu'à travers la prostitution : « [...] je me suis fait des

amies avec lesquelles la complicité était possible et même redoutable car elle trouvait sa source dans une haine commune, la haine des clients, mais dès que nous sortions de la prostitution, nous redevenions des femmes normales, sociales, des ennemies. » (*PU*, 16) La prostitution a créé un éloignement entre la narratrice et ce qu'elle appelle les « vraies » femmes (*PU*, 146). La seule amitié possible est celle qu'elle peut créer avec les autres prostituées dans la haine des clients (*PU*, 16). Mais la compétition existe aussi avec les autres prostituées quand un client paie pour un duo. La narratrice doit absolument être la plus belle, la plus mince, la plus regardée et c'est cette obligation d'être toujours meilleure que les autres qui la conduit à la haine des autres femmes⁶⁰⁰. Cette haine, née de l'insécurité, est un jeu de miroir, une haine de son propre sexe, de sa condition de femme. Les autres femmes ne sont qu'un reflet d'elle-même, qui lui révèle d'un côté, la limite de son pouvoir de séduction et de l'autre, une image sociale de la femme qu'elle refuse d'endosser.

Cette répulsion pour la femme se manifeste dans l'anorexie, maladie symbolique du rejet de la narratrice de son propre corps. C'est à l'adolescence que la narratrice commence à prendre conscience de sa propre sexualité, ce qui a un effet dévastateur et déclenche l'anorexie qui entre dans sa vie « le jour où [son] sexe est venu à bout de [ses] nattes et [ses] souliers vernis » (*PU*, 168). L'anorexie concrétise son refus de devenir une femme, sa peur du plaisir. Elle craint l'association de la nourriture au plaisir au point où les sons qu'émet le père en mangeant ressemblent pour elle aux « halètements de celui qui jouit » (*PU*, 170). Du désir de disparaître physiquement par l'anorexie, la narratrice passe au désir de disparaître en tant que femme, pour devenir un objet sexuel dans la prostitution. C'est donc finalement par

⁶⁰⁰ « [...] j'ai toujours su être la plus petite, la plus bandante [...] » (*PU*, 15)

« [...] je dois de temps en temps m'accoupler avec une autre à la demande des clients [...] je crie plus fort car la présence d'une femme à mes côtés rend la comparaison inévitable [...] il convient de s'appliquer parce qu'il n'y a rien comme une autre femme pour me rappeler que je ne suis pas à la hauteur [...] » (*PU*, 15)

la parole que s'achève ce processus : elle se déverse en paroles dans le récit, ultime façon de se libérer de sa condition de femme.

Une autre stratégie utilisée par la narratrice pour illustrer son dégoût d'autrui dans la sexualité est l'image du chien. Pour elle, il n'y a que les animaux qui soient honnêtes, ne connaissant pas les préjugés, ils font ce que dictent leurs instincts, c'est-à-dire de relever la queue en signe de victoire ou de la mettre entre leurs pattes en signe de soumission (*PU*, 64). C'est selon elle une loi de la nature que ceux qui paient soient, comme chez les animaux, les vainqueurs et que ceux qui sont payés acceptent la défaite en baissant la tête, comme le ferait un animal vaincu. Lorsqu'elle accepte l'argent de ses clients, elle baisse toujours la tête comme un animal dompté : « [C]'est moi qui suis la chienne, la dévote de larve qui geint parce qu'on le lui demande et qui baisse la tête lorsqu'on lui remet l'argent. » (*PU*, 63) Havercroft signale que cette métaphore animale semble tirer ses origines dans le fait qu'elle définit sa féminité par le regard de l'homme⁶⁰¹. Elle se représente ainsi à plusieurs reprises dans le récit comme une chienne, comme une larve et à la fin du livre comme un « chien de concours » (*PU*, 167). La femme est donc représentée comme un animal domestiqué. Elle perd alors son statut de sujet pour devenir objet, parce qu'elle est en position d'infériorité devant son client⁶⁰². Les hommes, prétend-elle, « bandent » car ils les associent à « des chiennes » (*PU*, 514). On pourrait voir ici une certaine forme de zoophilie : un fantasme de cynophilie⁶⁰³. Cette image de la chienne parcourt *Putain*, mais également *À ciel ouvert*, récit dans lequel la narratrice passe de la « putasserie » à la « chiennerie », terme selon lequel l'un des personnages principaux, Rose, définit l'attitude des mannequins avec lesquels elle

⁶⁰¹ Barbara Havercroft, *loc. cit.*, p. 223.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 222.

⁶⁰³ La cynophilie est une forme de zoophilie qui consiste à avoir une relation sexuelle avec un chien. Dans le cas du texte de Nelly Arcan, il s'agit vraiment d'une représentation relevant de la symbolique.

travaille. Ainsi, dans ce roman, les mannequins sont *chiennes* dans leur exhibition, dans leur agressivité, dans leur prostitution et dans leurs poses⁶⁰⁴. Toujours dans ce même registre canin, cette même soumission animale est retrouvée dans *Putain* pour décrire l'attitude de la narratrice qui déclare préférer la position du « petit chien » et se place en « position de chienne » (*PU*, 45). Havercroft remarque le caractère polysémique de cette dernière image qui, en plus d'établir, par la position adoptée, une distance avec le corps du client, procure également à la narratrice une certaine protection du mental⁶⁰⁵. En faisant dos au client, il lui est plus facile de fantasmer.

De plus, la référence canine s'étend également aux hommes peints comme des « chiens contents, de[s] chiens baveux, de[s] chiens de Pavlov, la queue automatique, soulevée par la clochette » (*PU*, 151), autre allusion au caractère répétitif de la prostitution. Tout comme l'image de la chienne, celle du chien est négative, comme l'illustre cette dégradante comparaison : « [M]ieux vaut continuer à se soulager comme le font les chiens, sur les bornes fontaines ou tout autre débris sur quoi on peut lever la patte [...] » (*PU*, 101). Cette comparaison est aussi utilisée pour rabaisser l'image de la prostituée à son plus bas niveau, au rang de « débris » (*PU*, 101). La métaphore animalière se lit aussi dans le lexique utilisé pour faire référence au sexe de l'homme et à la gestuelle sexuelle : le terme *queue* est récurrent, ainsi qu'*accouplement* et *s'accoupler*. L'image de l'animal, comme dans l'œuvre houellebecquienne sert à établir un parallèle entre les classes sociales et les rapports de pouvoir dans la nature. Un de ses clients masochistes, baptisé Michael le chien, parce qu'il lui rappelle le triste spectacle de « la dévotion de l'esclave à son maître » (*PU*, 62), comme sa propre soumission de petit animal qui baisse la tête devant son maître. Ce maître n'est pas

⁶⁰⁴ Nelly Arcan, *À ciel ouvert*, p. 45-46.

⁶⁰⁵ Barbara Havercroft, *loc. cit.*, p. 222.

tant le client que le pouvoir de l'argent et le désir de l'éternelle jeunesse. Comme chez les singes, où les femelles sont attirées par les mâles les plus forts, dans la société humaine ce sont les plus riches qui attirent de jeunes femelles, soutient la narratrice (*PU*, 161). Ainsi les *guenons* montrent-elles leur sexe *au mâle protecteur*, comme les femmes s'exhibent devant les hommes. Ces rapprochements sont autant de marques de la stratégie qu'emploie la narratrice pour dire sa haine du rapport sexuel.

Le récit de Nelly Arcan présente en outre la femme comme quelqu'un qui refuse de vieillir. La narratrice de *Putain* associe laideur et vieillesse parce qu'elle cause une baisse du pouvoir de séduction, et servent aux hommes à expliquer leur impuissance. La narratrice se moque des hommes qui justifient leurs problèmes érectiles par la vieillesse du corps d'une femme. Et c'est ainsi que dans *Putain* le culte de la jeunesse attendue de la femme compense le vieillissement du corps de l'homme. Selon la narratrice, il est difficile de se prostituer à 30 ans, car pour faire ce métier, la chair doit être ferme (*PU*, 91). Opinion fatale pour quelqu'un qui croit que les chairs ramollissent après 20 ans (*PU*, 32). C'est la raison pour laquelle elle choisit de faire un duo avec la plus vieille escorte (28 ans) de son agence, ne pouvant y voir une rivale. Paradoxalement, elle présente une image de la prostitution assoiffée de jeunesse, mais qui la fait vieillir prématurément. Aussi, se considère-t-elle de « la race des jeunes femmes prématurément vieilles » (*PU*, 27). Dans un univers, où le culte du corps est pratiqué, la vieillesse est l'ennemi à combattre. Ainsi, la narratrice n'hésite-t-elle pas à recourir à la chirurgie plastique pour rester la plus jeune et la plus désirable possible, mais également pour repousser obsessivement la vieillesse incarnée par le corps flétri maternel⁶⁰⁶. Dans un article intitulé « Accession à la subjectivité et autoréification », Isabelle Boisclair élabore cette obsession pour le corps :

⁶⁰⁶ Yannick Resch, *loc. cit.*, p. 182.

Le corps des femmes est une obsession. Répercuté dans l'espace symbolique, le saturant, il constitue le Référent de l'objet désiré. À ce titre, il apparaît comme l'ultime obstacle empêchant l'accession des femmes au statut plein, réel et entier du sujet.⁶⁰⁷

Selon Yannick Resch, l'envie d'un corps idéal ne se manifeste que pour satisfaire « aux exigences de la séduction⁶⁰⁸ ». De là découle « une situation paradoxale d'amour/haine entre le corps idéalisé qu'elle s'efforce d'avoir et le corps réel⁶⁰⁹ ». La narratrice recense toutefois un désir de plaire qui, chez certains hommes, est associé à la taille de leur organe (« ils tentent d'oublier que le désir c'est plus que la taille de leur queue » (*PU*, 48)) et à sa capacité à faire jouir. Un désir narcissique car l'homme doit demeurer la cause de la jouissance. Donc, l'âge et la beauté ne sont des problèmes que pour les femmes, et pour le montrer la narratrice n'évoque en général que des clients âgés qui paient de jeunes prostituées sans « éprouver la honte d'avoir dû remplacer la séduction par l'argent » (*PU*, 58). Paradoxalement, la jeunesse d'un de ses clients choque la narratrice. Au lieu d'être heureuse d'avoir enfin un client de son âge, en forme physique, elle éprouve un certain malaise lors de leur rapport : « [J]'ai vieilli à son contact, oui, ma jeunesse a besoin de la vieillesse des autres pour rayonner [...] il me faut leur mollesse pour être bandante, pour être puissante [...] » (*PU*, 159) Ainsi, peut-elle vraiment tenir rigueur à ces hommes qui, eux, ont besoin de la jeunesse des femmes pour rayonner alors qu'elle a besoin de leur vieillesse?

Les représentations de la relation entre homme et femme recensées jusqu'à présent sont toutes, de près ou de loin, liées à une sexualité sans amour. Un rapport qui passe par le filtre de la prostitution et en biaise la représentation. La narratrice n'a eu d'images de « l'amour » que par l'intermédiaire de la relation entre ses parents et en a conclu que ce

⁶⁰⁷ Isabelle Boisclair, *loc. cit.*, p. 122.

⁶⁰⁸ Yannick Resch, *loc. cit.*, p. 182.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 182.

sentiment n'était possible entre eux « qu'en fermant les yeux et en imaginant un autre à la place de l'autre » (*PU*, 184-185). Un couple amoureux est donc pour elle une aberration, car il y a un réel danger à mélanger l'amour et les relations sexuelles, « de baiser et d'aimer en même temps » (*PU*, 125).

[A]imer vraiment c'est oublier le reste [...] c'est rire de la femme là-bas qui pleure de se découvrir seule [...] les couples n'existent pas [...] il y aura toujours une putain pour venir mettre du sien dans leurs baisers et s'installer quelque part dans l'esprit des hommes pour les faire bander [...] les couples n'existent pas et c'est moi qui l'ai décidé. (*PU*, 172-173)

Elle a une vision nécrosée de l'amour conjugal, toujours perméable à l'insertion d'une troisième personne. De cela découle le désir d'être un homme pour pouvoir, comme un homme, aimer jeunesse, beauté et ne pas avoir à craindre la vieillesse. Mais l'obstacle est l'organe féminin, « un sexe qui ne bande pas » (*PU*, 123).

Quelle serait donc pour elle une définition de l'amour? La narratrice souligne son incapacité d'aimer d'un amour véritable, ne connaissant que ce qu'elle appelle des « amours d'adieux » qui repousse les autres loin d'elle (*PU*, 39). Si sa relation avec un client libanais du nom de Malek, qui l'invite au restaurant pour parler avant le passage à l'acte et est le seul à garder son vrai nom avec elle, est près de l'amour, il lui est cependant rendu impossible à cause de la corpulence de son partenaire. C'est donc dire qu'elle inflige à ses clients les mêmes paramètres de beauté qu'elle s'impose à elle-même (et qui lui sont imposés) et semble ici confondre amour et attirance physique. Bien qu'elle ne puisse aimer, elle reconnaît que les hommes sont aussi aux prises avec ce même problème. La prostituée a donc un rôle à jouer dans cette difficulté qu'a l'homme à aimer la femme et ce qui unit la prostituée à son client est du registre de la dévastation et du désespoir.

Le seul « amour » dont il soit question dans le récit est celui qui unit la narratrice à son psychanalyste, mais c'est un amour, lui aussi non réciproque. Selon le stéréotype de la

patiente amoureuse, par transfert, de son docteur, elle avoue désirer avoir un rapport sexuel avec lui, car il représente la figure paternelle. Elle sait que ce désir « fait partie du cours normal de la cure » et que c'est un phénomène fréquent chez les « malades » (*PU*, 98) qu'elle pourrait surmonter en inversant les rôles si le psychanalyste devenait son client. Il s'agirait alors d'un échange qu'elle connaît bien. Elle maîtrise mieux la relation client/prostituée, que la relation psychanalyste/patient, où elle est totalement en contrôle du flot de ses paroles, ce qui semble être une situation inconfortable, elle sait qu'il ne sera jamais un client, car il est aussi une représentation de la figure paternelle et de son inceste inaccessible.

Enfin, *Putain* est un récit truffé de références à des éléments bibliques allant du veau d'or au buisson ardent et qui influent sur la façon dont la narratrice construit son identité féminine. À quatre reprises dans le texte, elle revient sur la statue de sel (la femme de Loth), dont l'histoire lui a été racontée par son père. Elle se souvient qu'elle s'est interrogée sur le sort réservé à la statue : avait-elle été conservée à titre d'œuvre d'art ou abandonnée? Selon son père, la raison pour laquelle cette femme ne devait pas se retourner vers Sodome était inconnue. L'important, c'est qu'elle avait désobéi aux ordres qui n'étaient en fait « qu'une épreuve pour voir jusqu'à quel point elle tenait à la vie, jusqu'à quel point sa nature de mère allait la détourner de Dieu » (*PU*, 72). L'enfant qu'elle est encore à l'époque s'inquiète de connaître le même sort que ce personnage biblique dont l'histoire prend de l'importance pour elle et aussi pour son père, alors que cela ne représente qu'une phrase de la Genèse : « Et la femme de Lot, jetant un regard en arrière, est métamorphosée en pilier de sel⁶¹⁰. » Cet épisode arrive au moment où elle quitte sa ville natale, Sodome, sur le point d'être détruite y laissant sa famille, car seulement deux filles accompagnent leurs parents. Ainsi, ce regard en

⁶¹⁰ Genèse 19 : 26, *La Bible*, Paris/Montréal, Bayard/médiaspaul, 2001, p. 76.

arrière qu'il ne faut peut-être pas prendre au sens premier, mais plutôt comme une manifestation d'incrédulité face à la parole de Dieu, est lourd de conséquences pour la femme à qui il est demandé de renier ses instincts maternels. La narratrice y voit-elle une similitude avec sa propre identité, celle d'une femme sans nom et sans histoire, pétrifiée pour avoir défié l'autorité de Dieu? Car la narratrice vit elle aussi dans un monde où elle n'a d'autre identité que celle de putain, où personne ne se soucie guère de son passé et encore moins de son avenir, et où elle défie l'autorité paternelle.

- **Le « je » autobiographique dans *La vie sexuelle de Catherine M.***

Si le texte de Millet parle ouvertement de sexualité il n'est pas un cas unique. Il n'est plus rare de nos jours que des écrivaines décrivent sans retenue leurs expériences dans ce domaine. Cependant, le retentissement qu'a connu la publication de *La vie sexuelle de Catherine M.* comme celle de *Putain*, a été en grande part initié par les médias qui ont exagéré ce que révèle ce livre. Pour Berens du quotidien *The Guardian*, ce récit est original parce qu'il y est question de la vie sexuelle d'une femme dans la cinquantaine, respectée dans un milieu professionnel qui échappe à l'exigence de l'éternelle jeunesse⁶¹¹. En fait, comme Berens le précise « Catherine Millet ne se conforme pas au moule que la culture contemporaine a créé pour définir (et incarcérer) la sexualité de la femme⁶¹² ». Catherine M. n'est pas là pour plaire à son public, mais plutôt pour raconter la complexité que sous-entend le fait de vivre ses pulsions. Pour Sandrine Garcia, si les médias ont unanimement encensé l'œuvre au nom de son originalité, c'est parce qu'elle mettait « l'accent sur l'avancée que

⁶¹¹ Jessica Berens citée par Elisabeth Nickson et Susan Roxborough, *loc. cit.*, p. B2.

⁶¹² Notre traduction. « Catherine Millet does not conform to the mould that contemporary culture has created to define (and incarcerate) a woman's sexuality. » Jessica Berens citée par Elisabeth Nickson et Susan Roxborough, *loc. cit.*, p. B2.

représenterait cette parole féminine sur les femmes, en tant que ré-appropriation d'une parole monopolisée par les hommes, c'est-à-dire aussi implicitement, comme expression libre d'une sexualité féminine⁶¹³ ». Cet aspect est renforcé par la dimension autobiographique du récit qu'appuient les propos de Millet tenus dans *L'Infini*, où elle signale vouloir « établir une vérité » et que son récit se veut avant tout « un témoignage⁶¹⁴ ». Garcia établit donc une corrélation entre le récit de Millet et ce que Delphine Naudier appelle le « déni d'antériorité » qui consiste à « refuser d'inscrire dans une histoire et une tradition littéraire l'écriture féminine, *a fortiori* sur la sexualité, de telle sorte que chaque parole paraît toujours nouvelle⁶¹⁵ ». Garcia souligne que, dans *La vie sexuelle de Catherine M.*, la narratrice fait mention de l'héroïne d'*Histoire d'O*⁶¹⁶ qui représenta, à l'époque de sa publication en 1954, il ne faut pas l'oublier, une sorte de révolution de la sexualité féminine. Lors de la parution du récit de Millet, il semble que l'on avait oublié *Emmanuelle*⁶¹⁷ publié en 1959, ou même *Le boucher*⁶¹⁸ d'Alina Reyes publié en 1988, et encore plus récemment en 1994, *Baise-moi*⁶¹⁹ de Virginie Despentes. Le succès des livres de Millet et d'Arcan découle donc, sans aucun doute, de leur dimension autobiographique, car à une époque férue de réalisme, où les synopsis d'émissions de télé-réalité sont de véritables mines d'or, les romans correspondant à une attente de l'expression de leur sexualité étaient également de beaux exemples de liberté sexuelle féminine dans le domaine littéraire.

⁶¹³ Sandrine Garcia, *loc. cit.*, p. 26 et Catherine Millet, *La vie sexuelle de Catherine M.*, p. 23.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 23 et Catherine Millet, *La vie sexuelle de Catherine M.*, p. 23.

⁶¹⁵ Voir Delphine Naudier, « La cause littéraire des femmes. Mode d'accès et modalités de consécration des femmes dans le champ littéraire », thèse de doctorat, EHESS (décembre 2000, p. 126, Sandrine Garcia, *loc. cit.*, p. 26 et Catherine Millet, *La vie sexuelle de Catherine M.*, p. 23.

⁶¹⁶ Pauline Réage, *Histoire d'O*, Paris, Le Livre de poche, 1999 [1954].

⁶¹⁷ Emmanuelle Arsan, *Emmanuelle*, Paris, Eric Rosfeld, coll. « Le Terrain Vague », 1967 [1959].

⁶¹⁸ Alina Reyes, *Le boucher*, Paris, Seuil, 1988.

⁶¹⁹ Virginie Despentes, *Baise-moi*, Paris, Éditions J'ai Lu, 1999 [1994].

Désormais, les femmes s'intéressent autant que les hommes à la sexualité et cet intérêt s'exprime aussi entièrement chez l'un et l'autre sexe. *La vie sexuelle de Catherine M.* peut néanmoins être considéré par certains comme un récit scandaleux, car il va à l'encontre des attentes de la société à l'égard de l'écriture féminine bien qu'il soit difficile d'en définir les limites. En effet, comme le soutient Béatrice Didier dans *L'Écriture-femme*, les femmes ont longtemps tenté de gommer toutes différences existant entre leur écriture et celle des hommes parce qu'elles y voyaient le signe d'une infériorité⁶²⁰. Il est donc de nos jours très hasardeux de catégoriser un thème comme spécifiquement féminin, même s'il est possible de percevoir certaines récurrences thématiques dans les écrits des femmes. Certains sujets considérés comme « obligés » par Eliane Lecarme-Tabone se retrouvent dans l'autobiographie féminine, dont ceux de la grossesse et de l'accouchement, car l'écriture féminine, pour elle, est difficilement dissociable du corps féminin⁶²¹. Chez Millet, l'écriture est associée au corps par la sexualité, mais la maternité est très rapidement abordée ou l'est dans une optique paradoxale, par exemple, du point de vue de l'avortement. Catherine M. compare les suites d'un avortement à certaines crises de tétanie qui la terrassent après une relation sexuelle, expérience due, selon son médecin, à un manque de calcium (*VSCM*, 217). L'épisode de l'avortement est raconté, comme le reste du récit, sans réelle émotion, alors que chez d'autres auteures, de telles expériences sont souvent marquées par la peine, le soulagement et même la folie dans le cas de *Folle* de Nelly Arcan. Il en va de même au sujet des enfants, qui provoquent chez Catherine M. mépris et crainte (*VSCM*, 134). Ces thèmes sont vite évincés, pour laisser toute la place à une représentation de la sexualité excluant le

⁶²⁰ Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1981, p. 5.

⁶²¹ Eliane Lecarme-Tabone, « Existe-t-il une autobiographie de femmes? », *Magazine littéraire*, n° 409, mai 2004, p. 57.

côté reproducteur. Cela inscrit donc l'œuvre dans ce nouvel ordre sexuel où la sexualité n'a pas d'autre but qu'elle-même.

Cependant, d'autres sujets typiquement féminins sont abordés dans ce récit et, cette fois, de la même manière que dans la majorité des écrits féminins, dont l'association sexualité et chair. La narratrice souligne les plaisirs de l'organe masculin se glissant dans l'espace qui est le sien et dont elle « eu tout le temps de bien éprouver la béance » (*VSCM*, 23), une béance dont elle ne semble pas se soucier. En outre, lorsqu'elle regarde son sexe dans un miroir, elle n'en retire « qu'une vision confuse » (*VSCM*, 214), quoique la découverte de son clitoris la convainc de la complexité de l'appareil génital féminin :

Enfin, je me rendis à l'évidence : le clitoris n'était pas une pointe vive repérable comme un clou au mur, ou comme le clocher d'un paysage, ou comme le nez au milieu de la figure, c'était une sorte de nœud embrouillé, sans véritable forme propre, un minuscule chaos se produisant à la rencontre de deux petites langues de chair comme lorsque le ressac jette deux vagues l'une contre l'autre. (*VSCM*, 215)

Catherine M. décrit aussi la complexité de l'organe féminin qui sert à la jouissance spécifiquement féminine, car son corps n'est pas fait *a priori* pour le plaisir et qu'elle a dû apprendre par mimétisme à le reconnaître dans la relation sexuelle :

Il fallait d'abord que je me donne littéralement à corps perdu à l'activité sexuelle, que je m'y oublie au point de me confondre avec l'autre, pour, à l'issue d'une mue, m'étant dépouillée du corps mécanique reçu à la naissance, endosser un second corps, celui-ci capable de recevoir autant que de donner. (*VSCM*, 192)

Ainsi, longtemps elle a eu des relations sexuelles « dans l'indétermination complète du plaisir » (*VSCM*, 211). Ce n'est qu'à l'âge de 35 ans, qu'elle prend conscience du fait qu'elle n'a jamais auparavant fait le lien entre le plaisir et l'issue de l'acte sexuel (*VSCM*, 211 et 198), et l'a relégué au second plan (*VSCM*, 192).

Dans l'œuvre, c'est le corps en entier qui devient alors nécessaire à la jouissance, contrairement au plaisir principalement lié au génital représenté dans l'œuvre

houellebecquienne. Lors de la pratique de la sexualité de groupe, Catherine M. éprouve autant de plaisir, sinon plus, des caresses faites sur son corps par plusieurs hommes, aux frottements de leur organe sur son visage et sur ses seins, qu'aux pénétrations⁶²² et elle précise que son « corps s'ouvrait plus sous l'effet de ces attouchements, de leur relative brièveté et leur renouvellement, que sous celui des saillies » (*VSCM*, 21). L'ouverture de son corps passe par toutes ces caresses. De plus, les premiers baisers ou attouchements avec un partenaire restent pour elle le moment où le plaisir est le plus vif et, même dans les moments les plus ardents de la copulation, elle n'éprouve pas une telle satisfaction : « [M]on plaisir n'était jamais aussi vif que lors de la première fois, non pas où je faisais l'amour avec quelqu'un mais où nous nous embrassions; et même, le premier enlacement me suffisait. » (*VSCM*, 81-84) Même si la description peut sembler directe, une sensualité est tout de même perceptible. Les actes préalables à la pénétration chez Millet équivalent à la valeur du discours dans l'œuvre sadienne et génèrent autant de plaisir que l'acte lui-même. Ils font partie d'un processus qui dévoile la complexité de la sexualité qui se bâtit sur la montée du désir et montrent aussi que le fantasme de l'acte peut être plus satisfaisant que l'acte lui-même.

La masturbation constitue pour Catherine M. un moyen d'accéder au plaisir, car avec un homme, le plaisir est pour elle généralement plus lent à venir et dépend des gestes de l'autre (*VSCM*, 211 et 213). La masturbation permet un plus grand contrôle du plaisir, des gestes et de l'imagination. Si la scène représentée n'est pas satisfaisante en ce qui concerne l'excitation, il lui est possible de revenir en arrière et de reprendre avec un scénario plus excitant (*VSCM*, 211), et l'orgasme devient alors l'« effet d'une décision » (*VSCM*, 212).

⁶²² « Plus qu'aux pénétrations, je prenais du plaisir à ces caresses, et en particulier à celles des verges qui venaient se promener sur toute la surface de mon visage ou frotter leur gland sur mes seins ». (*VSCM*, 21)

Pour Catherine M., la masturbation revêt un caractère cérébral, qu'elle ne retrouve pas dans le coït au cours duquel elle ne peut contrôler le moment de l'orgasme (*VSCM*, 215). Dans la réification, l'objet chosifié ne jouit que du désir de l'autre. C'est pourquoi le plaisir solitaire est descriptible, mais pas le plaisir d'une copulation, diffus, et donc difficile à cerner (*VSCM*, 215). Le coït, qui « vraiment répondait à une nécessité plus large : se frayer une voie sans aspérité dans le monde » (*VSCM*, 120), lui permet d'accéder au réseau sexuel et social tandis que la masturbation procure un plaisir contrôlé et cérébral. Adolescente, elle apprend à se masturber sans bouger, car sa mère partageait son lit et elle gardera longtemps l'habitude de se masturber « en chien de fusil » (*VSCM*, 124-125). Ainsi, lorsqu'enfin « [elle a] ouvert [s]on corps, [elle a] appris, avant tout à le déplier » (*VSCM*, 125). C'est un va-et-vient entre l'ouverture de ce corps et le repli sur elle-même qu'elle conservera dans sa démarche sexuelle.

Michel Bozon dans « Littérature, sexualité et construction de soi » conçoit d'ailleurs ces sensations liées à l'acte sexuel comme un double mouvement allant de l'ouverture au monde au repli sur soi⁶²³. Le repli au fond de soi est décrit chez Catherine M. comme un espace sécuritaire ou une zone inaccessible. Pour Bozon, ce passage est particulièrement révélateur : « [...] rien ne peut venir depuis l'extérieur déranger mon corps ni celui de mon partenaire, puisque rien n'existe en dehors de l'espace qu'ils occupent⁶²⁴. » Aussi remarque-t-il, dans le troisième chapitre du récit, intitulé « L'espace replié », que les endroits de prédilections de Catherine M. pour accomplir certains actes sexuels sont des espaces clos, tels que les niches ou autres lieux⁶²⁵. Ce repli se manifeste dès les premiers signes de sexualité avec la masturbation où elle était réduite à se « donner du plaisir dans une quasi-

⁶²³ Michel Bozon, « Littérature, sexualité et construction de soi », p. 11 et 12

⁶²⁴ Citation tirée de la page 162 de *La vie sexuelle de Catherine M.*, *Ibid.*, p. 12.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 12 et Catherine Millet, *La vie sexuelle de Catherine M.*, p. 162.

immobilité » (*VSCM*, 124). Ce repli est d'abord physique, car dans les espaces publics, les corps « se rétracte[nt] l'un dans l'autre » ne pouvant pas prendre leurs aises (*VSCM*, 162). Catherine M. définit le plaisir de la contrainte spatiale en un surprenant théorème du retour au stade prénatal : « Toute niche où le corps connaît une plénitude inversement proportionnelle à la place dont il dispose, où il s'épanouit d'autant mieux qu'il est contraint, réveille notre nostalgie de l'état fœtal. » (*VSCM*, 143) Elle prendra du temps à « étirer » son corps (*VSCM*, 170), mais même une fois ouverte et offerte physiquement, elle se replie à l'intérieur d'elle-même (*VSCM*, 94), la seule attitude où elle peut goûter entièrement à sa sexualité.

Par contre, Michel Bozon explique que la narratrice éprouve « une sensation de dépliement et d'ouverture sur le monde⁶²⁶ » lorsqu'elle se retrouve en plein air, dans un lieu public ou un lieu urbain, que ce soit à la porte Saint-Cloud ou au Stade Vélizy. « Ces brusques changements d'échelle, du repli à une expansion extrême, sont à l'origine d'une sensation de dissociation du corps et de la conscience, de détachement de soi-même⁶²⁷. » Puis, il ajoute qu'« écrire sur sa sexualité produit le même effet et l'accentue⁶²⁸ ». Ainsi, lors d'une escapade avec Jacques dans un sentier de montagne de Céret dans le Languedoc-Roussillon, alors même qu'elle est en plein acte sexuel, lui vient à l'esprit, « dans un accès de conscience qui cristallise le plaisir », qu'elle devrait écrire « cette joie extrême éprouvée lorsque les corps, attachés l'un à l'autre, ont la sensation de se déplier » (*VSCM*, 106). Elle ajoute : « Pour comprendre, il suffit d'imaginer comment l'on voit, dans les films consacrés aux merveilles de la nature, et grâce à un procédé d'accélération, des pétales de roses inhaler l'oxygène et se défroisser avec méthode. » (*VSCM*, 106) Avec une telle image, il est difficile

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 12.

de croire aux critiques qui voient peut-être un peu trop rapidement chez Millet une représentation pornographique de la sexualité, mais nous y reviendrons plus en détail dans le dernier chapitre de cette thèse.

Au repli au fond de soi peut aussi se substituer le repli hors de son corps pour ainsi fusionner avec l'autre et de ce fait, oublier l'existence de son corps qu'elle considère comme une « coque » d'où elle se retire⁶²⁹. Une matérialisation du corps dans l'acte sexuel est donc nécessaire avant de pouvoir accéder à sa dématérialisation. Le parcours qui préside aux rapports sexuels de la narratrice s'inscrit en fait dans cette équation : dédoublement, réification, dématérialisation et parfois rematérialisation. Dans deux occurrences, elle fait mention de ce dédoublement, de cette sortie vers l'extérieur de son corps qu'elle décrit en détail. Dans le premier cas, alors qu'elle se trouve dans un magasin d'articles sado-masochistes avec son partenaire Éric, elle s'engage dans une relation triolique avec le propriétaire de l'endroit. Elle relate s'être sentie comme sur une scène de théâtre par les regards de l'employée, témoin silencieux de leurs ébats (*VSCM*, 164). Tel un jeu de miroirs, le regard de Catherine M. rejoint celui de l'employée qui lui renvoie son regard et cette illusion du regard lui permet de se représenter elle-même pendant l'acte (*VSCM*, 164). Quoique dans ce dédoublement, la représentation qu'elle se fait d'elle-même ne soit pas entière, elle voit quand même, lorsque son regard revient vers elle-même, sa « tête, le cou enfoncé entre les épaules, la joue écrasée sur le blouson d'Éric et légèrement griffée par la fermeture éclair, la bouche bée, tandis que ce qui fait suite au-delà de [s]a taille appartient à une sorte d'arrière-fond » (*VSCM*, 164). Dans le second cas, elle évoque une séance de massage au cours de laquelle elle a ressenti le même genre de dédoublement après un acte

⁶²⁹ « Le corps découvert par le représentant de l'ordre n'aurait pas été plus que le corps pénétré par les inconnus du Bois, moins un corps habité qu'une coque dont je me serais retirée. » Nous soulignons. Catherine Millet, *La vie sexuelle de Catherine M.*, p. 162.

sexuel qui s'est tenu dans un sauna avec plusieurs hommes⁶³⁰. Encore une fois, il faut noter qu'un contexte de mise en scène est nécessaire à la narratrice : elle doit se représenter. Un dialogue s'établit lorsque la masseuse exerce ses mains sur elle, et que la narratrice « se coule dans un rôle »; puis la masseuse lui apparaît « lointaine » comme si la peau agissait à titre de déguisement (*VSCM*, 165). Au cours de ce dédoublement, Catherine M. se voit dans un « espace masculin » dans lequel les hommes l'entourent comme dans les partouzes et la masseuse observe dans l'« espace féminin » : « [...] et les deux étaient séparés par une brèche infranchissable. » (*VSCM*, 165-166) Encore une fois, une distanciation, un éloignement s'est produit et la sexualité y acquiert une fonction mystique.

Ce dédoublement nécessaire à Catherine M. ne lui est pas inné, car elle a dû apprendre à définir son plaisir corporel, en se dépouillant de ce qu'elle appelle le « corps mécanique », reçu à la naissance, pour, à travers une rematérialisation, prendre possession de ce second corps doté de la capacité à la fois de donner et de ressentir du plaisir (*VSCM*, 192).

Le bien-être si parfait que l'on connaît lorsque dans le plaisir on s'est pour ainsi dire défait de son corps auprès d'un autre, on peut en reconnaître certains aspects lorsqu'on se défait pareillement de ce corps, mais dans le déplaisir, l'abjection ou encore dans la douleur la plus vive. (*VSCM*, 148)

Le dédoublement n'étant pas toujours l'effet du plaisir sexuel, il peut également être déclenché par la douleur, tels les deux épisodes de dédoublement causés par une migraine. Le premier se déroule sur une route du Maroc menant à un village près de Casablanca. Les premiers symptômes d'une migraine, vue embrouillée et photosensibilité, apparaissent lors d'ébats avec un ami architecte dans la voiture, de sorte qu'« à la dernière charge, [son] corps,

⁶³⁰ « J'ai toujours aimé, surtout dans ces circonstances, me couler dans un rôle, et je donnais la réplique à la masseuse [...] Elle aussi m'apparaissait lointaine. Des mues successives m'en séparaient. » (*VSCM*, 165)
 « À ma connaissance, ce soir-là, nous n'étions que deux femmes dans l'établissement, mais je me pensais dans l'espace actif des hommes – et, d'une certaine façon, ceux-ci continuaient de faire cercle autour de moi –, tandis que je la percevais dans un espace féminin passif, qu'elle occupait en tant qu'observatrice, et les deux étaient séparés par une brèche infranchissable. » (*VSCM*, 165-166)

hormis le cul, a cessé d'exister, vidé de substance [...] » (*VSCM*, 144). Plus rien n'existe entre sa tête et ses fesses qu'il caresse. Son corps cesse d'exister hormis deux points qui sont les lieux à la fois du plaisir et de la douleur. La douleur devient tellement vive qu'elle n'arrive même plus à parler puis, une fois arrivée à destination, est suivie de nausées (*VSCM*, 144). C'est lorsque la souffrance devient intolérable qu'elle se retire de son corps et qu'elle ne devient « plus qu'une apparence de corps » (*VSCM*, 144). Lors du second épisode, le mal de tête est causé par un abus de champagne lors d'ébats avec Lucien et un couple de ses amis où le même phénomène de dématérialisation se produit : « [M]on vagin, labouré sans heurt par Lucien, [...] s'amollissait, fuyait, aspiré par cette profondeur, tandis qu'une puissance paralysante maintenait la tête, la nuque et les épaules et jusqu'aux bras légèrement écartés [...] » (*VSCM*, 145-146) Pendant la nuit, elle vomit plusieurs fois, et à chaque reflux une douleur déchirante lui parcourt le crâne comme si « [l]e corps entier rentre dans la masse de la tête et devient un poing qui saisirait une lame » (*VSCM*, 147). Le corps ne tente une réification que dans l'endroit saisi de douleur ou dans d'autres cas, saisi de plaisir. C'est là que réside l'espace du repli de soi précédemment décrit.

Parfois, après cette dématérialisation vient un désir de rematérialisation qui passe par le regard de l'autre agissant comme pont. Le regard pour Sartre est un renvoi à soi-même et laisse transparaître une certaine vulnérabilité nécessaire à ce renvoi⁶³¹. Dans les moments où la douleur est très intense, il arrive à Catherine M., avec les dernières facultés mentales qui lui restent, de s'imaginer « exposée à des yeux étrangers » (*VSCM*, 144-145). Le regard de Jacques ou celui d'un médecin ne convient pas, car l'un la connaît trop intimement et l'autre a un regard trop clinicien. Elle aimerait cependant que son mari Jacques la prenne en photos et que celles-ci soient publiées afin que ses lecteurs puissent la voir dans cet état, dans toute

⁶³¹ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, p. 298.

sa vulnérabilité : « [...] il y aurait une compensation dans le fait de parachever ma déchéance physique en l'inscrivant dans le regard des autres. » (*VSCM*, 145) Comme Catherine M. a de la difficulté à quitter son regard intérieur pour se voir elle-même, elle passe donc par le regard de l'autre dont elle attend une manifestation verbale : « Regarde comme je te regarde. » (*VSCM*, 170) Le récit se termine sur le visionnement de Catherine M. de certaines vidéos où elle se voit coïter (*VSCM*, 219). C'est le regard de Catherine M. sur Catherine M., une dernière façon de se chosifier par son propre regard.

Le regard est donc important pour Catherine M. dans son métier de critique d'art jusque dans sa vie sexuelle. Elle précise bien, dans la description d'une scène sexuelle avec un couple, qu'elle garde surtout le souvenir des regards plutôt que des gestes (*VSCM*, 45). Dans *Riquet à la houppe*, *Millet à la loupe*, Catherine Millet précise que le récit lui-même se veut une mise au jour de « ce qui d'habitude n'est jamais exposé » aux regards : « [J]e me suis amusée à entrecroiser le regard que je porte sur moi-même et les images que d'autres font, et se font, de moi⁶³². » Le regard de l'autre devient une sorte de protection (un regard protecteur plus que voyeur) qu'elle compare à un voile à la fois opaque et transparent (*VSCM*, 166). Paradoxalement, un regard inconnu sur sa nudité peut être le moteur de son excitation sexuelle, car « la nudité est une parure, et l'exhiber relève d'une excitation comparable à celle qui se manifeste à l'inverse, lorsque l'on apprête son corps, l'habille, le maquille pour séduire » (*VSCM*, 148) alors qu'elle « ne supporte pas bien le regard du dragueur qui déshabille » (*VSCM*, 186). Garcia souligne que la « valeur sexuelle » de Catherine M. passe par le regard de l'homme, peut-être en raison de sa difficulté à quitter son regard intérieur afin de se voir elle-même⁶³³. Elle passe par le regard de l'autre pour se créer

⁶³² Catherine Millet, *Riquet à la houppe, Millet à la loupe*, LGF, coll. « Le livre de poche », [2003] 2005 p. 61.

⁶³³ Sandrine Garcia, *loc. cit.*, p. 25.

une image d'elle-même (*VSCM*, 170), et aime qu'un homme regarde son corps dans les endroits qu'elle-même ne peut pas voir, comptant ainsi sur cette description de ses parties intimes lors de relation (*VSCM*, 180-181). Au cours d'ébats dans une voiture, elle saisit son reflet dans le rétroviseur, surprise qu'il ne corresponde pas à ce qu'elle s'imaginait : « [M]on regard est vague, entrant en lui-même ainsi que le ferait dans un espace sans bord, mais confiant, y cherchant, mais sans insistance, quelque repère. » (*VSCM*, 109) Ce qui s'explique par ce qu'elle a affirmé quelques pages auparavant : elle ne regarde pas vraiment les femmes lors de leurs relations sexuelles et s'est privée ainsi du miroir qu'elles auraient pu lui fournir. Elle ne s'est donc pas formée de représentation d'elle-même au moment de la jouissance (*VSCM*, 102). Son rapport aux femmes est différent de celui décrit par la narratrice de *Putain* qui relève de la compétition et de la rivalité. Celui de Catherine M. se caractérise plutôt par l'indifférence. Elle avoue n'avoir eu de rapport avec des femmes « que pour ne pas contrarier la règle du jeu »; que les caresses et les baisers qu'elle a pu échanger avec elles, n'étaient que secondaires (*VSCM*, 48 et 18), tout en ne pouvant nier la suavité de la peau du corps d'une femme, élément qu'offre rarement le corps d'un homme (*VSCM*, 48). Elle peut facilement repérer lorsqu'elle plaît à une femme, mais malgré tout, les femmes ne lui procurent pas de sensation et tout s'arrête à la « satisfaction scopique » (*VSCM*, 48), même si son mari doit lui rappeler un épisode où il l'a entendu geindre avec une autre femme dans une salle de bain. (*VSCM*, 48). Elle fait cependant mention d'une exception, d'une femme, Léone dont Catherine M. se remémore les courbes rondes et sa réticence à prendre part aux ébats pour finalement se retrouver dans ses bras. Elle a souhaité être cette personne que Léone évoquait comme la seule de la soirée lui ayant vraiment « fait de l'effet » (*VSCM*, 49-50).

La représentation de la sexualité entre femmes chez Catherine M. n'est pas très fréquente et il semble que dans les partouzes ou l'échangisme elle ne s'en tienne qu'aux

hommes. De plus, la compétition féminine est très peu présente dans le récit, à part les quelques accès de jalousie, dont elle avoue avoir « souffert chaque fois que Claude était séduit par une femme qu[’elle] estimai[t] plus jolie qu[’elle] » (*VSCM*, 73), mais sans aucune commune mesure avec l’obsession présente chez Nelly Arcan. Un simple sentiment d’insécurité peut-être, car seules les femmes plus grandes qu’elle la poussent à se sentir automatiquement fautive et ce, quel que soit leur âge, alors que les hommes plus grands qu’elle ne lui font pas le même effet. Elle prend bien soin de préciser que ce n’est que devant les femmes, qu’elle se sent comme « une enfant maladroite » (*VSCM*, 29). Ainsi, un peu comme la narratrice de *Putain*, Catherine M. connaît sa place auprès de l’homme et l’accepte alors que le sentiment est plus ambigu dans son rapport aux femmes.

Catherine M. ne va pas au-delà du stéréotype qui place la femme du côté du passif et l’homme du côté de l’actif. En effet, elle se décrit comme une femme passive qui n’a point de but fixé, à part ceux que les autres ont définis pour elle (*VSCM*, 30). Elle se considère également comme une femme docile « à l’usage qu’on fait des corps » plutôt par indifférence que par soumission, ayant une bonne disposition de corps et d’esprit (*VSCM*, 203). Paradoxalement, elle se voit toutefois du côté actif des hommes (*VSCM*, 165-166) par son peu de sentimentalité et par son désintérêt pour la qualité de ses relations sexuelles (*VSCM*, 197). Bien que sans penchant pour la domination, elle avoue préférer la position sexuelle où la femme est sur l’homme où elle est en contrôle (*VSCM*, 204 et 206). Catherine M. joue le rôle qui est attendu d’un homme dans sa relation aux autres femmes, car devant l’indécision d’une femme, elle se sent obligée de tenir le rôle « d’initiatrice attentionnée » (*VSCM*, 49).

Le côté soumis de la femme est représenté dans *La vie sexuelle de Catherine M.* par une préférence sexuelle en particulier. Il appert que la narratrice a un net penchant pour la

fellation, relation sexuelle en direct qui implique sa tête. Paradoxalement, c'est dans un contexte où elle se sentait honteuse que lui est venue l'idée de faire une fellation pour se sortir de l'embarras (*VSCM*, 12). Elle a longtemps cru que la fellation était une déviance et elle l'a apprise en même temps que la sodomie, nommée « la souterraine » dans le récit (*VSCM*, 175). C'est lors de vacances en Bretagne qu'elle se rend compte de son talent pour la fellation ainsi que de son goût pour cette pratique. La fellation lui permet ce repli sur elle-même qu'un baiser ne lui permet pas, car elle doit allonger, c'est-à-dire ouvrir, son corps (*VSCM*, 45). Cette aptitude va « au-delà d'un quelconque vestige du stade oral » (*VSCM*, 175) selon la narratrice et Maurice Nadeau souligne le caractère psychanalytique de l'explication qu'elle en donne⁶³⁴. Ainsi, dans la fellation, il y a pour elle « une obscure identification au membre que l'on s'approprie » et une connaissance, par la langue et les doigts, bien supérieure à celle du propriétaire lui-même des détails d'un membre (*VSCM*, 175). De cela découle un sentiment de maîtrise qui fait perdre à la fellation son caractère soumis. Cette vision de la fellation est tout à fait originale, car pour la plupart des femmes, cette pratique sexuelle représente plutôt une soumission⁶³⁵. En outre, la fellation lui donne la sensation d'être plus remplie que lors de la pénétration vaginale : [...] prendre à pleine bouche procure plus nettement l'impression d'être remplie que lorsque c'est le vagin qui est occupé. » (*VSCM*, 175) Puis s'établit un lien qu'elle s'explique mal entre sa bouche et son sexe : « Comment se fait-il que l'effet de la succion soit ressenti à l'autre extrémité du corps, que le resserrement des lèvres autour du pénis mette en place un bracelet extraordinairement dur à l'entrée du vagin? » (*VSCM*, 176) Catherine M. propose une

⁶³⁴ Maurice Nadeau, « Journal en public », p. 27.

⁶³⁵ Franck Evrard, « Fellation », *Dictionnaire de la pornographie*, p. 176.

représentation de la fellation allant bien au-delà de la femme à genoux donnant du plaisir à l'homme. Elle inscrit la fellation dans un processus sexuel ressenti par le corps en entier :

Lorsque la fellation est bien menée, que je prends mon temps, avec le loisir de réajuster ma position, de varier le rythme, alors je sens venir d'une source qui n'a pas de lieu dans mon corps une impatience qui afflue et concentre une immense énergie musculaire là, à cette endroit dont je n'ai qu'une image imprécise, au bord de ce gouffre qui m'ouvre démesurément. (*VSCM*, 176)

Encore une fois, l'appareil génital féminin est représenté dans sa vacuité comme un lieu mystérieux et sans fond. Catherine M. explique ce phénomène de transfert de la bouche au vagin par une action du psychique, par un « détour mental » :

J'ai beau avoir la plupart du temps les paupières baissées, mes yeux sont si proches du minutieux travail que je le vois néanmoins et l'image que je recueille est un puissant activateur du désir. Ce fantasme est peut-être aussi qu'à l'arrière des yeux, le cerveau aurait une intelligence instantanée et parfaite de l'objet qui le touche (*VSCM*, 176).

En effet, on l'a dit, la sexualité a autant à voir avec le physique que le mental et dans le cas de Catherine M., l'aspect psychique revêt, une importance capitale.

Enfin, malgré toute cette franchise dans la représentation de la sexualité, Catherine M. affiche tout de même une certaine pudeur. Sa vie sexuelle et sa vie de tous les jours sont deux choses séparées. Elle affirme ne jamais porter de vêtements trop moulants et se dit même inconfortable devant des femmes qu'elle juge « indécentes » (*VSCM*, 185). De plus, elle a quitté la maison familiale au moment où sa mère a appris qu'elle avait attrapé une maladie vénérienne, car l'idée que ses parents sachent qu'elle avait une vie sexuelle active rendait désormais la cohabitation trop difficile pour elle (*VSCM*, 17). Même dans sa sexualité elle garde une certaine pudeur, voire une politesse à ne pas s'inviter si elle est témoin d'actes sexuels, elle attend d'être invitée à y participer (*VSCM*, 157). Ceci peut aussi s'expliquer par son manque d'initiative. L'épisode du garagiste avec lequel elle a une aventure alors que ses amis sont sortis dîner est un autre exemple de pudeur : elle rentrera plus tôt que ses amis car

elle a « envie que le moment passé avec lui [le garagiste] demeure [...] un enclos personnel auquel les autres, pour une fois, n'ont pas accès » (*VSCM*, 60). De même, dès que sa relation avec Jacques a été plus sérieuse, elle cessa de parler de ses aventures sexuelles (*VSCM*, 71). Il est paradoxal de voir ces éléments dans un récit qui se veut à l'origine sans pudeur. Mais, il semble que ces accès de pudeur ne font que renforcer la représentation de la complexité sexuelle.

Dans un autre ordre d'idées, Catherine M. ne se classe pas comme une collectionneuse d'hommes comme elle ne se décrit pas comme une séductrice (*VSCM*, 15). Sandrine Garcia voit dans l'attitude de Catherine M. plutôt une alliée de l'homme allant vers le « copain-fille⁶³⁶ ». Catherine M. se positionne à côté des hommes et non en face d'eux comme le sont les autres femmes. Elle se place donc dans une position d'égale à l'homme, en adoptant ses penchants sexuels et ses préférences sexuelles (ne privilégie-t-elle pas la fellation?). Ainsi, elle ne se place pas en position de lutte avec l'homme comme nous pouvons le retrouver chez Arcan, Breillat ou même Houellebecq. Cette position est un élément de nouveauté dans le mouvement littéraire féminin contemporain, car il n'y a pas de lutte dont la genèse remonte aux origines de l'homme et de la femme. Dans l'univers de Catherine M. gravitent des personnages qui aiment s'exprimer par la sexualité.

Enfin, après l'analyse de ce récit, une question se pose encore : est-il possible de vraiment parler de liberté sexuelle? Le récit détaillé de nombreuses aventures sexuelles avec de nombreux partenaires inscrit Catherine M. dans un type bien paradoxal de liberté, terme qu'elle-même utilise à plusieurs reprises. Si la liberté est la faculté d'un individu à pouvoir agir sans contrainte, Catherine M. présente ainsi une liberté sexuelle qui est plus près de la définition de disponibilité qu'elle ne l'est vraiment de la liberté en tant que choix. Michel

⁶³⁶ Sandrine Garcia, *loc. cit.*, p. 26 et Catherine Millet, *La vie sexuelle de Catherine M.*, p. 44.

Bozon voit dans cette disponibilité un moyen de désigner un mode de vie considéré par la narratrice comme « élitiste et transgressif⁶³⁷ ». Selon lui, le sens donné à liberté sexuelle dans ce cas, va plutôt vers l'« acceptation d'un destin, qui est de s'en remettre, une fois pour toutes, à la fatalité des rencontres⁶³⁸ ». Catherine M. précise bien qu'elle s'est « contentée de ne pas avoir à choisir [s]es partenaires » (*VSCM*, 151). Elle transfère donc la responsabilité de son désir sur l'autre. Ce qui permet de relever une certaine servitude sexuelle liée au masochisme. Est-il vraiment possible de parler de choix dans le cas d'un personnage qui se laisse porter par les circonstances et ne refuse aucun partenaire quel qu'en soit le nombre? Bozon signale précisément que ce type de liberté s'approche plutôt de ce qu'il est possible d'appeler « mobilité » ou même « liberté du libéralisme » : une liberté « qui commande de ne mettre aucune barrière à la circulation des marchandises ou des corps⁶³⁹ ». En effet, peut-être pourrions-nous parler d'une liberté marchande. Il existe, selon Sandrine Garcia, deux points de vue opposés sur la libération sexuelle : le premier, faisant de l'orgasme une finalité ultime et le second, plus politique, plaçant la jouissance comme seule jauge du succès d'une relation sexuelle et inscrivant l'hétérosexualité dans la norme⁶⁴⁰. L'opinion de Catherine M. concernant le féminisme, qu'elle croyait destiné aux femmes inhibées, l'inscrirait, nous dit Garcia, « dans une histoire des rapports et des conflits entre les genres » de sorte que la vision adoptée par la narratrice relève d'un point de vue masculin qui « dénie la dimension sociale de la division sexuelle⁶⁴¹ ». Ainsi, Catherine M. se place-t-elle dans la vision de la libération sexuelle où sexualité et société fonctionnent chacune de leur côté de manière autonome et où l'orgasme est devenu un but ultime. « La liberté, souligne Garcia, se

⁶³⁷ Michel Bozon, « Littérature, sexualité et construction de soi », p. 13.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 12.

⁶⁴⁰ Sandrine Garcia, *loc. cit.*, p. 27.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 27.

conquiert alors essentiellement contre l'ordre moral, les tabous liés aux interdits religieux, etc.⁶⁴² » C'est dans cette voie que se place le récit de Catherine M., car pour elle, « [b]aiser par-delà toute répugnance, ce n'était pas que se ravalier, c'était, dans le renversement de ce mouvement, s'élever au-dessus des préjugés » (*VSCM*, 151). Puis elle ajoute : « Il y en a qui transgressent des interdits aussi puissants que l'inceste. » (*VSCM*, 151) Un tabou qu'elle aurait pu franchir dans sa grande liberté sexuelle, car son père aurait pu être du nombre des hommes se confondant dans l'anonymat sans qu'elle ne le sache (*VSCM*, 152).

Enfin, dans les deux récits se voulant les plus près de la réalité, les hommes se confondent certes dans l'anonymat et la multitude, mais les deux narratrices aussi. Du côté de *Putain*, on l'a vu, elle se cache derrière l'emprunt d'un nom qui n'est pas le sien et dans *La vie sexuelle de Catherine M.*, même si elle conserve son nom, dans les ébats avec de multiples partenaires, elle devient, comme eux, sans nom. Paradoxalement, les deux narratrices, qui tentent de gagner une identité par leur comportement sexuel, finissent au fond par la perdre.

Nous concluons ainsi ce chapitre sur les formes que prend la sexualité représentée en soulignant que dans les deux textes se plaçant le plus près de la fiction, la représentation de la sexualité passe plutôt par la misère des femmes (*Pornocratie*) à la misère des hommes (*Plateforme*), mais dans les deux cas, cette misère est aussi ressentie à travers le couple, alors que dans *Putain* et *La vie sexuelle de Catherine M.*, la représentation passe par les deux narratrices qui s'analysent à travers leur comportement sexuel. Enfin, il s'agira maintenant de voir comment s'orchestre la mise en récit de la sexualité représentée dans les œuvres du corpus.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 27.

CHAPITRE 3

MISE EN RÉCIT DE LA SEXUALITÉ REPRÉSENTÉE

Les œuvres du corpus entretiennent, nous l'avons vu, un lien bien particulier à la réalité par le genre littéraire préconisé, par la mise en scène d'un *moi* parfois ambigu et par leur insertion dans le social. Ce lien, omniprésent dans littérature contemporaine, est aussi présent dans la société. C'est dans la mise en récit que la sexualité représentée réactive le problème de la réalité puisqu'elle révèle le réel en partie, créant ainsi des signes qui sont récupérés par la société elle-même qui les utilise ensuite pour les inscrire dans sa réalité. C'est donc par la structure générale du récit et l'analyse que l'on peut en faire que certains pans de la sexualité seront étudiés. Nous débuterons d'abord l'analyse narrative des œuvres du corpus par le processus d'écriture. Le titre, le registre et le ton permettent de voir certaines stratégies de la sexualité représentée et de voir comment, par certains passages, le processus de « pornographisation » agit sur les représentations. Puis, il s'agira d'étudier certains stéréotypes qui, dans une société qui se dit libre sexuellement, sont toujours présents qu'on le veuille ou non. Nous explorerons également à fond dans chacune des œuvres la mise en récit de certains grands thèmes propres à la sexualité humaine : les relations hommes / femmes, la sexualité de groupe, la prostitution et le tourisme sexuel. Enfin, nous conclurons avec les mécanismes qui font de l'écriture de Sade une écriture des limites.

Processus d'écriture

Le titre est d'abord un élément de vente, qui permet, dès le premier regard posé sur le livre, de créer un horizon d'attente, mais il est aussi le reflet des goûts d'une époque⁶⁴³. Pour ce qui est de Sade, c'est moins le titre de l'œuvre, mis à part peut-être *Les 120 journées de Sodome*, qui suggère un univers érotico-pornographique, que le nom de l'auteur. Il est donc difficile d'établir si les œuvres du corpus vont en ce sens au-delà de ce que Sade a proposé. Il faut également souligner que les œuvres de Sade ont été initialement publiées dans la clandestinité et que *Les 120 journées de Sodome* est une publication posthume. Le titre seul, quoique très important, est-il cependant assez évocateur pour qu'il soit possible d'associer d'emblée les textes à l'étude au genre érotique ou au genre pornographique ?

Nous allons ici brièvement tenter de voir si les titres des textes du corpus sont révélateurs du caractère sexuel retrouvé dans ces œuvres. *Putain*, *Pornocratie* et *La vie sexuelle de Catherine M.*, annoncent, à des degrés divers, une certaine teneur sexuelle. *Plateforme* n'annonce en rien les épisodes sexuels contenus dans le texte, même le sous-titre, *Au milieu du monde*, ne laisse rien présager. Pourtant, certains passages de ce roman évoquent une pratique de la sexualité qui par leur « gratuité », par les postures et le langage utilisés, excède souvent le contenu sexuel des trois autres textes.

Des quatre textes du corpus, le titre plus explicite de son contenu sexuel est sans contredit *La vie sexuelle de Catherine M.* Il n'en dévoile toutefois pas la profondeur. Associé au nom de l'auteur, il laisse entendre le caractère autobiographique de l'œuvre, mais selon certaines modalités : Catherine M. est certes une référence à Catherine Millet, mais l'initiale

⁶⁴³ Léo Hoek, *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye/Paris, Mouton Éditeur, 1981, p. 291.

M. crée une distance entre l'auteur et le narrateur, qu'annonçait l'article « la ». Le choix de l'article « la » au lieu du possessif « ma » ajoute un nouvel effet de distance.

Pour Catherine Millet, le nom « Millet » n'est qu'un signe abstrait « sans relation figurale » avec elle-même⁶⁴⁴. Dans *Riquet à la houppe, Millet à la loupe*, elle raconte que son père disait que selon leur nom ils étaient « mi-laits, mi-beaux », dans l'entre-deux, à mi-chemin, comme la lettre M qui se trouve au milieu de l'alphabet⁶⁴⁵. Ainsi se place-t-elle dans une sorte de milieu avec le nom du titre (Catherine M.) qui, signale-t-elle, fonctionne simplement dans la mesure où il établit une relation à sa personne, mais sert aussi à « dissimuler l'identité du sujet⁶⁴⁶ ». Dans le récit, la première personne du singulier, renvoie explicitement à Catherine M., la narratrice et protagoniste principale du récit. Catherine M. renvoie à son tour à Catherine Millet l'auteure derrière le récit d'un personnage qui n'a pris aucune initiative dans sa vie sexuelle, à la différence de l'auteure qui, elle, à fait preuve d'initiative, mais dans l'écriture.

Et, si l'objectif revendiqué de Catherine Millet est d'établir pour sa part un « témoignage » permettant un accès pour le lecteur à « la vérité d'un être singulier », c'est en l'intégrant dans un « lieu commun » propre à engendrer une distanciation perçue comme nécessaire.⁶⁴⁷

Par ailleurs, l'utilisation de l'initiale dans le titre peut aussi causer une distanciation d'avec le *je*. Comme le suggère Michel Bozon, cette distance se retrouve également dans « la neutralité du style analytique et des interprétations, et la succession de chapitres thématiques », ce qui place Catherine Millet, l'auteure, « comme observatrice et analyste de

⁶⁴⁴ Catherine Millet, *Riquet à la houppe, Millet à la loupe*, p. 11.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 13 et 16.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 61.

⁶⁴⁷ Christine Détrez et Anne Simon, *op. cit.*, p. 80.

sa vie sexuelle⁶⁴⁸ » et qui place l'œuvre dans un rapport spéculaire où Catherine Millet regarde Catherine M.

De son côté, le titre du texte de Breillat a un contenu symbolique qui va au-delà de l'annonce du contenu du récit. *Pornocratie* s'explique d'abord par son étymologie, chez les Grecs, *pórnê*, nous l'avons vu, se traduit par « prostituée » et *kratos* par « puissance ». La pornocratie est donc plus précisément le pouvoir exercé par les femmes ou les courtisanes sur la politique⁶⁴⁹. Breillat a évoqué son hésitation à l'ajout d'un sous-titre, *Le pouvoir de la courtisane*, parce qu'il aurait pu mettre l'accent sur la dimension politique de ce pouvoir⁶⁵⁰. À l'origine, le terme *pornocratie* était utilisé par les hommes pour dénoncer l'influence des courtisanes. Le terme a une connotation péjorative, car il sous-entend « l'influence prépondérante et néfaste des femmes sur l'homme⁶⁵¹ », pouvoir obscène qui a fait peur aux hommes⁶⁵². Cependant, le récit de Breillat ne dénonce pas la pornocratie, elle en célèbre plutôt le « pouvoir merveilleux » : lorsque la femme n'a ni peur ni honte et que l'homme accepte sa dimension mystique (*PO*, 121). Il y a alors un glissement de sens et le terme prend, pour un court instant, un sens positif. En outre dans le titre, un stéréotype est au passage réactivé selon lequel derrière chaque grand homme se cache une femme. Dans le moment éphémère où les deux êtres du récit semblent fusionner dans une jouissance « pure et simple », permettons-nous un instant de sortir de l'analyse du titre. Breillat tente de montrer la puissance cachée de la femme (*PO*, 121), mais ce n'est qu'à un instant fugace, car le meurtre de la protagoniste est dévoilé quelques pages plus loin. C'est cette peur originelle de la femme dominant l'homme qui réinscrit la pornocratie dans l'univers péjoratif où les

⁶⁴⁸ Michel Bozon, « Littérature, sexualité et construction de soi », p. 10.

⁶⁴⁹ Stéphanie Francoz, *loc. cit.*

⁶⁵⁰ Agnès Deurveilher et Jean-Luc Guilhem, *loc. cit.*, p. 5.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 5.

⁶⁵² D. Z., « Catherine Breillat : "Petits plaisirs mafieux" », *L'Humanité*, 19 novembre 2001, <www.humanite.fr/journal/2001-11-19/2001-11-19-253733>, consulté le 28 août 2007.

Grecs l'avaient placée. Ainsi, dans un court moment d'exaltation, la pornographie apparaît à l'homme et la femme « comme le Verbe (l'écriture) de la femme révélée » (*PO*, 121). Inévitablement, par sa construction étymologique et sans doute par effet d'allitération, le terme pornocratie annonce la pornographie qui est pour la femme comme une privation de ses droits et de son pouvoir.

L'idée de l'indécence sexuelle, qui serait extrêmement féminisée, s'accorde parfaitement avec l'outil totalitaire conçu pour confisquer aux femmes toute leur dignité, la dignité véritable étant dans les droits, pas dans le sexe. Confisquer toute leur dignité, tout leur pouvoir.⁶⁵³

L'auteure souligne que la pornographie, tout comme le port du voile, font écho à la pornocratie et se situe donc du côté de « la matérialisation de l'obscénité comme terrain interdit⁶⁵⁴ ». La pornographie est pour elle un domaine « mécanique », contrairement à la sexualité où « le plaisir est l'échappement de la mécanique, la sortie du corps social, le moment de la transformation vers le spirituel⁶⁵⁵. » La sexualité relève, pour Breillat, de la spiritualité et de la transcendance et c'est ce qu'elle a tenté, parfois avec succès, de représenter dans *Pornocratie*.

Le titre *Putain* est polysémique. Le substantif « putain » s'inscrit dans le registre péjoratif. Une putain est définie comme une prostituée et le terme est considéré comme vulgaire lorsqu'il réfère à une « femme facile, femme qui a une vie sexuelle très libre⁶⁵⁶ ». C'est effectivement ce premier sens qui vient à l'esprit à la lecture du titre. Le terme prend un ton familier, bien qu'il garde une connotation vulgaire, lorsqu'il est utilisé dans le sens d'une « personne qui cherche à plaire à tout le monde⁶⁵⁷ ». Quoi qu'il en soit, ce terme, limité à une représentation péjorative de la sexualité, rappelle en fait le statut que s'est donné

⁶⁵³ Entretien Agnès Deurveilher et Jean-Luc Guilhem, *loc. cit.*, p. 5.

⁶⁵⁴ D. Z., *loc. cit.*

⁶⁵⁵ *Ibid.*

⁶⁵⁶ *Le Petit Robert*, p. 2073.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 2073.

la narratrice en devenant prostituée. En se désignant ainsi, elle renonce symboliquement à un passé et à sa famille qui l'avait définie (*PU*, 7-8). Ce qu'elle considère comme « sa putasserie » germait en elle bien avant qu'elle décide de se vendre à son premier client (*PU*, 52). S'autoproclamer *putain*, car elle n'utilise jamais le terme *prostituée* pour se désigner ou pour désigner les autres escortes, suggère d'abord un désir de rompre avec tout lien parental. C'est aussi dans le second sens du terme (personne qui désire plaire à tous), que s'affirme son désir de plaire à tout prix (à ses parents lorsqu'elle est enfant, à ses clients et même aux autres femmes), qui fait aussi d'elle une *putain*. Chez elle, séduire est une « exigence » tenace et qui, de son propre aveu, l'emporte toujours même jusque dans son écriture (*PU*, 16-17). La narratrice est donc doublement *putain*, car elle est une prostituée qui cherche à plaire à tout prix, ce qui rend le choix du titre plus que judicieux. Un titre à connotation sexuelle est cependant un phénomène très présent dans la littérature féminine contemporaine : pensons ici, entre autres, à *L'inceste*⁶⁵⁸ de Christine Angot, à *Baise-moi*⁶⁵⁹ de Virginie Despentes, à *Jouir*⁶⁶⁰ de Catherine Cusset ou même au métaphorique titre du roman de Claire Legendre, *Viande*⁶⁶¹. Plusieurs lecteurs ont sans doute été trompés par le titre d'*Arcan*, chargé d'une forte connotation sexuelle, qui en effet parle de sexualité, mais pour tenter de la désérotiser, pour en montrer la face cachée. Car, il est peu érotique d'apprendre que dans la relation sexuelle avec les clients, elle cherche la relation sexuelle avec le père... Il est difficile ici de voir une écriture érotique ou même pornographique lorsque la narratrice raconte son expérience de prostituée et où la parole sert d'exutoire à la limite du psychanalytique.

⁶⁵⁸ Christine Angot, *L'inceste*, Paris, Le Livre de poche, 2001 [1999].

⁶⁵⁹ Virginie Despentes, *op. cit.*

⁶⁶⁰ Catherine Cusset, *Jouir*, Paris, Gallimard, 1997.

⁶⁶¹ Claire Legendre, *Viande*, Paris, Grasset, 1999.

Du titre parfois révélateur de la présence de la sexualité dans l'œuvre, passons maintenant au registre langagier et au ton utilisés dans le corpus. Ces éléments permettent aussi de voir les effets de la « pornographisation » dans le littéraire, sans qu'il soit nécessaire de faire le dénombrement des termes vulgaires, à connotation érotique ou pornographique, car ce genre de travail est trop subjectif, puisqu'il dépend de la façon dont chacun définit ces termes. Une meilleure façon de comparer les quatre textes du corpus est d'en sélectionner un échantillon à teneur sexuelle, telle la description d'une scène de fellation et d'analyser comment chacun des auteurs choisit de représenter cet acte.

Extrait A :

[...] le client entre, paye, se déshabille, sucer, sucer, se faire sucer, les contacts réduits au minimum, c'est moi qui le veut, enfin vouloir c'est à peu près ça, réduire. (PU, 27)

L'extrait A, tiré de *Putain*, est révélateur du texte en entier, car la narratrice s'attarde rarement à de longues descriptions de scènes sexuelles comparativement aux longues descriptions de ses états d'âme. Les scènes sexuelles les plus élaborées n'ont pas pour but d'exciter le lecteur, mais d'expliquer l'état d'esprit de la narratrice et de faire ressortir l'impossibilité, voire l'étrangeté de la relation sexuelle, à un point tel qu'il faut se demander si elle ne cherche pas plutôt à créer un sentiment d'aversion ou du moins de malaise. Il faut toutefois noter la répétition du terme « sucer » qui peut se substituer à une description élaborée. L'accent est ainsi mis sur l'action générale de la fellation, sans trop de détails, ce sera au lecteur de combler les vides par son imagination.

Extrait B :

Et c'est donc le destin qui l'avait mis sur sa route dans cet escalier étroit quand il venait juste de se faire sucer dans les chiottes par une de ces mauviettes efflanquées au teint olivâtre au regard torve, qui rêvent de faire des mauvais coups et qui vous pillent ou vous poignardent si on tourne le dos. Il faut y prendre garde et les tenir par la gorge sans les quitter du regard pendant qu'ils s'activent, alevins minces accrochées à la queue, la gorge dilatée comme un serpent avale une proie quatre fois trop grosse pour lui, le corps comme un ruban presque sans consistance, pas de cul, pas de fesses dans le jean flottant, illusion

aspirante, succube, éphèbe, enfant, tout en un, le fantasme pédophile d'auto-encensement fascinant et brutal. Ensemencer celui qui est déjà fait, parachever l'Œuvre. (PO, 21-22)

L'extrait B, quant à lui, montre le style de *Pornocratie* qui est un curieux mélange d'un texte mêlant un lexique poétique avec un registre familier et sexuel. Ainsi, se mêlant dans une même phrase des mots comme « sucer », « chiottes » et « regard torve » alors que ces « mauviettes efflanquées » deviennent des « alevins minces » dans la phrase suivante. Parfois, le texte prend un tournant « trop » poétique qui rend le sens du texte vague. Que signifie un « fantasme pédophile d'auto-encensement fascinant et brutal »? Si le lecteur ne comprend pas complètement ce dont il est question, peut-on parler à ce moment d'érotisme et de pornographie? Ce sont vraiment des termes comme « sucer », « queue » et « cul » qui ancrent le texte dans le domaine sexuel et conséquemment dans ceux de l'érotisme et la pornographie.

Extrait C :

Si je voulais vivre quelque chose qui ressemble à une expérience conjugale, c'était de toute évidence le moment. Je connaissais bien entendu les inconvénients de la formule; je savais que le désir s'émousse vite au sein d'un couple constitué. Mais il s'émousse de toute façon, c'est une loi de la vie; et il est peut-être possible, alors, d'atteindre une union d'un autre ordre – beaucoup de personnes, quoi qu'il en soit, l'ont pensé. Ce soir, de toute façon, mon désir pour Valérie était loin d'être émoussé. Juste avant de la quitter, je l'embrassai sur la bouche; elle ouvrit largement les lèvres, s'abandonnant au baiser. Je passai les mains dans son jogging, sous sa culotte, posai mes paumes sous ses fesses. Elle recula son visage, regarda à gauche et à droite : la rue était parfaitement calme. Elle s'agenouilla sur le trottoir, défit ma braguette, prit mon sexe dans sa bouche. Je m'adossai aux grilles du parc; j'étais prêt à venir. Elle retira sa bouche et continua à me branler de deux doigts, tout en passant son autre main dans mon pantalon pour me caresser les couilles. Elle ferma les yeux; j'éjaculai sur son visage. À ce moment, je crus qu'elle allait avoir une crise de larmes; mais finalement non, elle se contenta de lécher le sperme qui coulait le long de ses joues. (PL, 188)

Tiré de *Plateforme*, l'extrait C est sans doute le plus explicite des quatre. Sa particularité est son insertion brutale, sans annonce, dans la trame du texte. Ainsi, d'une réflexion sur la conjugalité, le texte passe à une fellation, qui arrive par surprise et a un effet incongru, car elle n'est pas nécessaire au déroulement de la fiction romanesque. Le ton n'est

pas très vulgaire non plus, car le narrateur utilise des mots comme « fesse », « sexe », « éjaculai » et « sperme » qui sont d'un niveau de langue correct et à cela s'ajoute quelques mots donnant un ton plus populaire que vulgaire. Ces scènes récurrentes à travers le texte, apparaissant sans qu'on s'y attende, ont pour effet de choquer plutôt par la manière dont elles sont présentées plus que par le registre utilisé. Ce serait donc leur répétition qui constituerait leur spécificité.

Extrait D :

Lui, avec le regard veule et presque soumis qu'ont certains hommes alors même qu'ils expriment une impérieuse commande, m'a attiré à lui, embrassé en maintenant mon menton, puis fait glisser la tête jusqu'à son sexe. Je préférais ça. M'employer à le faire durcir étant recroquevillée sur moi-même, plutôt qu'avoir le corps tendu vers un long baiser. Et je l'ai bien sucé. Peut-être est-ce ce jour-là que je me suis rendu compte que j'étais douée pour cette pratique. Je m'appliquais à bien coordonner le mouvement de la main et celui des lèvres; à des pressions de la main sur mon crâne, je comprenais quand je devais accélérer ou ralentir le rythme. Mais c'est décidément des regards dont je garde surtout le souvenir. Lorsque par intermittence je quittais l'horizon de la fermeture éclair pour inspirer profondément, j'entrevois le sien à elle, qui avait la vacuité douce des regards de statues, et le sien à lui, comme interloqué. (VSCM, 45)

Ce dernier extrait est caractérisé par le ton mesuré de la description de la fellation.

Catherine M. explique que le choix d'un vocabulaire « cru » et « limité » se justifie « par [le] souci d'être exacte dans la description » (VSCM, 187). C'est un langage qui se situe près de l'image, car pour elle, tous deux sont complices (VSCM, 187), dans un souci plus esthétique que pornographique.

Ce côté pornographique du récit de Millet est pour certains rédhibitoire et rappelle l'ennui du visionnement de films pornographiques tandis que pour d'autres au contraire, il donne force à son texte. Thomas Clerc, dans un article paru dans *Libération*, se range de ce côté :

La littérature érotique est le cache-sexe de son sujet, c'est la raison pour laquelle elle est obscène à faire du joli (ou du trash, son envers) sur une chose aussi puissante que la sexualité. Au contraire, l'écriture de Catherine Millet, à la fois transparente et précise, est à bonne distance, frontale comme un film porno. Presque neutre, elle

donne toute leur vérité aux scènes sexuelles et permet une mise à distance de soi qui sans relativiser l'engagement de la narratrice superpose le regard objectivant de la critique d'art.⁶⁶²

Derrière cette « véracité du propos », le texte est en fait, selon Clerc, une « apologie de la description », car Catherine M. porte sur sa sexualité le regard de la critique d'art. Elle décrit donc ses aventures sexuelles avec la même distance objective qu'elle décrit une peinture ou une sculpture contemporaine. Cela résumant la puissance de l'image pornographique à celle d'un sexe masculin pénétrant un sexe féminin, comme « le terminus *ad quem* de la représentation, sa fin et son mystère⁶⁶³ ». Clerc rappelle que, pour l'auteure, « écrire c'est aussi voir⁶⁶⁴ », action qui pourrait, effectivement, être perçue comme pornographique.

De plus, avec ce regard qui met en pièces le corps, Catherine M. fait de son corps un objet se résumant à deux parties qui sont sa bouche et son derrière. Pour elle, corps et esprit sont deux éléments distincts ne vivant pas dans une même temporalité, de sorte qu'elle peut programmer son corps de façon à ce qu'il réagisse différemment de son esprit à un même stimulus (*VSCM*, 209). De là, sans doute, tire-t-elle la représentation qu'elle se fait de son corps qui n'est que deux points précis et opposés : une tête et un sexe. Son « regard intérieur », si elle devait se dessiner, la pousserait à représenter un monstre « hydrocéphale et callypige » (*VSCM*, 179). Cette dualité ne se lie pas pour autant à la séparation corps/esprit, car ici la tête ne représente pas nécessairement le lieu du psychique, mais comme un autre lieu sexuel. Certains ont critiqué la distance de la narratrice par rapport à son récit, mais Philippe Di Meo, dans le *Magazine littéraire*, affirme que « Catherine M. ne s'est pas absentée de son récit, elle s'est fait représenter par ses organes⁶⁶⁵ ». La femme-machine est

⁶⁶² Thomas Clerc, « La grandeur de la *Vie sexuelle...* », *Libération*, 17 mai 2001, <www.arlindo-correia.com/catherine_millet1.html>, consulté le 26 octobre 2007.

⁶⁶³ *Ibid.*

⁶⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁶⁵ Philippe Di Meo, *loc. cit.*, p. 73.

très présente en littérature érotique et pornographique, mais son pendant se retrouve également dans la représentation de l'homme chez Catherine M. où, selon Détrez et Simon, l'homme, « au service de la jouissance », est réduit à sa fonction d'organe⁶⁶⁶. Autant l'homme que la femme chez Catherine M. sont des instruments du plaisir sexuel, sous aucune subordination de classe (*VSCM*, 56).

Dans l'œuvre de Houellebecq, les personnages ont recours à l'écriture, aux livres qui agissent à titre de stratégies de représentation. Il n'y a qu'à penser aux fictions animalières dans *Extension du domaine de la lutte* qui se veulent une représentation de la société à travers l'animal. Sabine van Wesemael relève aussi le pamphlet raciste que Bruno écrit en état d'érection ou même les pages qu'il écrit en se masturbant⁶⁶⁷. Michel Djerzinski utilise le catalogue des 3 Suisses comme source d'excitation sexuelle, mais aussi pour élaborer une thèse sociale voulant que « DEMAIN SERA FÉMININ⁶⁶⁸ ». Dans *Plateforme*, la lecture est aussi importante, car le narrateur fait mention des livres de John Grisham, David G. Balducci, Agatha Christie et Auguste Comte, sans compter les journaux, catalogues et magazines qu'il commente. Il jette également les bases de deux films pornographiques. Ainsi, van Wesemael voit dans le processus d'écriture du personnage houellebecquien un « substitut au coït⁶⁶⁹ », dans lequel psychanalytiquement, « l'art représente [...] avant tout une sublimation » et « offre une issue à la pulsion sexuelle⁶⁷⁰ ». Donc, dans l'œuvre de Houellebecq, écrire c'est en quelque sorte jouir, comme chez Freud qui voit, dans l'écriture, processus consistant « à faire couler d'un tube du liquide sur un morceau de papier blanc »,

⁶⁶⁶ Christine Détrez et Anne Simon, *op. cit.*, p. 37.

⁶⁶⁷ Sabine van Wesemael, *op. cit.*, p. 120.

⁶⁶⁸ Sabine van Wesemael cite la page 311 des *Particules élémentaires*. *Ibid.*, p. 120.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 120.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 120.

voit une « symbolique du coït⁶⁷¹ ». Cependant, van Wesemael souligne que cette « capacité sublimatoire » est plutôt faible chez le personnage houellebecquien⁶⁷². Selon Freud, il est rare de trouver un artiste abstinent et il en va de même chez les savants⁶⁷³. L'énergie sexuelle est donc nécessaire à l'expérience créatrice. *Plateforme* est le récit de Michel qui, après la mort de Valérie, capitule devant l'expérience du plaisir sexuel en écrivant une histoire truffée de scènes très érotiques voire pornographiques. La libido du personnage est ainsi transposée en une pulsion d'écrire⁶⁷⁴ qui contribue symboliquement à la fonction libératrice de l'éjaculation.

Le processus d'écriture est différent chez Breillat, où le « je » n'écrit pas son histoire, comme le fait le personnage principal de *Plateforme* qui écrit un livre. *Pornocratie* a été écrit, on l'a dit, dans le but de faire un film, ce qui, dans une perspective érotico-pornographique, revêt une grande importance. L'écriture de ce récit tourne autour de l'obscénité, en particulier celle de la femme. Elle relève de la parole et du regard. Les hommes, selon la narratrice, ont peur de l'indicible et de l'invisible car, pour eux, « c'est ce qui se dérobe dont l'obscénité est la plus effrayante » (*PO*, 50). La haine de la femme naît donc du potentiel d'obscénité de la femme. L'auteure souligne le caractère indéfinissable de l'obscénité et la façon dont la censure utilise les termes *obscénité* et *pornographie* pour définir un « appareil répressif » sans jamais vraiment en donner de définition claire et précise⁶⁷⁵. Le terme *obscène* est défini comme étant quelque chose « qui blesse la délicatesse par des représentations ou des manifestations grossières de la sexualité⁶⁷⁶ ». Il est vrai que le seuil de tolérance face à certaines représentations sexuelles diffère d'un individu à l'autre et

⁶⁷¹ Sabine van Wesemael cite la page 6 d'*Inhibition, symptôme et angoisse*, Paris, PUF, 1993. *Ibid.*, p. 120.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 121.

⁶⁷³ Freud, *La vie sexuelle*, p. 40.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 121.

⁶⁷⁵ Entretien d'Alexandre Tylski avec Catherine Breillat, *loc. cit.*

⁶⁷⁶ *Le Petit Robert*, p. 1721.

selon l'époque donnée. Catherine Breillat tente dans *Pornocratie* d'élucider le mystère de l'obscénité par lequel, selon les hommes, la femme se joue d'eux et les attire vers la trivialité : « Car ce sont des être impudiques [les femmes], à qui l'obscénité à été donné comme un mystère. Et par ce mystère elles se jouent de nous [les hommes], et nous attirent dans leur obscénité. » (*PO*, 65) En fait, l'ouverture du sexe de la femme où « tout prend le vent, tout s'engouffre » et qui a pour effet de « ramolli[r] les chairs, l'humeur, la consistance même » en comparaison à « l'occlusion » de la chair masculine a donc pour effet de rendre la femme obscène (*PO*, 24). L'homme, selon la narratrice, serait jaloux de tout cela : « Car vous appelez obscénité ce que vous n'avez pas qui est en réalité le royaume aspirant » (*PO*, 24) Quel sens l'auteure a-t-elle voulu donner à ces deux derniers mots? Ici *aspirant* peut être entendu comme un royaume désirant s'élever toujours plus haut et qui est en fait un royaume divin jugé obscène par l'homme ne pouvant qu'*aspirer* à l'atteindre. Mais le royaume *aspirant* peut aussi être entendu comme celui qui engouffre. L'endroit où le pénis est englouti en entier, l'endroit où il disparaît consacrant, comme l'entend Sartre, le pouvoir castrateur de la femme⁶⁷⁷. La jeune femme signale à l'homme que ce que les hommes appellent obscénité, « c'est le pouvoir de la copulation absolue » et qu'ils ne connaissent pas « cette caresse extérieure avec le monde » (*PO*, 24). Et le langage qu'elle utilise est incompréhensible à l'homme et ne fait que renforcer l'idée que cet être devant lui appartient à une autre « espèce ».

L'utilisation du stéréotype

La pornographie est, en partie, le stéréotype des pratiques sexuelles, et engendre à son tour d'autres stéréotypes qui se disséminent dans la société contemporaine, par les films

⁶⁷⁷ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, p. 660.

pornographiques, la littérature et l'Internet. Il inclut ainsi les clichés du genre : les hommes velus sont virils ou les rousses sont plus lubriques. Il est difficile d'éviter de parler de certains stéréotypes sexistes, reliés aux sexes, car les définitions des différents types de stéréotypes (sexes, races, âge, etc.) ont parfois des limites contiguës. Il existe un lien très étroit entre les stéréotypes et la sexualité qui est une « forme d'activité imitative⁶⁷⁸ ». Le stéréotype sexuel se définit en fait comme une représentation caricaturale de la sexualité. Il est aussi une représentation de la différence de l'autre. Le stéréotype, selon Daniel Castillo Durante, relève de la métatopique⁶⁷⁹ et, en plus de pétrifier le langage, sert à la représentation de l'autre. Il nourrit également la représentation sociale sans être *nécessairement* négatif, comme le souligne Sander L. Gilman; le stéréotype « perpétue un sens de la différence qui nous est indispensable⁶⁸⁰ ». C'est une « différence entre le moi et l'objet, lequel devient l'«Autre» dans nos représentations mentales stéréotypées⁶⁸¹ ». L'autre doit donc entrer dans une préconception, dans une représentation pré-établie.

Le premier stéréotype de la littérature sexuelle est le nom de Sade, qui, même à son époque, a toujours été sujet d'équivoque, passant de la clandestinité au grand jour. Ainsi se pose-t-on la question s'il est ou s'il n'est pas l'auteur de *Justine*? Fañchoise Laugaa-Traut dans *Lectures de Sade*, évoque un texte écrit par Bachaumont au sujet de l'affaire de Marseille et qui prête à l'auteur une représentation « dont la fonction paraît double » : « [R]eprésenter Sade comme homicide (et l'œuvre comme reflet du vécu); représenter – en s'y substituant – les “horreurs” du récit⁶⁸². » Encore de nos jours, on semble attribuer à Sade des actes qui sortent directement de ses œuvres. Le nom de Sade persiste, même en son

⁶⁷⁸ Xavier Deleu, *op. cit.*, p. 116.

⁶⁷⁹ Voir *Du stéréotype à la littérature*, p. 69 (note 321).

⁶⁸⁰ Sander L. Gilman, *L'Autre et le moi : stéréotypes occidentaux de la race, de la sexualité et de la maladie*, Paris, PUF, 1996, p. 14.

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁸² Fañchoise Laugaa-Traut, *Lectures de Sade*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 71.

absence de certaines anthologies, car il dérange trop, il ne fait que réitérer sa présence. Il est certes toujours associé à la littérature pornographique, mais le nom propre est aussi devenu un nom commun : le sadisme. C'est en fait Krafft-Ebing qui crée « officiellement » le stéréotype de Sade : Sade est le sadisme. « Le mot *sadisme* est dérivé du nom du décrié de Sade, dont les romans obscènes sont plein de volupté et de cruauté⁶⁸³. » Il n'en fallait pas plus pour que l'homme, l'écrivain et la pratique ne devienne qu'un.

Plusieurs auteurs contemporains font usage du nom de Sade et de ses dérivés dans leurs œuvres. Sans que cela n'ait une importance sur le déroulement de l'histoire, souvent le nom de Sade ou le titre d'un de ses romans est mentionné au passage comme si le texte n'était pas sexuellement complet sans ce nom comme lorsqu'une des héroïnes de *Baise-moi* soulève qu'elle a de la difficulté à détester un homme qui « possède l'intégrale de Sade⁶⁸⁴ ». Houellebecq, dans *Les particules élémentaires*, fait aussi mention de Sade comme maître suprême des satanistes et tueurs en série⁶⁸⁵. Dans *Plateforme*, il n'y a pas de mention du nom de Sade, mais de pratiques sado-masochistes causées comme, on l'a vu, par les problèmes sexuels de l'Occidental. Ainsi, dans *La vie sexuelle de Catherine M.*, la narratrice précise que la pulsion sadique est chez elle la fonction la moins développée (VSCM, 183). Il n'est pas surprenant qu'aucune allusion à Sade ne soit faite dans l'œuvre à part cette lointaine association aux pulsions sadiques, car la violence sexuelle n'est pas présente chez Catherine M. Il n'y a que très peu de violence dans *Putain*, à l'exception d'une référence à un texte de Sade faite par la narratrice : « [...] d'ailleurs vous les connaissez déjà, les cent vingt jours de Sodome, vous les avez lus sans avoir pu tenir jusqu'à la fin, et sachez que moi j'en suis à la

⁶⁸³ Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis : étude medico-légale à l'usage des médecins et des juristes*, p. 142.

⁶⁸⁴ Virginie Despentes, *op. cit.*, p. 218.

⁶⁸⁵ Michel Houellebecq, *Les particules élémentaires*, p. 210-211.

cent vingt et unième journée [...] » (*PU*, 25) Cette citation ne fait pas allusion à la violence dans la sexualité qu'elle pourrait subir en tant que prostituée, mais plutôt à la souffrance psychologique d'être une prostituée qui traverse tout le récit. Dans bien des textes, il semble que parler de sexualité et de violence en faisant référence à Sade soit devenu une mode.

Pourtant, Michel Houellebecq, comme on l'a vu dans le deuxième chapitre, cherche à produire un effet similaire à Sade, car ses romans contiennent un large spectre de stéréotypes sexuels et sexistes, mais en plus divers stéréotypes raciaux, religieux et sociaux. Dans *Plateforme*, les stéréotypes religieux sont dirigés vers l'Islam et sont péjoratifs tout comme les stéréotypes racistes : « [I]ls [les Japonais] étaient bizarres, ils voulaient toujours vous frapper ou vous ligoter; ou bien se masturber en regardant vos chaussures [...] » (*PL*, 54) Les stéréotypes professionnels, quoiqu'ils soient moins présents que dans *Extension du domaine de la lutte* où le stéréotype professionnel envers le psychanalyste est plus qu'évident, visent, dans *Plateforme*, le fonctionnaire en costume et à la personnalité grise. De plus, tous les types de stéréotypes se mélangent chez Houellebecq. Ainsi, on retrouve un groupe de Québécoises, veuves, « trapues et résistantes, tout en dents et en graisse », dans la cinquantaine, en vacances à Cuba, car « leurs vieux corps usés avaient encore besoin de soleil » (*PL*, 224). Elles ressentent des « tressaillements dans leurs vieilles chattes » lorsque le patron du bar pavane son membre dans son slip de bain moulant (*PL*, 224). Des stéréotypes concernant la région, l'âge, le sexe et la sexualité s'y trouvent ainsi amalgamés.

Tout comme chez Houellebecq, le stéréotype sexuel chez Sade est à mettre en relation avec la pornographie. C'est sans doute pourquoi Sade a été taxé de pornographe avant la lettre. Les postures sexuelles se répètent d'un roman à l'autre voire même à l'intérieur d'un même roman; cette répétition est à l'origine du stéréotype sexuel à l'intérieur de l'œuvre sadienne. Combien de fois la victime tombe-t-elle sur des religieux pervers?

Combien de fois la victime se trouve-t-elle dans un lieu si reclus que personne avant elle n'a pu en sortir vivant? Cet effet est celui généré par la répétition des mêmes mots. Selon Barthes, le stéréotype prend ainsi cette fonction « suiviste » et « grégaire » par la répétition du mot⁶⁸⁶.

Le stéréotype, c'est le mot répété, hors de toute magie, de tout enthousiasme, comme s'il était naturel, comme si par miracle ce mot qui revient était à chaque fois adéquat pour des raisons différentes, comme si imiter pouvait ne plus être senti comme une imitation : mot sans-gêne, qui prétend à la consistance et ignore sa propre insistance.⁶⁸⁷

La répétition prend métaphoriquement la forme de la pornographie qui est une répétition de la gestuelle sexuelle amplifiée qui crée le stéréotype. La pornographie est un peu comme une roue qui tourne, où les stéréotypes représentent les postures sexuelles copiées de la sexualité humaine et où les nouvelles postures propres au genre pornographique sont ainsi reprises par la société qui les intégrera dans sa routine sexuelle pour, à son tour, les réactiver. Une pratique sexuelle devient stéréotypée une fois qu'elle est récupérée par la pornographie, car cette dernière la répète à outrance. De même, certains des éléments directement tirés de la pornographie, dont l'épilation intégrale et les implants mammaires, se retrouvent dans la société contemporaine comme un cliché de la pornographie. Ainsi, on associe les hommes imberbes à l'homosexualité et la femme aux gros seins à un objet de désir sexuel. Cette idée de répétition par le mot, la posture sexuelle et le stéréotype se retrouve aussi chez Arcan et Houellebecq.

Il est intéressant de voir la façon dont Nelly Arcan présente son récit, c'est-à-dire comment elle ressasse les mêmes idées à outrance, jusqu'à l'obsession, reproduisant ainsi métaphoriquement la répétition qui est mise en scène par la pornographie et la prostitution. Le récit de Nelly Arcan est donc répétitif comme peut l'être la pornographie dans la

⁶⁸⁶ Roland Barthes, *Leçon*, p. 15.

⁶⁸⁷ *Id.*, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 69.

répétition des mêmes positions sexuelles et comme peut l'être la prostitution dans la succession de huit clients par jour qui exigent toujours les mêmes gestes sexuels : « [C]'est la répétition qui rend ce métier dégoûtant, la répétition des mêmes gestes qui n'assouviennent plus rien ou si peu [...] » (*PU*, 142) Ainsi, livrer ses milliers d'expériences par écrit relève de la perte plutôt que de l'accumulation : « Et de raconter ces une, deux, trois mille fois où des hommes m'ont prise ne peut se faire que dans la perte et non dans l'accumulation [...] » (*PU*, 25), ce qui l'oblige à revenir sur les mêmes idées et les mêmes gestes que pose le client, et qu'elle retourne sous tous les angles afin d'en voir tous les éléments, sans jamais être assouvie. Pour elle, le geste répété est comme le supplice de la goutte d'eau : « [O]n peut devenir fou d'avoir vu trop souvent un même geste se répéter [...] » (*PU*, 48) C'est la même chose lorsque la narratrice ne veut pas lâcher prise sur certaines idées et que le lecteur a l'impression de la sentir s'engouffrer dans une folie que concrétisera le deuxième récit d'Arcan : *Folle*. Et il ne lui a suffi que d'une fois pour qu'elle se « trouv[e] prise dans la répétition d'une queue dressée sur laquelle [elle] bute encore », comme elle bute encore sur son passé avec un père qui jouit et une mère qui larve (*PU*, 22). Ce n'est vraiment qu'en ce sens métaphorique que le texte d'Arcan pourrait être lié à la pornographie.

Chez Houellebecq, on retrouve ce phénomène de répétition par la redondance des scènes sexuelles à travers l'œuvre. « Ce sont les mêmes gestes qui sont évoqués, les mêmes mots qui sont utilisés⁶⁸⁸. » Schuerenwegen considère ainsi cette représentation comme une standardisation des scènes sexuelles sous un « modèle sériel⁶⁸⁹ ». Ces séries de scènes sexuelles entrent également dans le processus de la pornographie par la répétition de la même gestuelle. Comme dans l'œuvre de Sade, ces scènes arrivent souvent après un discours

⁶⁸⁸ Franck Schuerenwegen, « Scènes de cul », *Michel Houellebecq*, Sabine van Wesemael (dir.), Amsterdam – New York, Rodopi, coll. « CRIN » n° 43, 2004, p. 93.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 93.

ou la représentation d'une théorie du personnage principal. Ainsi, peut-on lire Houellebecq comme Sade, c'est-à-dire en passant les passages plus philosophiques pour en arriver directement aux scènes sexuelles. Le discours est rangé au second plan, il est possible de lire ces deux auteurs de la même manière que la pornographie est consommée, en ne s'attardant qu'au contenu sexuel.

La mise en scène stéréotypée de l'autre est un autre parallèle possible entre Sade et la pornographie. Chez Sade, la théâtralité de la pratique sexuelle s'exhibe dans l'impossible contorsion de la posture sexuelle pornographique et par ailleurs, dans l'œuvre de Sade, le personnage ne jouit jamais de l'ensemble du corps, mais plutôt de certaines de ses parties⁶⁹⁰. Ce découpage fait également partie des stéréotypes sexuels pornographiques. Chez Breillat, on l'a vu, c'est le corps entier de la femme qui est réduit à une de ses parties : son vagin. L'homme porte ainsi un regard pornographique sur la femme. Cette parcellisation du corps de la femme existe aussi chez Arcan. Chez Houellebecq, la femme est également circonscrite à ses organes surtout dans *Les particules élémentaires*, alors que, dans *Plateforme*, cette morcellisation est moins évidente, car le corps de la femme devient une marchandise. La femme est un objet qui constitue un capital dans la société de consommation, car le rapport à l'autre est problématique dans l'œuvre de Houellebecq.

Obscénité et pornographie sont généralement associées, car cette dernière représente en fait un désir mimétique de l'obscène. L'obscénité de l'œuvre sadienne passe en partie par la souillure, quoique ce ne soit pas jugé obscène par tous. Le goût marqué des personnages sadiens pour les excréments est flagrant, en particulier dans *Les 120 journées de Sodome*, où les libertins contrôlent la nourriture ingurgitée par le sérail pour mieux jouir de leurs excréments. De nos jours, cela est présent dans une pornographie spécialisée qui n'est pas

⁶⁹⁰ Chantal Thomas, *op. cit.*, p. 66.

prise par le grand public qui généralement l'a en aversion. Cependant, Catherine M. est à son aise dans la souillure (*VSCM*, 151), pour autant que ses fantasmes soient alimentés, déchéance et abjection ne lui déplaisent en rien et elle souligne elle-même son penchant pour l'« auto-avilissement » (*VSCM*, 195 et 151). Tout comme dans l'œuvre de Sade, où les libertins sont protégés de l'extérieur reclus dans leurs châteaux, Catherine M. voit le cloaque comme « lieu de prédilection » à ses ébats, car il procure un refuge « comme dans un nid tressé de ses propres excréments » (*VSCM*, 151).

Dans *Pornocratie*, comme dans l'œuvre de Sade, en plus d'être parcellisé, le corps de la femme en entier devient un objet d'obscénité, « par la couleur trop vive et le côté informe et indolent » de l'entre jambe (*PO*, 49), le « changement subtile de couleur » de l'anus (*PO*, 81) ainsi que par les aisselles et le sexe qui pourront être raser et épiler sans que ne « s'efface jamais le pouvoir d'obscénité » (*PO*, 48). Cette obscénité est enviée par les homosexuels et détestée des hétérosexuels : « C'est la profondeur de cette obscénité, cette profondeur féminine, infinie et putride que vous envient les garçons qui ne vous aiment pas et que haïssent ceux qui vous aiment. » (*PO*, 49) La femme ne peut rien y faire. L'homme le souligne bien lorsqu'il précise qu'en la mère se trouve « l'obscénité primordiale » (*PO*, 84). Il est difficile pour la femme de se départir de ce châtiment imprégné au plus profond d'elle-même, dans sa matrice. En fait, la crainte de l'obscénité ne réside pas dans ce qu'on voit, mais dans ce qui ne peut être vu. Des hommes qui dansent dans leur pantalon moult ne cachant rien de la forme de leur sexe, ce n'est pas de l'obscène aux yeux de la narratrice, mais plutôt du « désir ostensible » (*PO*, 16). « Ce qu'on appelle l'obscénité des femmes, ce dont on les punit, c'est juste l'invisibilité de leur indécence et sa puissance inadmissible que corrobore le sceau démoniaque. » (*PO*, 51) Ainsi, le corps de la femme en entier, pas seulement le sexe, devient indécence et obscénité et il en résulte un tel avilissement par

rapport à l'homme que la femme dans son entier finit par disparaître⁶⁹¹. La solution à l'incompatibilité entre l'homme et la femme que semble proposer le texte de Breillat reste dans le domaine de l'indicible qui est à l'origine du désir et repose dans le court moment de communion entre l'homme et la femme. Ce n'est qu'au moment de la jouissance « pure », moment où il n'est plus question de mourir mais bien de vivre, qu'à la fin, deux êtres se seront vraiment connus.

Maintenant, dit-elle, notre union a été consacrée.
 Nous sommes l'un pour l'autre entièrement connus.
 Nous avons résolu le secret fétide de l'obscénité :
 Simplement ce qui est, est.
 Ce n'est ni beau ni laid.
 Ni mal ni bien.
 C'est. (PO, 133)

Cette dernière phrase fait écho à la toute première phrase du récit : « Ils sont. » La narratrice fait référence ici aux hommes dans le bar où elle se trouve. Et pour parler de la femme : « Elle a – est un sexe de femme. » (PO, 16) La femme est représentée à la fois par le verbe être et le verbe avoir. Déjà dans cette façon de représenter les personnages, se lit l'émergence du combat. La femme est définie par son corps sans liberté d'être alors que les hommes *sont*.

De plus, dans un autre ordre d'idées, mais toujours en relation à la pornographie, le cri revêt une grande importance dans l'œuvre de Sade. C'est un cri de douleur certes, mais aussi le cri du libertin au moment de la jouissance, élément que les films pornographiques associent à l'éjaculation. Arcan et Breillat lui opposent le silence pour subvertir certains stéréotypes.

La narratrice de *Putain* brise le silence en refusant de se taire, même si cela peut lui coûter la vie : « [...] parce que j'aurai dit un mot de trop ou parce que j'aurai refusé de parler, de dire oui c'est vrai, les putains sont des menteuses, de sales garces qui éblouissent

⁶⁹¹ Agnès Deurveilher et Jean-Luc Guilhem avec Catherine Breillat, *loc. cit.*, p. 5.

les autres femmes, les emportant en masse loin de leur mari. » (*PU*, 87) Elle tente de renverser ici le stéréotype de la putain qui doit être soumise et n'émettre de sons que ceux permis de la jouissance. Les femmes ont même cet avantage de pouvoir « jouir en silence ou crier sans jouir » (*PU*, 182). La femme n'a pas toujours eu de voix dans l'Histoire. Elle a longtemps été vouée au silence. La narratrice souligne les cris que les femmes folles émettent avant d'être enfermées dans le silence, leur droit de parole étant ainsi ravi. Elle prend la parole pour éduquer les hommes sur ce qu'ils ne savent pas des femmes, pour leur faire entendre (de force) ce qu'ils ne veulent pas entendre, mais aussi encore une fois dans un désir d'opposition à la mère. Ainsi, d'un côté il y a le silence d'une mère toujours alitée qui s'oppose à la parole de sa fille également au lit⁶⁹². C'est un déferlement de paroles qui est utilisé pour contrer le silence maternelle. De longs paragraphes ponctués de virgules et de très peu de points ne laissent pas le temps de respirer entre les incessantes répétitions.

Dans *Pornocratie*, la présence du silence fait écho à son texte fondateur, *La maladie de la mort*, où le contrat s'inscrit d'abord dans le silence de la femme, qui obéit à l'ordre de l'homme : « [...] [E]lle devrait se taire comme les femmes de ses ancêtres [...] »⁶⁹³. Cependant, dans le cas du texte de Duras, la femme brisera son silence. Dans le cas de *Pornocratie*, le silence réactive le stéréotype de la femme qui ne peut avoir de voix selon l'adage : Sois belle et tais-toi. Ce mutisme est la conséquence de l'« interdiction séculaire de la parole » qui est, symboliquement, aussi « de nature sexuelle » : « [...] se plier complètement à vous, à votre vouloir, vous être soumise entièrement comme les paysannes dans les granges après les moissons lorsque éreintées elles laissent venir à elles les hommes,

⁶⁹² Barbara Havercroft, *loc. cit.*, p. 218.

⁶⁹³ Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 10.

en dormant [...]»⁶⁹⁴ » L'aphasie de la femme dans *La maladie de la mort* est ce qui scelle « la stérilité de la relation érotique⁶⁹⁵ ». « Aussi le paiement s'effectue-t-il en vue d'une absence du sujet, l'argent servant à payer le silence de la femme – et non *le* silence –, silence qui passe notamment par le sommeil de celle-ci⁶⁹⁶. » C'est donc *ce* silence qui est retrouvé dans le récit de Breillat où le sujet est payé pour sa parole, pour mettre en mots le mystère de la femme.

Dans *Pornocratie*, la narratrice paie l'homme pour qu'il la regarde. Quoique plusieurs moments du récit soient marqués par le dialogue (il lui dit qu'elle parle trop) (*PO*, 46), leur contrat stipule que lorsqu'il arrivera, elle sera endormie et nue, afin qu'il puisse l'observer et la palper. La narratrice de *Pornocratie* cherche la vérité sur elle-même, sur ce corps féminin et comme le personnage masculin de *La maladie de la mort*, elle est sous l'emprise de cette même maladie, celle d'être femme : « – Je suis la malade. Bien entendu. – La fille est la maladie de l'homme. » (*PO*, 64) Le contrat deviendra sexuel par la force des choses, par le désir de l'homme d'humilier la femme. Dans *Pornocratie*, si l'homme regarde, observe et touche, la narratrice raconte. Dans les deux récits se retrouve la dynamique de l'émetteur et du récepteur. Ainsi, le contrat entendu entre les deux parties de *La maladie de la mort* repose plutôt sur un « don d'écoute, d'absence de soi, qu[e sur] un don du corps » de la part de la femme⁶⁹⁷. Se développe ici encore un stéréotype qui dans la qualité d'écoute de la femme ne signifie pas nécessairement que l'homme l'écoute en retour.

L'homme cherche à s'entendre lui-même parler afin que la parole soit l'écho du Même, et non de l'Autre. Enfermant le sujet qui parle, la parole vient ainsi annuler la présence de la femme et obturer tout vide qui préfigurerait, transfigurerait l'interdit.

⁶⁹⁴ Chloé Chouen-Ollier, « L'écriture, "admirable putain" : écriture et prostitution chez Marguerite Duras », *Marguerite Duras : les récits des différences sexuelles*, Paris, Lettres modernes Minard, 2005, p. 41 et Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 10.

⁶⁹⁵ Chloé Chouen-Ollier, *loc. cit.*, p. 41.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 41-42.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 42.

Mais c'est surtout pour éviter le regard qu'il parle, le regard donnant plus à voir, plus à entendre que la parole. Car la nudité n'est ici pas tant d'ordre sexuel que de l'ordre du voir, et fréquents chez Duras les emplois métonymiques de l'œil pour le sexe.⁶⁹⁸

Dans *Pornocratie*, l'émetteur, aussi scrutateur, devait être au départ l'homme mais les rôles s'inversent au cours du récit, même si le récit ne transgresse pas tout à fait le stéréotype en donnant la parole à la narratrice. Comme pour l'homme dans *La maladie de la mort*, elle se fait alors elle aussi écho du Même et de ce fait se soustrait à ce regard scrutateur. Elle s'écoute parler selon la dynamique de l'homme dans *La maladie de la mort*. Le stéréotype n'est donc pas transgressé, mais seulement inversé. Pour le transgresser, il eût fallu que la narratrice puisse adopter les deux rôles à la fois et ne s'enferme pas plus profondément dans la parole, évitant ainsi tout contact avec l'autre. La parole a ici une « fonction dilatoire », « celle d'empêcher le silence d'advenir dans la mesure où l'épuisement du langage deviendrait dès lors promesse d'accès à un contact autre, un contact où l'accès direct à l'Autre [...] pourrait avoir lieu⁶⁹⁹ ». Le langage est une entrave au désir⁷⁰⁰. Un élément que Sade avait bien compris, car la réalisation ultime du désir se passe, dans son œuvre, derrière des portes closes où même le lecteur n'a pas accès. Dans *Pornocratie*, la parole fait entrave au désir pendant la majeure partie du récit. Ce n'est que lorsque la narratrice juge avoir atteint la jouissance « pure » (*PO*, 121) que le silence s'installe entre les deux personnages. Un silence qui semble naturel, car les autres moments de silence sont dans le récit jugés incontournables⁷⁰¹.

Dans *La maladie de la mort*, la femme brisera le sceau du silence par la parole, mais toutefois l'interdiction de crier demeurera après qu'elle ait laissé échapper un cri de

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 42-43.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 43.

⁷⁰¹ « Puis lorsque le silence est si tangible qu'il s'est presque mué en haine, elle esquisse le geste. (*PO*, 36)
« Ils ouvrirent les yeux l'un sur l'autre émus, presque aux larmes. Sans mots. » (*PO*, 124)

jouissance. Dans *Pornocratie*, la femme n'émettra jamais un cri de jouissance, ni même un cri d'effroi lorsque l'homme la poussera dans la mer. La prégnance du silence ainsi brisé par un cri représenterait en quelque sorte une déformation de la phrase, car « le plaisir est dicible, la jouissance ne l'est pas⁷⁰² ». Barthes insiste sur le fait que la jouissance soit « interdite » et « in-dicible » et renvoie à cette citation de Lacan : « “Ce à quoi il faut se tenir, c'est que la jouissance est interdite à qui parle, comme tel, ou encore qu'elle ne puisse être dite qu'entre les lignes⁷⁰³.” » C'est pourquoi, après le moment de jouissance « pure » entre les deux protagonistes de *Pornocratie*, suit un moment de silence :

Sans mots.
L'amour physique est son propre verbe.
Son immanence.
Ainsi, est-il le sujet du sujet. (*PO*, 124)

Tout comme Lacan, Breillat établit une distinction entre plaisir et jouissance. La sexualité étant selon elle bien malheureusement trop associée à la consommation du plaisir ainsi son intérêt se porte vers la jouissance plutôt que vers le plaisir⁷⁰⁴. Une jouissance de femme qui, si nous nous en tenons à Lacan et à Barthes, n'existe que hors-parole.

Nous avons pu constater la prégnance du stéréotype dans la représentation de la sexualité. Il est si tenace que souvent, à trop vouloir le subvertir, les auteurs du corpus finissent par tomber dans d'autres stéréotypes. Nous ne pouvons que conclure en leur utilité pour éclairer les mécanismes de représentation de la sexualité humaine et donc, nous ne devons pas les condamner trop rapidement puisque souvent, ils font partie d'un processus nécessaire aux personnages pour construire leur identité. Les mécanismes complexes de représentation de la sexualité, nous le verrons dans quelques lignes, sont mis en récit dans les

⁷⁰² Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, p. 36.

⁷⁰³ Roland Barthes cite Lacan. *Ibid.*, p. 36.

⁷⁰⁴ Laurent Devanne, *loc. cit.*

textes du corpus sous le couvert de grandes thématiques sexuelles sous-tendant chacune des œuvres et laissant sous-entendre certaines préoccupations propres à la société.

Mise en récit de la sexualité représentée

- *Pornocratie* ou la lutte originelle

Ce qui devait être un simple contrat dans *Pornocratie* deviendra un constat mortel. L'homme est choisi par la protagoniste car il a su pressentir la mort de la jeune femme, après un furtif regard dans l'escalier d'un bar menant aux toilettes où elle allait commettre une tentative de suicide. Breillat insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas d'un bar gay, mais plutôt un bar où les hommes qui n'aiment pas les femmes se rassemblent⁷⁰⁵. La description va plus loin que celle de l'homosexuel qui n'aime pas les femmes physiquement. Attirance mise à part, le lieu décrit dans *Pornocratie* est un endroit où la femme est totalement exclue et totalement exécrée. Ainsi, un regard entre ces deux personnages que l'homme qualifiera de « tactile », les liera dans une aventure qui ne laissera ni l'un ni l'autre intact. Le choix de l'homosexuel par la femme est fait en raison d'une soi-disant impartialité possible envers le sexe féminin. « Elle cherche son identité sexuelle, son "soi"⁷⁰⁶. » Elle est seule dans cette solitude et le regard de l'homme est le seul remède, car elle-même est incapable de se voir (*PO*, 15). C'est le regard d'un « homme honnête » qui lui porte un « regard impartial », un « regard encore serein » et plein d'innocence à l'égard des femmes (*PO*, 26, 28 et 48). Cette innocence, il la perdra cependant au cours des nuits qu'il passera avec elle et son regard de même que son attitude changeront, car au moment de l'érection, elle le souligne, il deviendra

⁷⁰⁵ Catherine Breillat, « Le huis-clos... », *op. cit.*

⁷⁰⁶ Kevin Murphy, « Hell's Angels : An Interview with Catherine Breillat on *Anatomy of Hell* », *Senses of Cinema*, novembre 2004, <www.sensesofcinema.com/contents/05/34/breillat_interview.html>, consulté le 26 août 2007.

comme les autres hommes, « il devient donc celui qui n'a plus de besoins plus urgents que ceux que réclame ce phallus en érection, de besoin plus impérieux et absolu [...] que de le plonger, l'enfourner, le fourrer, tel quel, nu et sans aucune protection dans l'immonde et délicieuse fournaise d'un corps pénétrable » (*PO*, 113). Le témoignage qu'elle attend de lui se produit à Biarritz dans une maison surplombant l'océan. Dans un lieu coupé du reste du monde, qui comme chez Sade, est propice à un huis-clos terrifiant et bouleversant pour les deux personnages. Ils se retrouvent ainsi hors du champ social, tout se vit à l'intérieur, les seuls repères temporeux concernent la nuit et le jour, sans date, sans année et sans siècle⁷⁰⁷.

La cause de cette animosité envers la femme s'expliquerait, selon la narratrice, par le fait que les femmes sont placées dans un mode de culpabilité en raison de leur désir de montrer ce qui est caché, ce qui fait leur « indignité première » (*PO*, 41). Et elles sont coupables selon la Loi créée par les hommes, une loi qui est, comme le précise la narratrice, « mauvaise comme eux » (*PO*, 41). Un point de vue assez radical et tout à fait discutable surtout en ce qui concerne le désir de la femme de montrer ce qui est caché (les femmes ne désirent pas toutes exhiber ce qui se tapit au plus profond de leurs entrailles surtout si elles sont incapables de lui donner un nom), car nous avons l'impression en lisant le texte de Breillat que la narratrice ne le sait pas elle-même. Donc, cette indignité est la raison pour laquelle les hommes ont le devoir de prendre « le pouvoir absolu » sur « ces pauvres êtres fendus qui exhibent si facilement l'indécence de l'intérieur » (*PO*, 41).

Breillat propose en fait plus que la confrontation homme/femme, la confrontation de leur « différence absolue », qu'elle qualifie à la fois de terrorisante, car du côté de l'homme, « elle génère de la haine » et du côté de la femme, elle représente « une mortification de

⁷⁰⁷ Claire Clouzot, *op. cit.*, p. 129.

soi⁷⁰⁸ ». Différence aussi à la fois bouleversante parce que la sexualité est un langage et donc un élément qui trouble, bouleverse, car « les repères de soi sont changés » et qu'il faut « accepter que la faiblesse soit la force qui fait toute l'humanité⁷⁰⁹ ». Voilà à quoi se résume dans *Pornocratie*, tout l'antagonisme de l'espèce humaine : force et faiblesse, selon le stéréotype voulant que la femme soit faible et que l'homme représente la force. Ce stéréotype construit à partir de données physiologiques persiste encore de nos jours quoique l'homme et la femme ne se définissent plus entièrement par le biologique mais plutôt par l'environnement social. Il est alors très pertinent de voir l'usage qu'en fait Breillat. Elle se sert d'une idée préconçue pour la tourner à l'avantage de la femme. Dans tout le récit, c'est par sa faiblesse que la narratrice montre sa supériorité sur l'homme. Cette faiblesse appelle l'autre stéréotype voulant que l'homme soit fort et le déconstruit en montrant toute la violence qui émane de lui. La violence est représentée dans le récit comme le véritable élément de faiblesse. Ainsi, le stéréotype dans l'œuvre de Breillat sert à montrer l'autre face de la lutte homme/femme, pour sortir l'humanité du règne du mammifère et l'inscrire dans un règne supérieur qui est celui du langage. Briser ce stéréotype sert à la fois aux deux sexes dans un rapport d'égalité en prouvant la supériorité de l'être humain sur un animal qui n'agit que selon ce que lui dicte sa nature. L'humain, qui n'est donc plus seulement mu par sa fonction reproductrice, peut envisager les rapports sexuels à un autre niveau.

Dans *Pornocratie*, la transgression dans la sexualité va bien au-delà du contrat entre une femme et un homosexuel, bien au-delà du fait que cet homosexuel ressente du désir pour cette femme dont il boira le sang menstruel et qu'il finira par tuer. Une analyse approfondie du récit de Breillat montrera que c'est dans la représentation même de la femme, de ses

⁷⁰⁸ Catherine Breillat, « Le huis-clos... », *op. cit.*

⁷⁰⁹ *Ibid.*

origines et de son sexe que réside la transgression. La femme représente le Mal, un mal que l'homme doit combattre et mettre à mort. Ce topos n'a toutefois rien de nouveau, car il a été inspiré à Breillat par deux textes.

Dans *Pornocratie* et dans *La maladie de la mort* de Duras, la femme représente symboliquement la première femme au sens propre comme au sens figuré. Dans les deux cas, il s'agit pour les personnages masculins d'une « première fois », et les deux femmes représentent la femme première, Ève ou Lilith. La coexistence du sexe et de la mort figure dans les deux textes qui n'ont toutefois pas le même dénouement. La femme de *Pornocratie* y perd la vie tandis que la femme de *La maladie de la mort* s'en va, son travail accompli, c'est-à-dire après avoir mis un nom sur la maladie de l'homme. Dans les deux cas, la présence de la femme dans une atmosphère intimiste pousse l'homme vers le meurtre. Bien qu'il ne puisse la tuer chez Duras, le désir n'en est pas moins présent. « Il [le corps] appelle l'étranglement, le viol, les mauvais traitement, les insultes, les cris de haine, le déchaînement des passions entières, mortelles⁷¹⁰ » et c'est ce qu'on retrouve également dans *Orgie*⁷¹¹ de Pier Paolo Pasolini. Dans cette pièce de théâtre qui a également servi de source à l'écriture de *Pornocratie*, la pulsion de mort est très présente. Un homme et femme, encore une fois sans nom, sont contraints à utiliser la langue du corps, qui « est une langue qui ne distingue pas la mort de la vie⁷¹² ». L'homme et la femme sont liés par cette pulsion de mort dans les trois récits et sont les représentations de la théorie freudienne selon laquelle tout désir qu'il soit violent ou sexuel a partie liée avec la pulsion de mort.

Pornocratie a pour substrat la haine qu'inspire la peur de la femme, une haine qui engendre à son tour la violence dont elle sera victime. Cette peur remonte à la première

⁷¹⁰ Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 21.

⁷¹¹ Pier Paolo Pasolini, « Orgie », *Théâtre*, Arles, Actes Sud, 1995.

⁷¹² *Ibid.*, p. 414.

femme de la Genèse : Lilith, qui incarne la féminité archaïque et en est le mythe fondateur. Elle représente la première femme, celle d'avant Ève. Formée à partir de l'argile comme l'a été Adam, elle est son égal. C'est pourquoi certains mouvements féministes se sont servi de cette image, plutôt que de celle d'Ève qui, née de la côte d'Adam, évoque la soumission. Cependant, selon nous, elle est aussi la représentation de tous les problèmes de l'humanité, ce que Breillat ne semble pas assumer dans son récit. Dans un entretien réalisé pour une émission radiophonique, l'auteure cite les paroles de la Genèse concernant la création équitable du premier homme et de la première femme :

« Il les créa mâle et femelle ». Il les créa en même temps, égaux. C'est Saint Paul [*sic*] qui, après, a remis la femme comme la gloire de l'homme, comme l'homme est à la gloire de Dieu. Dans la Torah, dans l'Ancien Testament, on voit bien que la femme n'est rien d'autre qu'un animal domestique. C'est-à-dire qu'on revient dans le cycle du mammifère.⁷¹³

C'est cette équité que l'image de Lilith se trouve à défendre. Le mythe veut qu'Adam se soit séparé de Lilith pour diverses raisons sexuelles. Dans certains mythes hébraïques, elle s'oppose à la procréation, car elle ne veut pas déformer son corps dans l'enfantement; son grand appétit sexuel aurait fait qu'Adam ait cru à son infidélité; elle aurait refusé d'être sous Adam lors de l'acte préférant être elle-même en position de supériorité; ou elle se serait carrément rebellée contre les agissements, les remontrances et les exigences d'Adam revendiquant ainsi l'égalité⁷¹⁴. Donc, Lilith représente la rivalité entre l'homme et la femme mais également le pouvoir de la femme sur l'homme. Elle incarne le droit de regard de la femme sur les rapports sexuels qui est au cœur de l'œuvre de Breillat.

⁷¹³ Laurent Devanne, *loc. cit.*

⁷¹⁴ Voir le *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Rocher, 2002, p.1152-1161 aussi « Lilith et le mythe », <www.pganguild.org/pissier/divers/lilith_et_le_mythe01.htm> et l'article Lilith dans *Wikipédia*, <www.fr.wikipedia.org/wiki/Lilith>. La symbolique de Lilith est reprise par les mouvements féministes surtout aux États-Unis comme figure militante pour l'égalité.

C'est le pouvoir féminin dans la procréation qui fait peur à l'homme. Selon Félicie Dubois, « l'amour entre les hommes et les femmes est une question de pouvoir. Mais alors que l'orgasme n'est qu'une petite mort pour l'homme, il transcende la femme⁷¹⁵ ».

Des fois je me dis que nous servons à cela, nous sommes les Parques qui tenons dans nos mains le fil du destin des hommes. C'est nous qui les guidons au meurtre pour qu'ils mesurent qu'ils n'ont même pas ce pouvoir-là car nous sommes prolifiques de milles vies. (*PO*, 93)

C'est encore la femme qui, en raison de la haine de l'homme à son endroit, a le pouvoir sur l'instinct meurtrier qu'elle éveille en lui. Cette possibilité de donner la vie annihile ainsi la valeur du pénis qui pour la narratrice « n'existe que dans le déploiement qu'[ils se font] à [eux]-même de l'illusion d'une quelconque puissance » (*PO*, 111-112). L'homme, plutôt que de donner la vie, la prend, donne la mort et, de ce point de vue, donne en quelque sorte la vie éternelle. De son côté, la femme donne la vie dans le sens où elle nomme les choses « et nommer les choses leur donne la vie » (*PO*, 131). Cependant, Breillat réveille un autre stéréotype, ne serait-ce qu'en donnant à l'homme le pouvoir de consacrer la féminité que la narratrice ne peut atteindre que sous le regard de l'homme. Malgré toutes les instances discursives, la supériorité de la femme en tant que femme passe aussi par la présence et le regard d'un homme. Elle demeure soumise à son corps, ce carcan qui la garde prisonnière tout en étant garant de sa féminité aux yeux de l'homme. Même lorsqu'elle se libère par la parole, elle est toujours reléguée à son rôle sexuel, résumée à son sexe, « le fanion noir et abominablement crépu » (*PO*, 47). Avec le poil présent sous les aisselles, la toison pubienne forme un grand triangle qui pointe vers le bas comme si le corps de la femme n'était qu'une mise en abyme de son sexe. La femme du récit se demande si ce triangle ne représente pas « le triangle méphitique de Lilith » (*PO*, 48). La femme par l'image de son sexe est ici liée à

⁷¹⁵ Félicie Dubois, *loc. cit.*, p. 2.

l'Enfer, à l'association de Lilith avec Lucifer après avoir été chassée par Adam du paradis. Associée au mal, Lilith est crainte pour son pouvoir sur les nouveau-nés et pour sa propension à la séduction. Ainsi, ce mythe de la « première femme » reste toujours présent dans les représentations de la femme en littérature et plusieurs auteurs se servent de cette image de femme damnée alors que le texte de Breillat réactive une image présentant la puissance de Lilith, une puissance qui est toutefois néfaste et dangereuse pour l'homme.

De plus, le sexe de la femme est représenté dans ce récit comme une béance où s'ouvre un abîme infini qui s'étend sur tout l'espace du corps jusqu'à tétaniser la narratrice (*PO*, 16). Un « abîme irrécupérable » que les hommes gardent jalousement : « C'est leur caverne et ils ne veulent qu'être les quarante voleurs à eux tout seuls. » (*PO*, 11) Comme la femme « ne sait pas taire cela », elle mérite tout ce que l'homme lui fait subir (*PO*, 11). La suite porte à réfléchir. La narratrice observe alors que la femme va transformer cette douleur engendrée par l'homme en espoir. Il est difficile ici de voir de quel espoir il s'agit. L'espoir que cette haine envers le sexe féminin cesse ou l'espoir d'être regardée? Car elle poursuit en disant que la femme ne désire pas de l'amour, mais plutôt d'être regardée et « celui qui inflige regarde un peu » (*PO*, 11). Sans regard, il n'y a pas d'altérité et lorsqu'il y a regard, il apporte avec lui sa supériorité phallique. Le texte de Breillat se place ainsi comme une réponse à Freud et à son sexe manquant⁷¹⁶. Selon elle, l'homme a un organe « qu'il porte non comme un rayon ou comme un vecteur, pour joindre la déité humaine, mais comme une dague pour assassiner l'immensité inverse de lui » (*PO*, 11-12). Bien que le sexe de la femme ne soit qu'une ouverture, une béance : « Le sexe des femmes est bien plus grand que celui de l'homme, en ça il est le plein et ils sont le vide. » (*PO*, 12) Le texte de Breillat

⁷¹⁶ Agnès Deurveilher et Jean-Luc Guilhem, *loc. cit.*, p. 5.

transpose la révolte de l'auteur contre le regard machiste de l'homme, un regard empreint de haine.

- Le réseau sexuel de Catherine M.

Dans *La vie sexuelle de Catherine M.*, on aborde, à la lumière de la théorie sociale aussi présente dans l'œuvre de Houellebecq, une même conception économique de la sexualité. Ainsi, à l'ère de la nouvelle économie en réseau, il ne s'agit plus, selon Jeremy Rifkin, de l'échange de biens matériels dans le but du cumul du capital, mais bien à son accès, soit par la location ou divers droits allant de l'admission à l'abonnement⁷¹⁷. Chez Catherine M., l'accès à la sexualité passe par le réseau, ce qui est représentatif de l'époque capitaliste où la substitution de la propriété par l'accès est en émergence⁷¹⁸. L'accès à ce réseau ne lui est pas donné puisque ce dernier lui est nécessaire pour atteindre la jouissance sexuelle, conférant de la sorte le statut de mot de passe, voire même de code secret vers une sorte de monde parallèle pouvant être perçu comme une métaphore de la sexualité en milieu bourgeois, à son ouverture sexuelle. Ainsi, Catherine M. lie son intérêt pour les rapports sexuels de groupe à ses premiers fantasmes masturbatoires où elle était caressée par des garçons dans un des bâtiments d'un square ou dans un cinéma (*VSCM*, 36-38). Et c'est dès son entrée dans la vie sexuelle active que le réseau a commencé à se former : « Les tout premiers hommes que j'ai connus ont immédiatement fait de moi l'émissaire d'un réseau dont on ne peut connaître tous les membres, l'inconscient maillon d'une famille qui se décline sur le mode biblique. » (*VSCM*, 43) Dans cette citation la narratrice utilise elle-même les termes de « réseau », de « famille » et de « maillon » qui évoquent l'image d'une chaîne

⁷¹⁷ Jeremy Rifkin, *L'âge de l'accès. La nouvelle culture du capitalisme*, Paris, La Découverte, 2005 [2000], p. 10-11.

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 10.

où les maillons sont inévitablement liés. Sans cette ouverture sexuelle faisant office de mot de passe, elle n'aurait pas eu accès à ce réseau qui est donc un moyen de socialisation. Ce lien à l'autre, elle le bâtit aussi à travers son milieu professionnel qu'elle qualifie de « monde clos, huilé, plasmagène » et l'emploi de la métaphore « famille », pour qualifier son réseau de partenaires a même perdu son sens métaphorique lorsqu'elle a eu des rapports sexuels avec un oncle et les deux neveux de celui-ci (*VSCM*, 53). Le monde de l'art, composé d'une « multitude de communautés » et d'une « multitude de familles », représente des « viviers amoureux occasionnels » qu'elle qualifie aussi de « phalanstères » (*VSCM*, 46). Pour la narratrice, les relations sexuelles appartiennent dans un cadre de relations interpersonnelles tout à fait normales qui permettent aussi d'entretenir des relations amicales ou professionnelles⁷¹⁹.

Je continue d'entretenir des relations amicales avec de nombreux hommes que j'ai d'abord fréquentés sexuellement de façon régulière. Avec les autres, nous nous sommes simplement perdus de vue. Je me souviens de la plupart de ces fréquentations avec un plaisir franc. Lorsque j'ai travaillé avec certains, j'ai trouvé que l'intimité, la tendresse qui subsiste facilitaient la collaboration. [...] De plus, je ne détache personne de son réseau de relations, d'amitiés, de son champ d'activité. (*VSCM*, 53)

Ce type de rapport sexuel se distingue du rapport sexuel amoureux, en raison du fait qu'il sert de prémisses à une relation amicale ou professionnelle. Il est à la base d'une logique sérielle. Cependant, le réseau ne survivra pas au-delà du mariage de la narratrice.

Ayant eu la chance de ne rencontrer que très peu d'individus potentiellement violents, Catherine M. n'est pas motivée par le goût de l'aventure ou même de l'inconnu, quoiqu'elle ait accepté parfois des rendez-vous avec des hommes qui prétendaient l'avoir déjà rencontrée dans une soirée sans qu'elle soit capable de leur attribuer une identité (*VSCM*, 61-62). Ce réseau, voire cette chaîne d'hommes qui ont fait sexuellement partie de sa vie n'est pour elle

⁷¹⁹ Michel Bozon, « Littérature, sexualité et construction de soi », p. 11.

qu'une façon de représenter la multiplicité dans sa sexualité. À la différence du réseau, où les hommes lui sont souvent présentés par un membre de ce même réseau, la seconde représentation qu'elle se fait de la sexualité de groupe est « une foule dans laquelle les individus se confondent » (*VSCM*, 43). Il y a trop d'hommes consommés dans l'anonymat, alors ils sont réduits à un concept (la multitude) plutôt qu'à un nombre.

À la sortie du récit de Millet, Annie Le Brun, dans sa chronique de *La Quinzaine littéraire*, affirme que le tapage médiatique en dit long sur la méconnaissance de certains auteurs du qualificatif « sadien » attribué au livre ainsi qu'à la nouveauté entourant une femme exposant sa sexualité :

Et si la nouveauté est dans le projet de faire coïncider image sociale et vie sexuelle, il vaut de rappeler que depuis les années 90 les auteurs du management combattent précisément la séparation entre vie privée et vie professionnelle, parce que ce genre de partage « va à l'encontre de la flexibilité et inhibe les compétences multiples qu'il faut mettre en œuvre pour apprendre à vivre "en réseau" ».⁷²⁰

Il n'y a pas de coïncidence, selon Le Brun, entre cette « idéologie du management » et le fait que, à plusieurs reprises, Catherine M. fasse à la fois mention de son poste à la direction d'*Art Press* et sa préférence pour les liens établis dans les réseaux sexuels ou professionnels de l'art, un état des choses qui « annonc[e] ce qui est devenue la forme sociale dominante⁷²¹ ». C'est précisément sur ce plan que les personnages de Houellebecq ont le plus de difficulté. Leurs hiérarchies économique et sexuelle n'arrivent pas à être fusionnelles et il y a donc une rupture dans les chaînons des réseaux qu'ils tentent d'établir. Comme pour les personnages houellebecquiens, la quantité de partenaires devient un élément de comptabilisation pour Catherine M. Le livre de Millet entre ainsi dans l'« économie de

⁷²⁰ Annie Le Brun cite *Le nouvel esprit du capitalisme* de Luc Boltanski et Ève Chiapello dans sa chronique de *La Quinzaine littéraire*, loc. cit., p. 27.

⁷²¹ *Ibid.*, p. 27.

l'expérience », c'est-à-dire qu'il entre dans « un monde où la vie de chaque individu a une valeur marchande⁷²² ». Elle vend l'histoire de sa sexualité à plusieurs millions d'exemplaires.

Le premier chapitre de *La vie sexuelle de Catherine M.*, intitulé « Le nombre », ouvre le récit sur ce que le livre contiendra, c'est-à-dire sur la multitude de partenaires sexuels qui passeront dans sa vie. Une habitude sexuelle qui est, admet la narratrice, assez rare dans le milieu d'où elle provient (*VSCM*, 11). La narratrice précise que cette habitude prend naissance lorsqu'elle est très jeune, peu après sa défloration alors qu'elle a 18 ans (*VSCM*, 11)⁷²³. La narratrice ne voit pas « d'entraves morales » à ce type de sexualité, peut-être parce que les circonstances ont fait qu'elle a rencontré des hommes ayant un penchant pour ce type de rapport sexuel (*VSCM*, 11), mais aussi car c'est le début de la Révolution sexuelle, période à laquelle elle ne fait toutefois jamais référence pour justifier ses préférences sexuelles. Selon elle, les rapports sexuels qui s'inscrivent dans la multiplicité représentent une activité plutôt « désinvolte » comme la pratique de la navigation peut l'être⁷²⁴. Cependant, ce penchant sexuel semble avoir une origine, car en plus de n'éprouver aucun désir pour des relations personnelles durables lorsqu'elle est une jeune femme, elle se considérerait alors bien maladroite dans les relations interpersonnelles et le milieu sexuel lui procurait une « gentillesse » qui lui convenait particulièrement (*VSCM*, 21-23). À cause de cette gaucherie, elle trouve ainsi dans l'acte sexuel une sorte de protection contre les dérapages en ce qui concerne les relations sociales (*VSCM*, 43). Elle remarque elle-même ce côté paradoxal à retrouver les mêmes hommes et les mêmes gestes dans la multitude : « [M]on plaisir était paradoxalement de retrouver dans des circonstances inconnues des

⁷²² Jeremy Rifkin, *op. cit.*, p. 15.

⁷²³ Ce qui est dans les normes pour l'époque qui était d'un peu moins de 20 ans pour les femmes. Voir le site de L'Institut national d'études démographiques pour plus de détails. <www.ined.fr/fr/>, consulté le 29 septembre 2008.

⁷²⁴ « C'était une sorte d'activité estivale désinvolte, comme nous serions allés faire une promenade en bateau. » (*VSCM*, 101)

réflexes, des relations familiales. » (*VSCM*, 24) À la fin du récit, elle s'interroge sur les origines de ses activités sexuelles, à savoir si cette sexualité exacerbée était à la base une façon d'évincer LA sexualité comme « activité problématique » (*VSCM*, 214). Malgré tout, « baiser » deviendra pour elle un mode de vie dont l'égalitarisme sexuel, c'est-à-dire une sexualité où homme et femme trouvent leur compte, semble constituer un attrait.

Chez Catherine M., la sexualité de groupe prend diverses formes et la ligne est parfois mince entre l'échangisme et les partouzes. L'échangisme est une première forme de sexualité de groupe qui permet l'échange du partenaire avec un ou plusieurs autres couples. Ce type de sexualité se pratique dans des clubs spécialisés et ressemble alors à la sexualité de groupe, mais peut aussi se faire en privé avec un autre couple. Les clubs échangistes qui figurent dans le récit ressemblent davantage à des boîtes de partouze, car la plupart des scènes font référence à la narratrice entourée de plusieurs hommes. Il n'est donc pas toujours question d'échange. La narratrice ne fait également pas référence aux autres femmes qui devraient se trouver en même nombre que les hommes dans ce genre d'endroit, l'entrée étant réservée aux couples. Cependant, il est aussi question d'échangisme au sens strict du terme dans le récit. Il y a quelques épisodes où son partenaire l'échange pour une autre femme et vice versa. Détrez et Simon soulignent que cet échange donne à l'homme accès au corps d'autres femmes par le biais du corps de sa propre femme⁷²⁵. L'inverse existe dans le récit, car l'échangisme a donné à Catherine M. le corps de plusieurs hommes, mais Détrez et Simon rappellent toutefois l'absence d'initiative de la part de Catherine M. et le fait qu'elle a été initiée à ce type de sexualité par un homme et que plus tard, c'est également un homme qui lui a expliqué ce qu'était un orgasme féminin⁷²⁶. On peut y voir encore une fois l'image

⁷²⁵ Christine Détrez et Anne Simon, *op. cit.*, p. 51.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 51.

du Pygmalion dans le don que fait l'homme dotant la femme de sa féminité. N'ayant pas d'initiative et étant docile, elle laisse les hommes créer sa sexualité. La sexualité dans la multiplicité, sous le sceau de l'échange, est donc en fait une représentation d'un comportement plus typiquement masculin que féminin.

Une deuxième forme de sexualité de groupe dans *La vie sexuelle de Catherine M.* est appelée communément partouze par la narratrice⁷²⁷. Elle participe activement à ce genre de sexualité :

Dans les plus vastes partouzes auxquelles j'ai participé, à partir des années qui ont suivi, il pouvait se trouver jusqu'à cent cinquante personnes environ (toutes ne baisant pas, certaines venues là seulement pour voir), parmi lesquelles on peut compter environ un quart ou un cinquième dont je prenais le sexe selon toutes les modalités : dans les mains, dans la bouche, par le con et par le cul. (*VSCM*, 18)

Dans les pratiques sexuelles de la multiplicité, un réseau se créait autour de sa personne et elle compte même une tentative ratée de prostitution. Toutes ces formes de promiscuité relèvent d'une forme de capitalisme sexuel où les partenaires ne sont qu'une accumulation de capital. Le nombre de partenaires est lié à une certaine forme de rentabilité : Catherine M. utilise le cumul des hommes pour satisfaire un besoin sexuel, mais aussi pour augmenter son « réseau » professionnel. De plus, s'ajoute à cette rentabilité, d'un point de vue métaphorique, le fait de mettre par écrit son histoire, ce qui fait donc que le cumul d'hommes lui permet de vendre, on l'a vu, son récit.

Le nombre est un objet de prédilection pour Catherine M. qui, enfant, s'adonnait déjà à une activité bien peu commune, c'est-à-dire le « comptage des maris » (*VSCM*, 10), à laquelle se substitua par la suite par le comptage des enfants : « J'étais très religieuse et il n'est pas impossible que la confusion dans laquelle je percevais l'identité de Dieu et de son fils ait favorisé mon inclination pour des activités de comptage. » (*VSCM*, 10) Le lien à la

⁷²⁷ *Gang bang*, partie carrée ou même orgie sont les autres appellations.

religion et à l'activité de comptage sont encore une fois une représentation du capitalisme. À la puberté, la lecture d'un roman d'Hemingway où la protagoniste a plusieurs amants, la traumatise au point d'en interrompre la lecture, de même qu'une conversation avec sa mère où celle-ci lui confie avoir eu sept amants dans sa vie la perturbe également (*VSCM*, 38). Moins obsessionnelle que Sade, Catherine M. a toutefois un grand intérêt pour les activités de comptage surtout quand ce dénombrement conduit à l'indifférenciation, nécessaire à la mise en place de ces fantasmes.

Malgré la quantité d'hommes qui sont passés dans sa vie, la narratrice ne se considère pas avoir été une « collectionneuse » d'hommes et se souvient même que les filles qui racontaient leurs aventures sexuelles au lycée l'offusquaient (*VSCM*, 14). Ce mode de vie sériel est pris très au sérieux par Catherine M., car elle juge tout à fait obscène de faire des blagues salaces dans une orgie (*VSCM*, 30). Donc, ce type de sexualité, même s'il n'a pas été délibérément choisi par elle est toutefois traité avec respect. Elle s'est contentée de *prendre* les hommes qui passaient sur son chemin sans les choisir (*VSCM*, 151). Ce qui se chiffre en un total :

Aujourd'hui, je suis capable de comptabiliser quarante-neuf hommes dont je peux dire que leur sexe a pénétré le mien et auxquels je peux attribuer un nom ou du moins, dans quelques cas, une identité. Mais je ne peux chiffrer ceux qui se confondent dans l'anonymat. (*VSCM*, 18)

Elle garde le souvenir des caractéristiques du corps des principaux partenaires qui sont passés dans son lit ainsi que de leur visage au moment de la jouissance. Comme la narratrice de *Putain* qui réduit la multiplicité à une « queue », chez Catherine M., même si certains hommes marquent sa mémoire restant de cette manière « descriptibles », ils finissent tout de même par devenir une « nappe indifférenciée de chair » (*VSCM*, 97). En résumé, à l'image du capital économique, l'accumulation du capital humain dans le réseau de la sexualité se

fonde sur l'anonymat, condition essentielle à la mise en place du fantasme de sorte que le réseau permet une multiplication des fantasmes pour Catherine M. Si Catherine M. trouve son épanouissement sexuel dans le nombre, nous verrons qu'il est beaucoup plus difficile pour la narratrice de *Putain* d'adopter le même état d'esprit même si sa sexualité passe elle aussi par la multitude d'hommes qu'elle rencontre.

- ***Putain* : le double masque de la prostitution**

Le récit d'Arcan remonte à l'origine de l'un des termes les plus éculés, chargé d'une connotation sociale qui masque sa réalité. Au XVIII^e siècle, l'usage du terme « prostituée » a d'abord été celui du mot en tant qu'adjectif ou participe passé. Dans *La prostitution et la police des mœurs au XVIII^e siècle*, Érica-Marie Benabou retrace l'historique du terme. Les *Dictionnaires* de Furetière (1702) et de Richelet (1728) définissent le terme dans son premier usage d'adjectif et de participe passé, une « fille prostituée » alors que l'*Encyclopédie* et le *Dictionnaire* de Trévoux (1771) introduisent la définition du substantif⁷²⁸. Ainsi, la définition de « prostituée » prend cette acception : « [E]n parlant d'une femme abandonnée, on dit substantivement, c'est une prostituée⁷²⁹. » Au XVIII^e siècle, l'utilisation de ce terme comme substantif n'est pas encore d'usage courant et il est intéressant de noter que, quoique l'usage de nos jours de « prostituée » en tant que nom soit le plus courant, Richard Poulin, auteur entre autres de *La mondialisation des industries du sexe*, en revient à l'utilisation de l'adjectif. Ainsi préfère-t-il l'emploi de l'expression « personne prostituée » à l'emploi du substantif « prostituée ». Son choix s'explique par la nature de la prostitution aujourd'hui qui n'est plus uniquement attribuée à la femme, mais qui inclut aussi les hommes autant que les

⁷²⁸ Érica-Marie Benabou, *La prostitution et la police des mœurs au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1987, p. 30-31. Elle ne fait cependant pas le recensement de l'utilisation du verbe « prostituer ».

⁷²⁹ Érica-Marie Benabou cite le *Dictionnaire* de Trévoux (1771). *Ibid.*, p. 31.

enfants des deux sexes, les transsexuels, etc.⁷³⁰ Au XVIII^e siècle, la définition du terme n'englobe que le sexe féminin. Dans les textes de loi, le terme n'est pas utilisé. L'expression « fille ou femme de débauche » est employée et l'expression la plus fréquemment utilisée est « fille du monde » ou « femme du monde⁷³¹ ». Ces expressions désigneront alors plutôt un « état, au sens ancien du terme, et un délit⁷³² ». Être « prostituée » à l'époque avait une connotation péjorative et inscrivait la « femme du monde » dans une profession délictuelle, connotation qui n'a pas changée avec les siècles. La prostituée est coupable par définition⁷³³. À l'époque, les « femmes du monde » subissaient une répression, car elles étaient vues comme une menace à la préservation de « l'honneur et [d]es valeurs familiales, [du] mariage comme institution et enfin [de] l'ordre⁷³⁴ ». Au XIX^e siècle, une même inquiétude est sentie, ne serait-ce que d'un point de vue littéraire, cette fois car la prostitution engendre une « transgression des codifications du rapport sexe/argent⁷³⁵ ». Chez Huysmans et les Goncourt, le problème de la « basse prostitution » prend son fondement dans la misère ce qui provoque une propagation de la « sexualité vénale⁷³⁶ ». Chez Zola et Balzac cependant, ce sont les « femmes galantes », les courtisanes qui « ont pris au pied de la lettre l'équivalence sexe/argent pour en tirer l'ultime conséquence : leur incommensurabilité⁷³⁷ ». Par la littérature, « la prostitution a pu devenir le lieu mythique de la transgression des interdits, d'une jouissance hors loi, espace de fantasme réalisé⁷³⁸ ». Depuis des siècles, on distingue la prostitution de luxe de la prostitution de rue moins prestigieuse et de nos jours, les

⁷³⁰ Richard Poulin, *La mondialisation des industries du sexe*, p. 50-51.

⁷³¹ Erica-Marie Benabou, *op. cit.*, p. 31.

⁷³² *Ibid.*, p. 31.

⁷³³ *Ibid.*, p. 33.

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁷³⁵ *Encyclopédie philosophique universelle*, p. 2096.

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 2096.

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 2096.

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 2096.

subdivisons sont encore bien plus nombreuses (escortes, maisons closes, prostitution en vitrine, prostitution étudiante).

Revenons maintenant à l'origine, à l'essence de ce mythe de la prostituée. L'image de la prostituée se retrouve dans la *Bible*, mais cette image est également présente dans les anciennes civilisations du Proche-Orient, pensons seulement ici à Aphrodite chez les Grecs⁷³⁹. Il faut noter que, dans la *Bible*, on reproche à la prostituée « des fautes théologiques plutôt que sexuelles⁷⁴⁰ ». C'est en fait le caractère vénal de la sexualité qui détourne de la « conjugalité » et symboliquement représente, dans les Écritures, une « rupture des relations entre le peuple élu et son Dieu », ce qui évoque la chute originelle d'Adam et Ève, où la perte de l'Éden se pose en transgression : « C'est cet imaginaire de la transgression qui s'exprime dans les structures symboliques et métaphysiques de l'archétype et du mythe⁷⁴¹. » La figure de la prostituée est en fait une représentation de l'écueil à l'origine de tous les dangers, un lieu de perdition où se retrouvent « toutes les peurs liées au sexe et à la mort⁷⁴² ». La prostituée est donc représentée comme la « figure inquiétante de l'Autre⁷⁴³ », une représentation toujours ancrée dans l'imaginaire collectif.

Dans la prostitution, l'autre est remplacé par une copie, une figure préconstruite, ce qui fait que la représentation de la prostituée s'inscrit inévitablement sous le sceau du stéréotype. C'est un rapport d'altérité où l'autre est altéré et c'est ce qui crée cet effet « trompe-l'œil » qui révèle le cliché. En fait, la prostituée n'est qu'une image projetée par l'homme. La narratrice de *Putain* reconnaît que les hommes ne bandent pas pour elle, mais pour « sa putasserie ». Leur excitation passe plutôt par la représentation qu'ils se font de la

⁷³⁹ *Dictionnaire des mythes féminins*, p. 1591.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 1583.

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 1583.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 1583.

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 1583.

sexualité, leur érection est le produit de l'image symbolique de la prostituée. En fait, ici peu importe la femme, tant que le besoin de se soulager est satisfait, d'où l'interchangeabilité de la prostituée. Le personnage de *Putain* se définit donc en tant que femme, mais aussi en tant que prostituée : « [I]l en faudrait beaucoup pour faire de moi une femme et pour me distinguer des autres, il faudrait d'abord cesser de me confondre. » (*PU*, 153-154) À ses yeux, « une femme n'est jamais une femme que comparée à une autre, une femme parmi d'autres » (*PU*, 21). Il est donc difficile pour la narratrice, qui se définit comme une « femme perdue » de trouver sa voix à travers l'ombre de toutes ces femmes. C'est par le regard de l'autre (incluant ici le regard des femmes) que se construit la féminité, mais c'est par le regard de l'homme qu'une prostituée devient putain, selon un cliché recensé dans la littérature de l'extrême contemporain par Détrez et Simon⁷⁴⁴. Le problème de la narratrice est qu'elle est assoiffée par le regard de l'homme Pygmalion, une soif de sa sexualité qui ne s'éteindra jamais. C'est le temps, qui petit à petit fera son devoir et éteindra peu à peu le regard des hommes sur elle. Elle est ainsi prisonnière d'une féminité « définie et circonscrite par l'imaginaire social⁷⁴⁵ ». Elle désire plaire, mais en même temps elle se révolte selon ce que Pascale Navarro appelle le « conflit de la féminité⁷⁴⁶ » que l'on retrouve tout au long du récit.

Et pendant ce temps de me donner à qui veut payer, je m'occupe à ce qui me rend femme, à cette féminité qui fait ma renommée, [...] dans ce domaine je peux affirmer que je réussis, et ça ne résulte pas tant d'une pratique ni d'une technique mais d'une *souplesse infinie que j'ai* et qui m'avale lorsqu'elle n'est pas supportée par les coups ou les caresses, *oui, je dis que la féminité est une souplesse qui n'en finit plus et qui s'épuise à force de ne pas se soutenir elle-même [...]*⁷⁴⁷

⁷⁴⁴ Christine Détrez et Anne Simon, *op. cit.*, p. 53.

⁷⁴⁵ Francine Bordeleau, « La mise en scène de l'autofiction », *Spirale*, n° 182, janvier-février 2002, p. 22.

⁷⁴⁶ Pascale Navarro, *loc. cit.*, p. 14.

⁷⁴⁷ Nous soulignons. Nelly Arcan, *Putain*, p. 21.

La féminité est donc une souplesse qui prive la femme des muscles qui lui permettraient de se dresser d'elle-même et c'est pour cela qu'elle finit par chuter sans le regard des hommes. La narratrice considère qu'elle ne sera jamais assez féminine « pour toucher le fond de sa chute » où elle se débarrasserait de tout (bras, jambes, tête) pour n'aboutir qu'avec un « cœur de princesse [...] dans l'espoir de déboucher sur un ciel ignoré des hommes » (*PU*, 21). Le problème réside dans sa façon de se définir et de définir la femme, obnubilée par son corps, qui en fait « carrière » (*PU*, 42) : une femme qui perfectionne le culte de la minceur en lisant des magazines qui lui disent ce qu'elle veut entendre, mais également la représentation d'une femme superficielle qui vit entre les salons de coiffure, les gyms, les chirurgiens et les leçons de strip-tease. « [O]ui, une femme c'est tout ça, ce n'est que ça, infiniment navrante, une poupée, une schtroumpfette, une putain, un être qui fait de sa vie une vie de larve qui ne bouge que pour qu'on la voie bouger. » (*PU*, 21) C'est par l'image de la schtroumpfette que la narratrice résume ce stéréotype : « [n]i mère ni fille », elle est « l'unique » au milieu de schtroumpfs, elle « n'existe que par sa coquetterie » et n'a comme raison d'être que de les « faire bander » (*PU*, 45). Ainsi rivée à son sexe, elle finit inévitablement par se définir par ces images stéréotypées dans lesquelles elle se projette.

La narratrice de *Putain* expose les stéréotypes qui existent au sein même de la prostitution. Elle présente deux types de prostitution soit celle qui a lieu le jour, la sienne, et celle qui se déroule le soir et qui est beaucoup trop « triste » pour elle car après 17 h cela devient « franchement morbide » (*PU*, 154). Cette prostitution nocturne, c'est la prostitution des trottoirs où la violence est omniprésente. Celle de jour lui offre une certaine sécurité physique, à cause du type de client, mais surtout une sécurité mentale, c'est-à-dire qu'elle lui donne l'impression d'avoir une vie « normale ». Toutefois, elle reste réaliste face à ce qui se cache derrière la prostitution et reconnaît que ce métier n'est possible que dans un monde

illusoire. « [I]ls [les clients] ne comprennent pas que ce commerce n'est possible que grâce à un pacte sur la vérité qu'il ne faut surtout pas dire et qu'il faut croire ailleurs. » (*PU*, 48) Elle est très lucide face à ce contrat qui est en fait basé sur une représentation de la femme établie par l'homme.

D'une façon empreinte de cynisme, la narratrice montre, quoique brièvement, le côté plus prestigieux de l'escorte. Les clients n'ont pas à s'occuper de louer la chambre d'hôtel, la fille est là pour les attendre. Elle *accompagne* les hommes plutôt que de *baiser* avec eux (*PU*, 31). On parle d'elle sur des sites Internet spécialisés et elle est devenue la « star de l'agence », agence qui accepte de faire sa publicité pour un modeste 50% de ce qu'elle gagne : « [J]e suis une escorte pour qui veut croire que je ne suis pas une putain [...] je suis une escorte car je ne fais pas le trottoir. » (*PU*, 30-31) Elle se déclare ainsi « putain de haut calibre » (*PU*, 56), mais, souligne Richard Poulin, l'escorte « est soumise à la même oppression⁷⁴⁸ » que les autres types de prostituées. « Si certaines tirent leur épingle du jeu – ce ne sont pas elles qui déterminent les règles mais bien les hommes qui dictent leurs priorités et leurs choix⁷⁴⁹. » Même les pratiques refusées par certaines prostituées finissent par avoir un prix. La narratrice affirme que les Blancs marquent ainsi leur supériorité par l'argent : « [P]our signifier que tout peut s'acheter, les femmes et la misère des autres [...] » (*PU*, 57) Le même discours est présent dans l'œuvre de Houellebecq où la hiérarchie économique est un pont vers la sexualité.

De plus, le corps qui définit l'identité féminine se décline culturellement sous trois figures archétypales : la vierge, la mère et la prostituée⁷⁵⁰. Détrez et Simon ajoutent aussi

⁷⁴⁸ Richard Poulin, *La mondialisation des industries du sexe*, p. 317.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 317.

⁷⁵⁰ Isabelle Boisclair, *loc. cit.*, p. 111-112.

qu'il est devenu bien habituel de retrouver des personnages de prostituée dans les romans féminins contemporains et cela pour deux raisons :

[L]orsque la prostitution ne sert pas de recette de vente, son traitement relève d'une volonté expresse d'ancrer le genre du roman féminin dans un domaine habituellement réservé à l'écriture masculine (thriller, polar, roman d'espionnage de type S.A.S.). Il s'agit alors d'en retourner les présupposés et de dénoncer les dangers et la détresse sociale inhérents à la prostitution.⁷⁵¹

Tel est le cas des œuvres de Virginie Despentes, de Brigitte Aubert et de Maud Tabachnik⁷⁵².

Nelly Arcan ne tente pas précisément d'ancrer son récit dans le masculin, les récits personnels étant souvent associés au féminin, mais il est difficile de nier que le titre plutôt évocateur et provocateur a réussi à faire mousser les ventes. Le titre est provocateur dans le sens où, comme le suggère Yannick Resch, il amène à l'esprit des images ne correspondant pas à l'imaginaire féminin concernant une sexualité plus traditionnelle, de sorte que l'évocation de l'image de putain éloigne la sexualité du sentiment pour l'installer dans l'interdit⁷⁵³. De plus, selon Barbara Havercroft, la putain est « une des plus puissantes représentations de la femme en tant qu'objet, démunie de pouvoir, sans statut et sans prestige⁷⁵⁴ ». Bref, la prostituée est une femme en marge de la société dite « normale », position que la narratrice de *Putain* évoque lorsqu'elle souligne qu'il n'y a rien de mieux « qu'une putain pour se venger d'avoir été trompé par la vie, quoi de mieux que frapper des ruines avec ses poings, *c'est déjà près de n'être rien*⁷⁵⁵ ». Ainsi, le seul état possible est d'être « putain », de n'être qu'une enveloppe corporelle, qu'un simulacre. Elle se limite stratégiquement à n'être qu'une image préconstruite de la prostituée, qui prend la fonction

⁷⁵¹ S.A.S. réfère à la série de romans d'espionnage (plus de 160) de Gérard de Villiers, S.A.S. étant les initiales de Son altesse Sérénissime, le personnage principal étant un prince autrichien. Christine Détrez et Anne Simon, *op.cit.*, p. 81-82.

⁷⁵² En note. *Ibid.*, p. 82.

⁷⁵³ Yannick Resch, *loc. cit.*, p. 180.

⁷⁵⁴ Notre traduction. « Arcan revisits one of the most powerful representations of women as powerless object [...] with no status or prestige ». Barbara Havercroft, *loc. cit.*, p. 220.

⁷⁵⁵ Nous soulignons. Nelly Arcan, *Putain*, Paris, p. 90.

d'un déguisement et qui fait qu'elle n'existe pas en tant qu'être humain. Tous les hommes peuvent la souiller, car ils ne souilleront jamais l'authentique, elle restera intacte. Cette copie n'est cependant pas un concept vide, car plusieurs connotations s'y rattachent. Havercroft souligne encore le côté archétypal de cette représentation à laquelle plusieurs connotations péjoratives sont associées telles que « le comportement immoral et indécent, la lascivité ou l'obsession avec le succès sexuel, l'apparence physique et l'argent; et finalement envers le secret et le silence⁷⁵⁶ ». La narratrice de *Putain* se préoccupant à outrance de son apparence et de ce que l'argent lui procure. Elle veut être la plus « bandante » se souciant ainsi de son sex-appeal. Ce livre n'est pas une apologie du métier. La prostituée du récit se range plutôt du côté de l'image négative qui renvoie toujours à cette première femme damnée pour sa liberté sexuelle, Lilith, dans les plus profonds enfers de la féminité, réactivant de la sorte le stéréotype. Cependant, il y a un côté antagoniste dans la représentation de la putain chez Arcan. Ainsi, comme elle le précise, elle n'est pas une victime de viol ou même d'inceste (le livre entier cependant tourne autour de cet inceste qui *n'a pas* été commis par son père). L'origine de sa « putasserie » est plus profonde : elle se trouve, selon Francine Bordeleau, « dans la conscience, survenue très tôt, du couple bancal, abîmé que forment ses parents, alliée à la compréhension intime du pouvoir de la beauté⁷⁵⁷. » La narratrice de *Putain* ne se classe donc pas dans le stéréotype voulant qu'une prostituée ait été victime autant d'abus sexuel que de violence dans son enfance. Elle spécifie qu'elle était déjà une putain avant de le devenir (*PU*, 15). Ainsi elle n'est pas *devenue* putain car elle *l'était* déjà. Elle s'est adonnée une première fois à la prostitution pour de l'argent, mais par la suite elle s'est mise à aimer cette vie qui lui permettait l'aisance financière et plusieurs saouleries. Il nous semble

⁷⁵⁶ Notre traduction. « [...] indecent, immoral behavior; lasciviousness or obsession with sexual success, physical appearance, and money; and finally, to secrecy and silence ». Barbara Havercroft, *loc. cit.*, p. 220.

⁷⁵⁷ Francine Bordeleau, *loc. cit.*, p. 22.

que son goût marqué pour la prostitution origine aussi d'un certain masochisme. Allant encore une fois à l'encontre du stéréotype, il semble que la narratrice tire une certaine puissance de ce masochisme. Elle est LA putain, LA femme qui plaît aux hommes, elle a le pouvoir de faire jouir les hommes, elle a aussi le pouvoir de les mépriser. Elle prend également la parole par le récit de sa prostitution et devant ses clients quand elle leur parle de leurs femmes et de leurs filles. Mais, en même temps qu'elle renverse ce stéréotype, elle tombe dans un autre, c'est-à-dire celui qui ancre la femme dans le sexuel, car il s'agit ici de la parole d'une travailleuse du sexe. Ainsi, la supériorité tant recherchée par la narratrice sert d'élément à la construction de sa féminité. Elle se doit d'« *être la plus petite, et la plus bandante*⁷⁵⁸ ». Une supériorité qui n'est pas entièrement assurée, car la narratrice doute d'être la plus belle puisque ses clients ne lui parlent jamais d'elle, mais toujours d'autres femmes. Dans un désir singulier d'exceller et d'être la meilleure, elle ne trouve pas sur son corps les éléments corporels louangés par ses clients à propos des autres femmes, elle se croit ainsi « hors définition ». Alors, il nous semble ici que la narratrice, derrière un désir de supériorité, cherche en fait à n'être qu'une *autre*, ce qui n'aide pas à sa quête identitaire de passer d'objet à sujet.

Arcan ne voit rien de scandaleux dans la prostitution car le sexe pour elle n'est désormais plus un tabou, mais bien une obsession collective⁷⁵⁹. La prostitution sert en fait à la narratrice dans son projet d'agentivité⁷⁶⁰ et d'émancipation. Selon Havercroft, le processus d'émancipation de la narratrice commence d'abord par son émigration vers la ville, quittant un milieu rural et marquant ainsi sa révolte contre l'autorité paternelle et l'atonie

⁷⁵⁸ En italique dans le texte. Nelly Arcan, *Putain*, p. 15.

⁷⁵⁹ Odile Tremblay, *loc. cit.*, p. f1.

⁷⁶⁰ Agentivité vient de l'anglais *agency*. Théorie issue des féministes américaines (Felski, Butler, Keagan Gardiner, Hekman, etc.) analysant l'« action des personnages et leur rapport au milieu urbain ». Barbara Havercroft, « Quand écrire c'est agir : stratégie narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Dalhousie French Studies*, vol. 47, 1999, p. 96.

maternelle⁷⁶¹. Le monde de la prostitution lui procurera une indépendance financière et sera partie prenante de sa quête identitaire. Cela lui permettra entre autres d'établir une distance entre son identité et celle de ces parents, et plus encore, une distance avec la religion, constamment prêchée par le père. Ainsi la prostitution devient sienne : « [M]a putasserie, la seule chose que j'aie en propre, salement propre. » (*PU*, 27) Dans son métier, la narratrice éprouve même du plaisir par moments ce qui lui donne la sensation d'être-là pour vrai (*PU*, 20). Donc, précise Havercroft, la narratrice a une sensation gratifiante de présence d'elle-même et aussi de savoir toute l'horreur que son père éprouvera lorsqu'il connaîtra la nature du métier qu'elle pratique. Et cela, témoigne, toujours selon Havercroft, d'une certaine agentivité de la part de la narratrice.

Ce désir de se libérer de l'emprise du père naît du fait que la narratrice ne se sentira pas complète tant que le lien avec lui ne sera pas complètement détruit par la connaissance de ce que sa fille fait avec son corps. « [E]t ce corps qui n'est plus celui d'une enfant ni tout à fait celui d'une femme n'est toujours pas le mien, il ne le sera jamais car quelqu'un l'a gardé avec lui, il est roulé en boule sur les genoux de mon père » (*PU*, 168-169). Historiquement, mentionne Isabelle Boisclair, la femme voit son corps pris dans un « héritage de la culture patriarcale⁷⁶² ». Elle a toujours eu une valeur d'échange ne serait-ce que dans le passage du père au mari⁷⁶³. Ce qui en fait réduit la femme à son corps et de ce fait même l'ancre dans un statut que Boisclair appelle hétéronome, c'est-à-dire un personnage dont l'identité est déterminée par quelqu'un d'autre⁷⁶⁴. D'autant plus qu'après être déterminée par le père, elle l'est aussi, dans la prostitution, par les clients. (*PU*, 33) Si

⁷⁶¹ Barbara Havercroft, « (Un)tying the Knot of Patriarchy », p. 220-221.

⁷⁶² Isabelle Boisclair, *loc. cit.*, p. 120.

⁷⁶³ *Id.*, « Au pays de Catherine », *Les Cahiers Anne-Hébert*, n° 2, automne 2000, p. 112.

⁷⁶⁴ *Id.*, « Accession à la subjectivité et autoréification », p. 120 et voir aussi « Au pays de Catherine », p. 113-125.

son corps appartient à d'autres, sa conscience, bien qu'aliénée lui appartient toujours. « C'est d'ailleurs cette aliénation au récit du masculin qui fait de la femme l'Autre et la réduit à son corps [...] »⁷⁶⁵. Un corps qui est doublement morcelé, car la prostitution réduit souvent le corps de la femme à des parties, pour ne pas dire à ses parties sexuelles. Havercroft signale que cela montre un état d'esprit qui peut sembler « abîmé », ce qui est un indicateur de sa quête identitaire puisque le morcellement ne fait jamais d'elle un être « entier »⁷⁶⁶. Le fait que son histoire se base sur un événement qui aurait dû avoir lieu mais qui n'a pas eu lieu nous indique que la narratrice ne sera jamais complète. Elle précise que souvent les clients passent leur langue sur elle comme si tout son corps était un sexe, « une fente entière » (*PU*, 49). La narratrice présente les prostituées comme des « bouts de femme » (*PU*, 19). Le projet d'agentivité du personnage dans *Putain* semble paradoxal à bien des niveaux pour Isabelle Boisclair, car la narratrice passe du statut hétéronome au statut autonome, d'objet à sujet, dans une espèce de va-et-vient incessant. Le critère d'agentivité est le premier paradoxe du texte d'Arcan. Comme le précise Boisclair, la narratrice s'est investie dans trois activités soit la prostitution, l'analyse et les études littéraires. Les deux premières activités, qui sont aussi les principales, lient la narratrice aux hommes et à l'argent⁷⁶⁷. Les études, troisième activité, se lient à son activité d'analyse par l'écriture⁷⁶⁸. De sorte que si la prostitution est une activité hétéronome, l'analyse et les études tendent vers une certaine autonomie du sujet. Le paradoxe réside pour Boisclair dans le fait que la prostitution monopolise l'activité discursive. Ainsi, la narratrice passe de sujet à objet, car elle est

⁷⁶⁵ *Id.*, « Accession à la subjectivité et autoréification », p. 121.

⁷⁶⁶ Barbara Havercroft, « (Un)tying the Knot of Patriarchy », p. 222.

⁷⁶⁷ Isabelle Boisclair, « Accession à la subjectivité et autoréification », p. 116.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 117.

déterminée par son corps et qu'elle a un statut de subordonnée face aux clients⁷⁶⁹. En fait, ce qui est paradoxal c'est que l'autonomie du discours qui devrait faire passer la narratrice au statut de sujet est faite par une figure hétéronome, la putain⁷⁷⁰. Elle est objet d'échange mais à la fois sujet du discours⁷⁷¹. Pour Boisclair, « ce sujet n'exprime que sa conscience d'être dominé » ce qui n'en fait pas pour autant un « sujet dominé », car tantôt elle avoue s'être elle-même faite putain puis plus tard « elle avoue sa condition hétéronome », car elle a toujours su qu'elle appartenait aux autres⁷⁷². Ce paradoxe peut s'expliquer par l'accession de la femme au statut de sujet dans son évolution sociopolitique et d'un autre côté, par le fait que la femme est encore de nos jours toujours réduite à bien des points de vue à une identification qui passe par le corps⁷⁷³.

Ainsi, tout comme Catherine M. qui l'a fait par choix, la narratrice de *Putain* raconte sa « propre dépersonnalisation à travers le nombre⁷⁷⁴ ». Lorsqu'elle entre dans le monde de la prostitution, la naïveté de la narratrice ne lui permet pas de croire à la possibilité qu'un homme puisse avoir des rapports sexuels avec une femme en pensant à une autre. Naïveté qu'elle perdra bien rapidement lorsqu'elle se rendra compte qu'une « putain en désigne automatiquement une autre avec son corps qui par nature en représente un autre » (*PU*, 85). La prostituée étant représentée par le stéréotype, elle peut tout projeter sur elle comme un écran. Elle sait que les clients voient à première vue un corps de femme lorsqu'il la regarde, mais elle ne sait pas ce qu'ils voient réellement, cependant elle a la certitude que ce n'est pas elle qu'ils voient, mais bien une autre (*PU*, 20). Elle ne peut absolument pas être elle-même, car depuis son enfance elle s'efforce d'être une autre et bien entendu n'est pas elle-même car

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 117.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 118.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 119.

⁷⁷² *Ibid.*, p. 119.

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 119.

⁷⁷⁴ Odile Tremblay, « Le vertige du nombre », *Le Devoir*, 6 octobre 2001, p. C9.

les clients *baisent* « toute une armée de femmes » lorsqu'ils la *baisent* (PU, 21). Elle projette toujours son image vers autre chose. La prostitution, en plus du morcellement, amène ce dédoublement et ce n'est donc pas pour rien que la narratrice préfère la levrette aux autres positions sexuelles. Ce passage en dit long sur l'impossibilité de l'altérité véritable :

[D]eux sexes en dehors du corps comme s'ils n'avaient rien à voir avec une volonté humaine, avec moi, avec ma tête qui se tient aussi loin que possible de cette rencontre qui ne me concerne pas, enfin pas personnellement, ce n'est pas moi qu'on prend ni même ma fente, mais l'idée qu'on se fait de ce qu'est une femme, l'idée qu'on se fait de l'attitude d'un sexe de femme, mais peu importe car dans cette position de chienne il est plus facile de ne pas les embrasser, de n'avoir pas affaire avec l'étalement de leur personne sur la mienne, et ils peuvent me caresser avec leurs mains, j'aime bien les mains car c'est plus sec, ça implique moins de chose et la tête peut être ailleurs [...] » (PU, 45)

D'abord, cette position s'éloigne du rapport humain, car elle rappelle la copulation des mammifères. De plus, cette position ne permet pas le regard entre les deux participants. Le contact échangé n'est que physique et épargne le psychique. Le fantasme est de la sorte plus grand; comme il ne voit pas son visage, le client n'a en fait qu'une relation avec une représentation de femme. La position de dos protège non seulement les lèvres, mais aussi le visage ainsi que le regard qui rendrait difficile le fantasme de l'homme.

Dans une entrevue accordée à Pascale Navarro, Arcan souligne que l'industrialisation du sexe marque la disparition de l'individu :

[J]'ai ouvert la porte à des catholiques, des juifs, des petits et des grands, des Noirs et des Blancs, mais c'était comme s'il n'y avait eu personne; chaque individu disparaissait derrière une sexualité qui n'avait plus rien de sexuel, mais tout de la mécanique, du tic nerveux à la limite...⁷⁷⁵

C'est ce que Jean Baudrillard appelle « la dénégation de la sexualité comme échange symbolique⁷⁷⁶ ». La valeur d'échange n'étant plus symbolique, elle devient marchande et

⁷⁷⁵ Pascale Navarro, *loc. cit.*, p. 14.

⁷⁷⁶ Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Paris, Folio, 1990, p. 237.

économique⁷⁷⁷, la sexualité, un objet de consommation et de ce point de vue Nelly Arcan ne voit pas le sexe comme un tabou, mais plutôt comme une obsession collective⁷⁷⁸. Elle ne voit donc rien de scandaleux dans la prostitution. En effet, de nos jours, la représentation qui est faite de notre corps tient du « capital » et du « fétiche » comme le montre Baudrillard, d'où l'importance qu'il soit « investi » plutôt que nié, que ce soit économiquement ou psychiquement⁷⁷⁹. Dans une société capitaliste, « s'il est investi : c'est pour le faire fructifier » ce qui en fait donc ici un corps « réapproprié⁷⁸⁰ ». Cette réappropriation, selon Baudrillard, se fait selon une norme de jouissance.

Récupéré comme instrument de jouissance et exposant de prestige, le corps est alors l'objet d'un *travail d'investissement* (sollicitude, obsession) qui, derrière le mythe de libération dont on veut bien le couvrir, constitue sans doute un travail plus profondément aliéné que l'exposition du corps dans la force du travail.⁷⁸¹

Le personnage principal de *Putain*, par sa prostitution, son désir obsessionnel de beauté et de séduction s'inscrit alors dans une logique de « sacralisation du corps » renvoyant à « sa matérialité » et dont les deux leitmotifs sont beauté et érotisme⁷⁸². C'est ainsi que le corps se hiérarchise, forme de capital, dont la réussite se compare à celle atteinte économiquement⁷⁸³. La narratrice réussit bien au plan financier, mais lutte pour atteindre certains critères de beauté et tenter de les conserver. L'équivalent sexuel de la beauté se trouve dans l'érotisme⁷⁸⁴. Baudrillard souligne qu'il faut voir dans le corps « érotisé » un corps où « c'est la fonction sociale d'échange qui prédomine » et non un corps comme lieu « des signes

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 237.

⁷⁷⁸ Odile Tremblay, « La belle et le dragon », p. fl.

⁷⁷⁹ Jean Baudrillard, *La société de consommation*, p. 200-201.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 204.

⁷⁸¹ L'auteur souligne. *Ibid.*, p. 204.

⁷⁸² *Ibid.*, p. 205.

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 206-207.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 208.

échangés du désir⁷⁸⁵ ». Ainsi, l'érotique se place dans les signes et non dans le désir⁷⁸⁶. Ceci permet d'avancer que dans *Putain*, la narratrice n'atteint pas cette hiérarchie érotique. Par le morcellement du corps dans la prostitution et selon Yannick Resch par une violence introduite par le vocabulaire, « [l]a violence faite au corps se prolongera ensuite avec le désir de plaire sous un autre regard⁷⁸⁷ ». Chez Arcan, le corps pose problème, car il appartient aux autres⁷⁸⁸. Ainsi, pour Isabelle Boisclair, cette appartenance à l'autre le menace, soulignant un passage où la narratrice se prétend « perdu[e] dans un réseau d'échange » qui la place sous une hétéronomie⁷⁸⁹. Elle voit malgré tout un signe d'autonomie de la part de la narratrice lorsqu'elle souligne que les hommes ne connaissent rien à sa jouissance⁷⁹⁰. Ceci représente une tentative de repossession de son corps et de son sexe.

Quoique l'auteure affirme le contraire, il y a quand même des images sexuelles très fortes connotées dans *Putain*⁷⁹¹. Notamment, lorsqu'elle fait l'inventaire de certains clients et de leurs particularités et qu'elle détaille leurs préférences sexuelles. Bien que ce ne soit pas fait dans le but d'exciter, elle raconte quand même comment se passent ses rencontres avec, par exemple, Michael, un narratophile⁷⁹² doublé d'un scopophile⁷⁹³ de 70 ans. De plus, l'image derrière la description de leur rencontre s'intensifie au fur et à mesure que la tension sexuelle monte. La narratrice explique d'abord que leur *rapport* commence dans la parole. Il

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 208.

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 209.

⁷⁸⁷ Yannick Resch, *loc. cit.*, p. 180 et 182.

⁷⁸⁸ Isabelle Boisclair, « Accession à la subjectivité et autoréification », p. 118.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 118.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 118.

⁷⁹¹ « Ce livre est d'abord un discours, je n'y décris pas de scènes érotiques, je ne dépeins pas d'images sexuelles. » Pascale Navarro, *loc. cit.*, p. 14.

⁷⁹² Narratophilie : « [L]e goût de raconter ou d'entendre des histoires, des relations concernant la sexualité. » Brenda B. Love, *Dictionnaire des fantasmes et perversions*, Paris, Éditions Blanche, 2000, p. 315.

⁷⁹³ Scopophile : « [L]'excitation produite par les sens de la vue. Le scopophile n'est pas tout à fait un voyeur, en ce sens que les personnes observées peuvent être consentantes. [...] Certains scopophiles sont aussi fétichistes, ou apprécient un type particulier de spectacles. Ils vont alors voir une prostituée pour lui demander, par exemple, de porter telle ou telle sorte de chaussure, de se masturber devant eux, etc. » *Ibid.*, p. 408.

lui demande de faire certains mouvements sexuels pendant qu'il se masturbe. La narratrice souligne même : « [J]'adore baiser à distance [...] lui et moi s'affolant de voir l'autre s'affoler » (*PU*, 113). Puis, ensuite vient la pénétration, et c'est la fin de la montée de l'affolement pour la narratrice, car il cherchera sa bouche qu'elle lui refuse. Cette image vient même renverser le stéréotype voulant que le désir sexuel décroisse avec l'âge. La libido ne meurt pas avec l'âge, le succès du Viagra en fait foi. La narratrice présente ici un homme âgé qui fait face à des pulsions sexuelles encore bien présentes. Il est rare de retrouver une représentation de la sexualité des personnes âgées, le culte de la jeunesse étant très prégnant dans la littérature française contemporaine. Toutefois, il faut signaler que chez Sade, les pires libertins sont souvent les hommes les plus vieux. Les quatre libertins des *120 journées de Sodome* sont âgés de 50 à 60 ans et les quatre historiennes âgées entre 48 et 56 ans. Ainsi, dans *Justine ou les malheurs de la vertu*, le plus vieux des prêtres, Jérôme, est aussi le plus dépravé des quatre⁷⁹⁴. Dans *Putain*, la narratrice croit peut-être que de représenter une scène allant à l'encontre d'un vieux stéréotype comme celui voulant que les personnes âgées n'aient plus de sexualité enlève tout le caractère sexuel, voire érotique à la scène. Il n'en demeure pas moins qu'elle en réitère un autre qui est celui du désir d'un homme âgé pour une jeune femme. Même si elle l'appelle le « corbeau », l'épisode où le rapport passe par la parole et l'imaginaire, car il ne la touche pas, est empreint d'une forte charge sexuelle. Elle-même utilise le terme *adorer* pour ce type de rapport à distance et à deux reprises, elle utilise le verbe *aimer* pour désigner des actes sexuels qu'il lui fait sans la toucher. Cette relation serait parfaite pour elle s'il se contentait d'en rester là, (ce qui est une image parfaite de la sexualité représentée par la parole, car elle est plus forte que le sexe lui-même) mais, et c'est à ce moment que l'image sexuelle commence à s'éteindre, il commet l'erreur de la pénétrer :

⁷⁹⁴ Sade, *Justine ou les malheurs de la vertu*, p. 157

« [S]es soixante-dix ans écrasant ma personne » (*PU*, 113). Puis, derrière la description qui reste tout de même sexuelle, transparaît le cynisme de la narratrice, ce qui rend l'image moins excitante.

Quoiqu'elle y trouve parfois du plaisir, elle découvre qu'elle ne tire aucune satisfaction du sexe : « [O]n ne peut pas se satisfaire d'un sexe qu'on ne désire pas et qui ne désire que ce qui ne lui convient pas » (*PU*, 123). Ainsi, le désir sexuel n'a pas sa place dans ce récit. Elle accuse les hommes de délibérément « oublier que le désir c'est plus que la taille de leur queue, c'est plus que ça, sucer encore et encore, sucer à mort, ils ne veulent pas entendre qu'il faut du temps pour que naisse le désir, enfin plus que ça en prend pour sortir l'argent du portefeuille » (*PU*, 48). Plus encore, elle présente la difficulté de se trouver en face du désir quand il n'est pas là en retour. Le seul désir sexuel présent dans ce texte est celui des hommes face à la représentation de la femme qu'elle devient à leurs yeux. Ce désir n'a rien d'épanouissant pour la narratrice qui elle, en retour, ne désire qu'une chose : trouver son identité et avoir une voix.

- Le tourisme sexuel : la prostitution houellebecquienne

À l'ère de la mondialisation, la domination des valeurs libérales contribue à une normalisation de la prostitution ce qui a pour effet, selon Richard Poulin, que l'« [o]n assiste à la "prostitutionnalisation" de régions entières du globe et à une "pornographisation" des imaginaires sociaux, non seulement des systèmes de représentation, mais aussi de certaines façons de penser et d'agir⁷⁹⁵ » et c'est ce phénomène qui est présenté dans *Plateforme*. De nos jours, Internet est partie prenante de la normalisation de la pornographie et de la

⁷⁹⁵ Richard Poulin, *Prostitution, la mondialisation incarnée : points de vue du sud*, Louvain-la-Neuve/Paris, Centre tricontinental/Syllepse, 2005.

prostitution. En 1995, on estimait à 200 les sites commercialisant des « produits et des services érotiques » alors que deux ans plus tard ce chiffre était passé à 28 000⁷⁹⁶. Richard Poulin remarque que, c'est dans les années 1990, que la pornographie sort vraiment au grand jour, délaissant le privé pour passer au public, et qu'au même moment un phénomène similaire se produit avec les autobiographies et les émissions de télé réalité⁷⁹⁷. Désormais, tous ont accès à la pornographie sur Internet certes, mais la prostitution se trouve elle aussi à un clic du doigt. Pourtant, cette facilité d'accès à l'expérience sexuelle ne semble pas la solution à la misère sexuelle du personnage houellebecquien. Au départ, la prostitution sur l'Internet est plus attrayante que la prostitution traditionnelle. Sur Internet, on trouve un autre type de femme, jeune, souvent étudiante : « Elles prennent peu de clients, elles les choisissent, elles ne font pas ça uniquement pour l'argent. » (PL, 216) Il s'agit ici d'une représentation de la femme qui est contaminée par la « pornographisation » qu'a subie dans les deux dernières décennies, la société occidentale, c'est-à-dire la représentation d'une femme tellement libérée sexuellement qu'elle ne se prostitue plus pour de l'argent, mais pour le plaisir de rencontres sexuelles avec des étrangers. Réalité certes, mais le narrateur semble oublier toutes celles qui n'ont pas eu la liberté de ce choix. C'est une image très médiatisée de la prostitution occidentale qui ne présente qu'un côté de la médaille et qui entre en contradiction avec ce qui est affirmé plus tôt dans le roman : « [L]es putes en Occident, ça n'en vaut pas la peine, ce sont de vrais débris humains ». (PL, 153) Puis, le personnage de Jean-Yves, après un appel infructueux à trois filles rencontrées sur Internet commence à se rendre compte du caractère humiliant de payer ces filles deux milles francs la soirée quand elles sont probablement sorties pour satisfaire gratuitement leurs propres désirs sexuels (PL,

⁷⁹⁶ Franck Michel, *Planète sexe. Tourismes sexuels, marchandisation et déshumanisation des corps*, Paris, Éditions Homnisphères, 2006, p. 62.

⁷⁹⁷ Richard Poulin, *La mondialisation des industries du sexe*, p. 177.

272). Ainsi, cela ne représente pas une alternative au problème sexuel du personnage, car la prostitution, sous quelque forme que ce soit, n'est pas de l'ordre du rapport sexuel dans une société capitaliste, mais de la transaction : « [...] le processus de marchandisation des biens et des services, et plus particulièrement la commercialisation du vivant, y compris des corps et des sexes, ainsi que la monétarisation des relations sociales sont au cœur de l'actuelle accumulation capitaliste⁷⁹⁸. » Cette industrialisation de la prostitution est présentée par Max Chaleil comme la conséquence de « l'appauvrissement du tiers-monde, les conflits, les flux migratoires, renforcées par les nouveaux moyens de communication et une certaine décadence des sociétés occidentales⁷⁹⁹ ». Tout cela est présent dans *Plateforme*, mais cette représentation est montrée positivement comme une solution. Cependant, les conséquences de cette industrialisation sont qu'elle « a aggravé tragiquement la situation des femmes et des enfants prostitués⁸⁰⁰ ». Dans le roman de Houellebecq, il n'est d'abord jamais question de pédophilie si ce n'est pour dire qu'elle ne se trouve pas plus en Thaïlande (mais plutôt aux Philippines et au Cambodge) qu'en Europe (*PL*, 85-86) et il semble oublier que les prostituées thaïes sont parfois très jeunes, c'est-à-dire qu'elles ont moins de 18 ans. La prostitution est aussi séparée de la violence. Il ne faut pas non plus négliger la question du regard du client qui se déshumanise de plus en plus selon Chaleil et, par l'effet de « surabondance » ajouté au « rajeunissement de l'offre » et à « l'envahissement de la pornographie » s'ensuit « la perversion vertigineuse des pratiques sexuelles et la perte des valeurs morales tenues jusqu'ici pour immuables⁸⁰¹ ». Le personnage de *Plateforme* ne niera jamais cet état des choses, car il y voit même une partie du problème à la misère sexuelle de

⁷⁹⁸ *Id.*, *Prostitution, la mondialisation incarnée*, p. 14.

⁷⁹⁹ Max Chaleil, *Prostitution. Le désir mystifié*, Paris, Parangon, 2002, p. 43.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 43.

⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 43.

l'homme. En situant la prostitution dans un pays oriental, c'est comme si tout cela n'existait plus, et que nous avions affaire à une tout autre prostitution.

Le tourisme étant un secteur important de l'économie, il allait de soi qu'il soit lié à la sexualité. Ainsi *Plateforme* présente une apologie du tourisme sexuel. Franck Michel définit le touriste sexuel comme « une personne adulte qui voyage dans le but de rechercher des relations sexuelles avec en général des personnes prostituées en échange de transactions (financières ou matérielles), toutes consentantes et adultes⁸⁰² ». Le personnage houellebecquien cherche ailleurs la relation sexuelle qui dans son monde occidental est source d'insatisfaction et de déception. L'échec de Bruno dans *Les particules élémentaires* en est sans doute l'exemple le plus probant, même si cette déception figure aussi dans *Plateforme* par le biais de quelques personnages secondaires. Bruno est présenté comme ayant un penchant marqué pour le sexe : dès l'adolescence, il se masturbe trois fois par jour, mais au début de la quarantaine ses érections sont plus courtes et épisodiques⁸⁰³. Le narrateur confirme : « L'objectif principal de sa vie aura été sexuel [...] »⁸⁰⁴ Dans l'optique de pouvoir assouvir ses désirs sexuels, le personnage se rend dans un camp de nudistes. C'est là qu'il rencontrera Christiane, une femme à l'image de ses fantasmes avec laquelle il pratiquera l'échangisme. Dès les premiers moments de leur rencontre, elle lui fait une fellation⁸⁰⁵. À la fin du séjour, lors de leur dernier ébat sexuel, Christiane « étala le sperme sur son visage et sur ses seins⁸⁰⁶ ». C'est la représentation de la femme parfaite qui reproduit des gestes tout droit sortis d'un film pornographique. C'est donc la seule relation qui correspond aux désirs du personnage puisque le sujet imaginant l'objet de son désir comme il n'est pas en réalité

⁸⁰² Franck Michel, *Voyage au bout du sexe. Trafics et tourisms sexuels en Asie et ailleurs*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2006, p. 103.

⁸⁰³ Michel Houellebecq, *Les particules élémentaires*, p. 60 et 63.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 63.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 138-139.

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 149.

place l'érotisme « sous le signe du malentendu et de la contradiction⁸⁰⁷ ». De là naît cette impossibilité d'interaction avec l'autre.

Cette image stéréotypée de la femme se trouve aussi dans *Plateforme* et c'est la raison pour laquelle le personnage de Michel devient amoureux de Valérie, car elle représente le fantasme masculin découlant de la pornographie. Elle est toujours sexuellement disponible et se prête à des gestes typiquement pornographiques : éjaculation buccale et faciale, sodomie, échangisme, triolisme. Avant sa rencontre avec elle, Michel affirme qu'il n'avait jamais rencontré de femme valant les prostituées thaïes, autre représentation stéréotypée (*PL*, 215). Ce qui pourrait être vu comme un goût pour l'exotisme des pays asiatiques n'est plutôt qu'une froide représentation stéréotypée de l'autre. Pour Victor Segalen, dans *Essai sur l'exotisme*⁸⁰⁸, l'exotisme se définit comme « la notion du différent; la perception du Divers; la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même⁸⁰⁹ ». Sabine van Wesemael ajoute à cette définition que c'est « la recherche du contact avec l'altérité, avec ce qui est autre⁸¹⁰ ». Segalen signale que « le pouvoir d'exotisme [...] n'est que le pouvoir de concevoir autre⁸¹¹ ». L'exotisme est donc « le goût de ce qui nous est étranger⁸¹² ». Cependant, pouvons-nous vraiment parler d'exotisme dans *Plateforme*? Certes le protagoniste voyage, mais est-ce vraiment pour connaître ce que l'autre a à lui offrir? Sabine van Wesemael soutient que Michel n'est pas passionné par « l'Ailleurs⁸¹³ », mais pour un « Ailleurs » stéréotypé, car comme elle le remarque, lorsque Michel part à

⁸⁰⁷ Francesco Alberoni, *op. cit.*, p. 12.

⁸⁰⁸ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers*, Montpellier, Fata Morgana, 1978.

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁸¹⁰ Sabine van Wesemael, *op. cit.*, p. 154.

⁸¹¹ Victor Segalen, *op. cit.*, p. 23.

⁸¹² Sabine van Wesemael, *op. cit.*, p. 154.

⁸¹³ *Ibid.*, p. 162.

l'étranger, il n'est à la recherche que des images que l'agence touristique lui avait promises⁸¹⁴.

J'aimais les catalogues de vacances, leur abstraction, leur manière de réduire les lieux du monde à une séquence limitée de bonheurs possibles et de tarifs; j'appréciais particulièrement le système d'étoiles, pour indiquer l'intensité du bonheur qu'on était en droit d'espérer. (*PL*, 22)

Il se définit lui-même comme un consommateur près du modèle de Marshall qui définit l'acheteur comme « un individu rationnel cherchant à maximiser sa satisfaction compte tenu du prix » (*PL*, 22). Ainsi, comme l'observe van Wesemael, cet exotisme stéréotypé relève finalement de la « consommation touristique⁸¹⁵ ». Le personnage ne cherche donc aucunement l'autre dans sa différence, mais plutôt l'autre différent, en autant que ce dernier soit conforme au fantasme qu'il s'est préalablement imaginé. C'est aussi une façon d'éviter l'humiliation : « Il est moins humiliant de payer pour un être qui ne ressemble à aucun de ceux qu'on aurait pu séduire par le passé, qui ne vous rappelle aucun souvenir. » (*PL*, 362) Cet exotisme est purement sexuel, car l'étranger devient un objet et ce désir de rencontrer celui qui est « différent » ne se fait que dans un but égoïste.

De plus, la femme étrangère ne trouve sa place dans le roman que par son caractère lubrique et vénal. Jamais, comme le souligne van Wesemael, le narrateur ne parle des femmes thaïes en général, il ne mentionne que les prostituées⁸¹⁶, relevant en fait de son univers fantasmatique. À quelques reprises, il mentionne que la plupart d'entre elles ne prennent pas de plaisir dans leur travail (*PL*, 57 et 125), ce qui est contradictoire avec les descriptions sexuelles des moments passés avec Oôn et Sin. La première lui fait des choses que les autres prostituées ne font généralement pas et la seconde a deux orgasmes avec lui

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 162.

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 166.

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 162.

(PL, 53 et 125). Par conséquent, cette image fantasmée de la prostituée est doublement vendue selon Franck Michel, elle est d'abord vendue une première fois dans le catalogue de voyage, puis elle est revendue une seconde fois lorsque l'acte est consommé⁸¹⁷. C'est, comme dans *Putain*, la problématique de la copie que nous retrouvons ici. La prostituée doit se fabriquer une image, une copie d'elle-même pour répondre au stéréotype du marché. « Pour survivre, des femmes locales se travestiront pour répondre à l'image stéréotypée de l'Occidental, en manque d'affection ou à la sexualité désespérante⁸¹⁸. » C'est donc dans cette optique que le tourisme sexuel devient un recours. Dans l'œuvre houellebecquienne, la société, comme nous l'avons vu, est inséparable du marché économique ce qui donne comme résultat une très grande misère sexuelle⁸¹⁹. Comme tout devient objet de consommation, il s'ensuit dans le roman une marchandisation des individus, autant de l'homme que de la femme et l'amour est remplacé par un simulacre d'amour. L'individu étant devenu lui-même un capital, résultat de cette « *paupérisation absolue* » présentée dans *Extension du domaine de la lutte*⁸²⁰. Le tourisme sexuel, comme l'énonce si bien Sabine van Wesemael, devient l'« ultime forme du marchandisage de l'amour⁸²¹ ». C'est à ce moment que le problème économique de la Thaïlande vient régler le problème sexuel de l'Occident et vice versa. Ces femmes appelées « phoung ha kin » dans leur pays, ce qui se traduit par « celles qui ont faim », comblent ainsi le besoin sexuel des hommes tout en leur garantissant une certaine paix d'esprit, car si elles n'avaient pas la prostitution, elles mourraient de faim⁸²². Ce lien entre prostitution et survie permet aux clients de ce dire que ces femmes n'ont pas le choix,

⁸¹⁷ Franck Michel, *Voyage au bout du sexe*, p. 242.

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 242.

⁸¹⁹ Sabine van Wesemael, *op. cit.*, p. 101.

⁸²⁰ Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, p. 100.

⁸²¹ Sabine van Wesemael, *op. cit.*, p. 102.

⁸²² Franck Michel, *Voyage au bout du sexe*, p. 242.

que c'est la pauvreté qui est la cause de leurs maux⁸²³. C'est ainsi que le narrateur met sur un même pied d'égalité la survie physique des uns et le besoin sexuel des autres et c'est ce que Pierre Varrod appelle un « échange des misères⁸²⁴ ».

D'un côté tu as plusieurs centaines de millions d'Occidentaux qui ont tout ce qu'ils veulent, sauf qu'ils n'arrivent plus à trouver de satisfaction sexuelle : ils cherchent, ils cherchent sans arrêt, mais ils ne trouvent rien, et ils en sont malheureux jusqu'à l'os. De l'autre côté tu as plusieurs milliards d'individus qui n'ont rien qui crèvent de faim, qui meurent jeunes, qui vivent dans des conditions insalubres, et qui n'ont plus rien à vendre que leur corps, et leur sexualité intacte. C'est simple, vraiment simple à comprendre : c'est une situation d'échange idéale. Le fric qu'on peut ramasser là-dedans est presque inimaginable : c'est plus que l'informatique, plus que les biotechnologies, plus que les industries des médias; il n'y a aucun secteur économique qui puisse y être comparé. (*PL*, 252)

Le narrateur le répète, voilà une solution simple, trop simple. Ce roman reste ambigu, car il peut sembler au premier abord être en faveur de la prostitution, mais si on analyse plus attentivement, il en dévoile aussi tous les inconvénients, certes dans le but de les neutraliser, mais très certainement avec l'intention de faire valoir son point de vue et de donner un caractère dialectique à son œuvre.

Sade : Écriture des limites

Nous concluons donc ce chapitre avec le mécanisme sadien de représentation de la sexualité puisqu'il demeure à bien des égards le gardien des limites de la représentation de la sexualité. Lorsque l'on connaît la vie du Marquis, il n'est pas faux de prétendre que l'écriture fut pour lui un exutoire. Incarcéré pendant près de trente ans, et ce pour la première fois dès l'âge de 23 ans, l'écriture lui permit de libérer ses plus profondes pulsions⁸²⁵. Ainsi, Simone

⁸²³ *Ibid.*, p. 242.

⁸²⁴ Pierre Varrod, *loc. cit.*, p. 110.

⁸²⁵ Sade est incarcéré une première fois pendant quinze jours en 1963, au donjon de Vincennes pour « débauches outrées ». Il ne commencera à écrire que lors de sa deuxième incarcération à Vincennes entre 1778 et 1789.

de Beauvoir n'avait pas tort d'affirmer que, chez Sade, l'écriture pallie la jouissance⁸²⁶. Pour Castillo Durante, *Les 120 journées de Sodome* établissent « le sens de la jouissance comme expérience de langage⁸²⁷ ». Dans une logique où la jouissance s'avère être une continuité entre corps et esprit et où s'établit entre parole et corps, un perpétuel mouvement de balancier, la dynamique du tout-dire s'inscrit dans la même mesure que le tout-faire-dire prescrit par la nature : « Ce tout-faire-dire doit s'entendre dans son rapport à une pratique d'écriture rendue par là-même "criminelle" : tout faire dire afin de tout-pouvoir-écrire⁸²⁸. » En effet, le crime chez Sade n'existera qu'à partir de la « quantité de langage » qui y est investi et ceci non pas car il est raconté ou imaginé, mais bien car « seul le langage peut le construire⁸²⁹ ». Comme le précise Barthes, la cité sadienne est imaginaire et de ce fait « entièrement suspendue à la parole⁸³⁰ ». C'est ce pouvoir qui réside dans l'ordre du discours qui dérange chez l'auteur. Le crime, la sexualité et la jouissance se construisent à partir du langage et sont des signes incontrôlables qui font loi. À défaut de pouvoir condamner ce qui passe par le signe, c'est l'homme, seul élément condamnable, qui fut incarcéré pour tenter de freiner cette production irrépressible de signes. De sorte qu'« à l'intérieur du roman sadien il y a un autre livre, le livre textuel, tissé de pure écriture, et qui détermine tout ce qui se passe "imaginairement" dans le premier : il ne s'agit pas de raconter, mais de raconter ce que l'on raconte⁸³¹ ». Encore plus que la parole, note de Beauvoir, c'est le processus d'écriture chez Sade qui donne à ses « images la solidité d'un monument » et qui lui donne une résistance contre toutes contestations⁸³². En incarcérant l'homme, les portes ont été ouvertes à ce que

⁸²⁶ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 28.

⁸²⁷ Daniel Castillo Durante, *Sade ou l'ombre des Lumières*, p. 21.

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁸²⁹ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, 1971, p. 38.

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 39.

⁸³¹ *Ibid.*, p. 39.

⁸³² Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 47.

Barthes appelle la « possibilité du discours » et elles ont donné libre cours aux signes et à leurs représentations dans la sexualité.

L'œuvre sadienne propose un système de représentation des désirs bien particulier. Par exemple, on l'a vu, *Justine* est perçue comme objet et *Juliette* comme « sujet de tous les désirs possibles⁸³³ ». C'est ce processus de reprise du désir dans la représentation que Foucault décrit comme étant la clé de cette transformation de *représentation* à *discours* et donc de *discours* à *scènes*. Pour Barthes, la scène est formée par les unités d'un « code érotique », qui se compose de la *posture*, de l'*opération*, de la *figure* et de l'*épisode*. Ces unités alors rassemblées en un tout forme une « grammaire érotique⁸³⁴ », mais comme le souligne Castillo Durante, ces scènes ne représentent pas l'Amour, la pornographie s'y substitue⁸³⁵. Cette substitution est toujours perceptible et problématique dans la littérature de la deuxième moitié du XX^e siècle et au début du XXI^e siècle. Toutes les physionomies possibles du désir se transforment en un dédale de représentations souvent stéréotypées. Chez Sade, l'accumulation de désir, ajoutée à la violence, au crime et au meurtre, dresse ainsi un tableau de représentations jugées aussi « déraisonnables » que celles d'un *Don Quichotte* s'enfonçant toujours un peu plus dans les méandres de « ses propres représentations⁸³⁶ ». La période classique se referme ainsi comme elle avait débuté.

Sade mène en quelque sorte un combat contre lui-même car, « le texte sadien n'opère qu'à avouer la faillite du cadre de représentation qu'il assigne à son discours⁸³⁷ ». L'écriture de Sade constitue un *quitus* définit par Castillo Durante comme « l'acte par lequel le sujet est

⁸³³ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, p. 223.

⁸³⁴ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, p. 34.

⁸³⁵ Daniel Castillo Durante, *Sade ou l'ombre des Lumières*, p. 17.

⁸³⁶ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, p. 223.

⁸³⁷ Daniel Castillo Durante, *Sade ou l'ombre des Lumières*, p. 105.

acquitté afin d'être *déchargé* de toute responsabilité liée à ses fonctions⁸³⁸ ». C'est donc par la « décharge de la parole » que la destruction du sujet s'effectue et c'est à ce moment que toute la perspective foucaldienne voulant que *représenter soit l'équivalent de nommer* prend son sens. « Nommer implique ponctuer le parcours menant à la décharge du sujet, partant du néant qui le sous-tend⁸³⁹. » Bataille suggère qu'en plus d'un désir de supprimer – ou de « néantiser » – tout ce qui est mis en scène dans le récit, ce désir d'anéantissement s'étend à « l'auteur et l'ouvrage lui-même »⁸⁴⁰. Chez Sade, l'autre en tant qu'objet de débauche est toujours nié et cette capacité de désir finit par se fondre dans l'insensibilité⁸⁴¹. L'écriture n'est pas touchée par « les possibilités et le danger de la langue » car Sade est possédé par les personnages de ses romans. Bataille dépeint « l'âme sadiste » comme un esprit qui ne vit que par l'objet de ses fantasmes et qui ne prend même plus en considération sa propre personne⁸⁴². Afin d'obtenir le plaisir recherché et la souffrance désirée, l'objet de ses fantasmes doit donc subir une modification. Dans ce cas, la modification sadienne implique inévitablement une destruction de l'objet de ses désirs⁸⁴³. Ainsi, la destruction de l'objet de désir chez Sade implique une jouissance qui « ne comporte ni échange, ni don, ni réciprocité⁸⁴⁴ ». La destruction de l'objet de désir passe par ce que nous appellerons ici un rapport de séduction *corruptrice*, en relation avec la première acception du terme. Comme l'entend l'origine latine du verbe « séduire », *seducere* implique la séparation et la mise à l'écart. Et originellement le verbe « séduire » s'employait dans le sens où l'on « détourn[e]

⁸³⁸ L'auteur souligne. *Ibid.*, p. 105.

⁸³⁹ *Ibid.*, p. 105.

⁸⁴⁰ Georges Bataille, « Sade », *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957, p. 82.

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 172-173.

⁸⁴² *Ibid.*, p. 87.

⁸⁴³ *Ibid.*, p. 87.

⁸⁴⁴ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 38.

(qqn) du droit chemin, [...] du bien », lorsque l'on fait « tomber en faute⁸⁴⁵ ». Donc, dans un premier emploi, la séduction fut entendue comme « l'action de corrompre⁸⁴⁶ ». C'est bien ce que le libertin sadien fait avec l'autre. Il le corrompt et le *conquiert*. Notons qu'à partir du XVII^e siècle, le verbe « séduire » prendra le sens de « convaincre (qqn), en persuadant ou en touchant, avec l'intention plus ou moins consciente de créer l'illusion, en employant tous les moyens pour plaire⁸⁴⁷ ». Fait encore plus intéressant, le *Dictionnaire historique de la langue française* précise que ce sens archaïque du verbe a d'abord perdu sa « connotation intellectuelle⁸⁴⁸ ». Dans l'œuvre sadienne, c'est ce côté intellectuel de la séduction qui prime. Le libertin, par le dialogue philosophique, tente de persuader, et de ce fait même, de créer l'illusion que les actes commis ou à commettre sont faits dans le respect de ce que dicte la nature. Et c'est en ce sens que nous voyons cette séduction *corruptrice* comme le rapport-clé dans la destruction de l'objet de désir. Le libertin séduit d'abord et surtout par la force de la parole par la suite en acte. Pour Chantal Thomas, la « séduction implique l'abandon » et nous pourrions même aller jusqu'à ajouter l'implication d'une mise à l'écart de sorte que l'« objet séduit » devient inéluctablement un « objet *foutu*⁸⁴⁹ ». Il n'y a pas de hiérarchie dans les moyens de séduire. Tous les moyens sont bons pour parvenir à la jouissance et à la destruction de l'autre nécessaire à l'atteinte de l'orgasme. Ce désir ultime de destruction se retrouve à satiété dans l'œuvre de Sade et crée, par le fait même, une perspective où la répétition est sous-tendue par ses textes.

Dans *Faut-il brûler Sade?*, Simone de Beauvoir précise que loin d'être un acte biologique, la sexualité chez Sade tient plutôt du fait social. Outre le nombre incalculable de

⁸⁴⁵ *Le grand Robert de la langue française*, p. 305.

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 305.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 305.

⁸⁴⁸ *Dictionnaire historique de la langue française*, p. 3439.

⁸⁴⁹ Chantal Thomas, *op. cit.*, p. 29.

combinaisons sexuelles que propose l'érotisme sadien, sa sociabilisation réside en ce que « la représentation de la scène érotique a plus d'intérêt à ses yeux que l'expérience vécue⁸⁵⁰ ». Dans *Les 120 journées de Sodome*, les historiennes racontent d'abord l'épisode libertin avant que celui-ci ne soit mis en scène. Beauvoir souligne qu'ainsi s'effectue un dédoublement et que l'acte prend, dans ce cas, la forme d'un « spectacle » fait devant tout le sérail⁸⁵¹. De là, s'opère une distanciation au moment même où le libertin effectue l'acte. Les regards que portent les autres libertins et les membres du sérail sur le libertin en action et sa victime fixe le sujet dans un « présent » et ainsi rien n'est perdu « dans l'égarement de la chair⁸⁵² ». La fin de la onzième journée des *120 journées de Sodome* en est un bon exemple : « [L]e duc, qui voulait que tout le monde vît le goût qu'il prenait pour la Duclos, fit voir à toute la société la manière libertine dont il s'amusait avec elle, et l'aisance, l'adresse, la promptitude accompagnée des plus jolis propos, dont elle avait l'art de le satisfaire⁸⁵³. » Le moment présent s'« espère » par des représentations au sens théâtral du terme (« pour voir il faut être vu⁸⁵⁴ »). De cette façon le libertin est à la fois objet – on le regarde – et sujet. Ainsi, « l'accomplissement de la confusion du pour-soi et du pour-autrui⁸⁵⁵ » est obtenu.

Par définition une représentation ne saurait coïncider ni avec l'intimité de la conscience ni avec l'opacité de la chair; encore moins peut-elle les réconcilier; une fois dissociés, ces deux moments de la réalité humaine s'opposent et dès qu'on poursuit l'un, l'autre se dérobe.⁸⁵⁶

⁸⁵⁰ Simone de Beauvoir, *Faut-il brûler Sade?*, Paris, Gallimard, 1955, p. 43.

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 43.

⁸⁵² *Ibid.*, p. 43.

⁸⁵³ Sade, *Les 120 journées de Sodome*, p. 200.

⁸⁵⁴ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 43.

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 44.

⁸⁵⁶ *Ibid.*, p. 44.

Ce qui fait que pour le libertin, le concept d'altérité est perçu différemment. Ainsi, le corps d'autrui est perçu comme « *étant le sien* » si bien que son propre corps est perçu comme « *étranger à lui-même*⁸⁵⁷ ».

Pour qu'il puisse concevoir l'effet de sa propre violence sur autrui, *c'est au préalable dans autrui qu'il habite*; dans les réflexes du corps d'autrui il vérifie cette étrangeté : l'irruption d'une force étrangère à l'intérieur de « soi ». Il est à la fois au-dedans et au-dehors.⁸⁵⁸

Klossowski décrit ici une prévalence de l'imaginaire sur le rationnel qui, dans l'univers sadien, se passe dans la représentation que se fait le libertin de la jouissance, « d'où l'on voit l'impulsion se dédoubler dans la projection de sa propre image⁸⁵⁹ ». Le libertin dans ce processus se désolidarise de son corps et peut ainsi par l'imaginaire jouir comme une femme. Dans *Les 120 journées de Sodome*, le personnage de Durcet est décrit dans cette optique, ayant les hanches, les fesses, la gorge et la voix d'une femme, un très petit organe sans érection possible d'où les jouissances sont rares et douloureuses⁸⁶⁰. Le lecteur comprend ainsi que ce personnage, dans les positions sexuelles, n'occupera pas la figure du pénétrant mais bien celle du pénétré, à l'image de la femme. La structure idéale, comme le précise Klossowski, est celle de l'androgynie et Juliette, une femme qui agit en homme, est le « simulacre de l'androgynie⁸⁶¹ ». Juliette représente morphologiquement la femme, mais son caractère montre des traits typés généralement attribués aux libertins masculins sadiens, tout comme les femmes qu'elle rencontre sur son chemin. Par exemple, elle n'hésitera pas à commettre l'inceste avec son père et à subir un avortement tout en gardant son apparence féminine : « L'enfant de monsieur mon père, une fois dans la fosse d'aisances, je reparus

⁸⁵⁷ L'auteur souligne. *Ibid.*, p. 47.

⁸⁵⁸ L'auteur souligne. *Ibid.*, p. 47.

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁸⁶⁰ Sade, *Les 120 journées de Sodome*, p. 33.

⁸⁶¹ Pierre Klossowski, *Sade mon prochain*, Paris, Seuil, 1967 [1947], p. 47-48.

avec une taille plus belle et plus dégagée que jamais⁸⁶². » Toutefois, la structure de l'hermaphrodite semble être plus appropriée aux personnages sadiens masculins, car le libertin, en général, prend sa place d'homme, donc de pénétrant mais, symboliquement, il prend également celle de la femme dans la représentation des pratiques sodomites. Le duc de Blangis des *120 journées de Sodome* en est un bel exemple : « Depuis, près de vingt-cinq ans, il s'était habitué à la sodomie passive, et il en soutenait les attaques avec la même vigueur qu'il les rendait activement, l'instant d'après, lui-même, quand il lui plaisait de changer de rôle⁸⁶³. » Dans *Justine ou Les malheurs de la vertu*, l'héroïne se voit aux prises avec Cardoville et Saint-Florent qui « étaient effectivement formés comme des femmes dans cette partie⁸⁶⁴ », allusion, bien entendu, au derrière du personnage. Dans cet épisode où la sodomie est le point d'honneur entre ces deux hommes et deux de leurs serviteurs, Saint Florent est qualifié d'« amant et maîtresse », occupant ainsi les deux rôles à la fois, c'est-à-dire de pénétré et de pénétrant, comme s'il possédait les deux sexes dans certaines postures sexuelles.

L'orgie libertine, pour sociale qu'elle soit, se produit néanmoins dans un isolement plus que complet dans *Les 120 journées de Sodome* et illustre le fait que cette condition est préalable à la pratique sexuelle sadienne, sociale dans sa pratique, mais antisociale dans le lieu de sa débauche. N'entre dans le cercle libertin que ceux qui sont prêts à pratiquer la débauche de même que les élus qui la subiront. L'œuvre sadienne nous livre ainsi tout un univers discursif où la représentation des pratiques sexuelles devient accessible à tous. La limite de cette représentation se trouve toutefois dans ce que Barthes appelle le « secret⁸⁶⁵ ».

⁸⁶² Sade, *Histoire de Juliette*, p. 649.

⁸⁶³ *Id.*, *Les 120 journées de Sodome*, p. 25-26.

⁸⁶⁴ *Id.*, *Justine ou Les malheurs de la vertu*, p. 344.

⁸⁶⁵ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, p. 22.

Il arrive que l'acte sexuel se produise hors de la société libertine, dans un endroit, qu'on pourrait appeler le hors-texte, où le libertin est seul avec sa victime. C'est le moment où, dans *La Philosophie dans le boudoir*, Dolmancé se retire dans le cabinet voisin avec Augustin. Le chevalier murmure à sa sœur, Mme de Saint-Ange, et à Eugénie les atrocités qui seront exécutées et que le lecteur ne peut ici que s'imaginer. Dolmancé ajoute : « Vous voyez bien que je devais vous taire cette fantaisie; et vous concevez à présent qu'il faut être seul et dans l'ombre pour se livrer à de pareilles turpitudes⁸⁶⁶. » Cependant le secret n'est pas partagé avec le lecteur. Par exemple, dans la vingt-sixième journée des *120 journées de Sodome*, Durcet jouit de Sophie à l'écart du groupe. Sophie ressort troublée du cabinet et Durcet demande au duc : « [D]emande-lui ce que je lui ai fait, et ordonne-lui de vous le dire tout bas⁸⁶⁷. » Le « secret » se partage seulement à l'intérieur de la société libertine. C'est pourquoi ce concept de « secret » représente plutôt, comme le souligne Barthes, une « forme théâtrale de la solitude⁸⁶⁸ » où le crime est désocialisé, du moment temporairement, parce qu'il reste inconnu du lecteur et du reste de la société sadienne où les personnages évoluent et les crimes ne sont divulgués qu'à voix basse. Les libertins entre eux ne se cachent pas les crimes et autres horreurs commises. À cet égard, l'œuvre sadienne

désocialise le crime pour un moment; dans un monde profondément pénétré de parole, il accomplit un paradoxe rare : celui d'un acte muet; et comme il n'y a jamais de réel, chez Sade, que la narration, le silence du « secret » se confond entièrement avec le blanc du récit : le sens s'arrête.⁸⁶⁹

Le sens s'arrête pour laisser la place à l'imagination du lecteur. L'œuvre de Sade est truffée de phrases laissant entendre au lecteur que les actes commis ne peuvent être révélés

⁸⁶⁶ Sade, *La philosophie dans le boudoir*, p. 199.

⁸⁶⁷ *Id.*, *Les 120 journées de Sodome*, p. 321.

⁸⁶⁸ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, p. 22.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 22.

tellement ils sont infâmes. Sade semble être conscient de ce pouvoir de l'imaginaire. C'est là l'une des limites de la représentation sadienne.

Par ailleurs, cette autarcie sociale est régie par une hiérarchie très simple, qui se base sur le privilège de certaines classes sur les autres et repose sur des inégalités. La hiérarchie sadienne se compose donc des libertins placés tout en haut de l'échelle hiérarchique et venant de classes supérieures, puis de leurs victimes puisées à même les classes défavorisées. Dans *Lautréamont et Sade*, Maurice Blanchot observe que les personnages les plus « puissants », ceux provenant de castes privilégiées, se placent au-dessus de toute loi, car rien ne peut leur arriver, pour se situer au-delà de la limite même du Mal⁸⁷⁰. Le libertin est, en fait, la représentation du Mal, que rien ne peut toucher. Les « puissants » obtiennent même des avancements dans leur carrière comme le personnage de Rodin dans *Justine* qui deviendra « Premier Chirurgien de l'Impératrice de Russie⁸⁷¹ ». Lorsque deux libertins se retrouvent face à face, ils semblent liés par un serment tacite de confiance, dont au fond ils se rient car ils connaissent « le plaisir de dépasser ses limites⁸⁷² ». Le personnage sadien est donc dépeint comme un « homme souverain », « inaccessible au mal, parce que personne ne peut lui faire de mal; il est l'homme de toutes les passions, et ses passions se plaisent toutes⁸⁷³ ». L'« homme souverain » de Sade est en fait un homme limite, « dont la mort sera [l]a plus grande jouissance⁸⁷⁴ ». Il se veut en quelque sorte à l'image de Dieu⁸⁷⁵. Sade, à défaut d'avoir pu lui-même accéder à la puissance que possèdent ses personnages, créa, par le biais d'une littérature lui permettant d'aller bien au-delà de ce qui est permis, le prototype

⁸⁷⁰ Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, p. 23.

⁸⁷¹ Sade, *Justine*, p. 259.

⁸⁷² Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, p. 27.

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 28.

⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 37.

de l'être souverain sans limite, poussé à aller au-delà de l'excès, et dont Georges Bataille brosse le portrait dans *L'Érotisme*.

Enfin, il a fallu conclure ce chapitre avec l'écriture des limites sadiennes puisque cette puissance donnée à la sexualité ne se retrouve pas dans les œuvres du corpus. Nous n'avons pas trouvé de personnage équivalant ou surpassant l'« homme souverain » de Sade dans les textes étudiés. Cependant, bien que les personnages des œuvres de Breillat, Millet et Arcan soient des femmes, elles peuvent à certains égards être comparées partiellement au personnage « souverain » de Sade. Elles n'accéderont jamais à une entière souveraineté puisque, nous l'avons vu dans le deuxième chapitre, les œuvres évacuent la violence, le crime ou la mort, ne le plaçant qu'à un second niveau et ne les recherchent jamais volontairement. Toutefois, nous pouvons noter que *Putain* et *La vie sexuelle de Catherine M.* propose une négation du partenaire par le nombre. La négation de l'autre passe chez Sade par un processus de dénombrement allant au-delà du chiffre. C'est de ce point de vue que Catherine M. devient en partie « souveraine ». Bien qu'elle comptabilise, rappelons-le, quarante-neuf hommes qui ont une identité, elle ne peut chiffrer ceux se confondant dans l'anonymat (*VSCM*, 18). Chez Arcan, les clients, tellement nombreux, deviennent une quantité quelconque qu'elle ramène, nous l'avons vu, à un seul sexe, celui du père. Ainsi, l'« unicisme » du personnage « souverain » passe par la négation des partenaires, mais aussi par la sexualité considérée comme hors-norme que les deux narratrices pratiquent. Dans le cas de Catherine M., nous pouvons pousser la comparaison un peu plus loin, c'est-à-dire que nous nous retrouvons face à une femme seule parmi les hommes, ce qui marque son « unicisme » par une certaine violence faite à son corps, dont elle fait peu de cas, et qui est même source de plaisir. Elle montre ainsi la toute puissance de la femme qui peut satisfaire une quantité d'hommes sans se soucier d'eux puisque c'est sa propre jouissance qui est

recherchée. Bataille soutient que l'« homme souverain » de Sade « est un personnage de fiction, dont la puissance n'est limitée par nulle obligation⁸⁷⁶ ». À cette image, Catherine Millet propose Catherine M. qui devient par la force des choses un personnage fictionnel par l'initiale qui lui est donnée. La puissance de ces textes ne tient pas à ce qu'ils dépassent les mécanismes de représentation sadiens de la sexualité, mais plutôt dans l'incessant passage entre la réalité et la fiction.

⁸⁷⁶ Georges Bataille, *L'Érotisme*, p. 194.

CONCLUSION

Concept récent, apparu en 1834, la sexualité humaine a néanmoins évolué avec le temps, particulièrement au cours du XX^e siècle. Sa définition est représentative du dynamisme du concept et de sa capacité de mutation. De désignation des organes génitaux au XVII^e siècle, elle renverra par la suite à la différenciation mâle/femelle, pour s'élargir, vers 1884 à l'ensemble des comportements humains liés à la fois aux besoins biologiques mais aussi aux désirs. Ainsi, sans que leur définition ne change, c'est l'ensemble des comportements sexuels qui croît avec le temps. Le terme a pris de nos jours une acception de plus en plus englobante, comme le prouve l'étude de la sexologie, qui ne date que de la fin du XX^e siècle. C'est ainsi qu'elle intervient dans plusieurs disciplines médicales telles que la biologie, la psychologie, la psychanalyse, les neurosciences et l'épidémiologie, et touche également à des disciplines comme la sociologie, l'histoire et même la religion. L'intérêt de l'analyse de la représentation de la sexualité dans des textes littéraires réside donc à nos yeux dans l'ubiquité et la richesse du concept. Si de nombreux enjeux sont liés à la sexualité dont la santé, les lois, la procréation, l'orientation sexuelle et l'image que la société projette d'elle-même, il semble que, sous l'enseigne de la transgression, ce soient les tabous, l'interdit, le plaisir, l'amour et la violence qui préoccupent les auteurs de la fin du XX^e siècle.

L'analyse de la représentation littéraire des pratiques sexuelles au cœur de cette thèse révèle tout d'abord que, dans le domaine de la sexualité, les mots sont aussi puissants que les images. L'approche historique de Michel Foucault avait déjà démontré que les liens unissant pouvoir et sexualité ne sont pas répressifs, puisqu'ils ne limitent pas la production de discours. Toutefois, accorder une trop grande importance au discours masque des éléments

importants liés à la sexualité tels que l'amour et la différence entre les sexes. Le but de cette thèse était donc d'étudier le discours, qui est, en fait, une production de savoirs, tout en tenant compte du rapport à l'autre et de la différence entre les sexes. Les études phénoménologiques et ontologiques de Jean-Paul Sartre ont décrit les limites de l'altérité dans la sexualité dite normale; l'altérité se déroule plutôt dans une sexualité-possession, dans laquelle le désir ultime est de « posséder la transcendance de l'autre⁸⁷⁷ ». Sartre permet de faire un lien entre sexualité et altérité, mais également de mesurer l'importance du regard comme révélateur de notre existence. Du côté de la sociologie, la sexualité est perçue également sous l'angle de l'altérité dont le pivot, dans son élaboration, relève de la construction sociale, car l'homme a besoin de la société pour donner sens à ses actes. Les analyses sociologiques de Michel Bozon ont nourri cette thèse de la prise en compte des orientations intimes. Bozon lui-même se sert d'exemples tirés du littéraire pour expliquer ses propos, ce qui montre l'importance et l'effet que peuvent avoir les représentations littéraires sur la société et surtout sur le plan de la sexualité. Les orientations intimes dépassent les idées préconçues et donc stéréotypées qui se retrouvent généralement dans certains classements socio-sexuels et mettent au jour les constructions identitaires et culturelles de la sexualité.

Quoique les diverses théories sur la sexualité humaine aient été à la base de notre analyse, l'étude de sa représentation en était le but premier afin de montrer ses mécanismes et ses enjeux. La représentation de la sexualité dans la société occidentale est omniprésente, ne serait-ce que par les images auxquelles nous sommes tous les jours confrontés, que ce soit à la télévision, sur Internet ou sur les panneaux publicitaires. Ainsi, sans que nous ne nous en rendions compte, nous sommes quotidiennement bombardés par des représentations

⁸⁷⁷ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, p. 434.

sexuelles à la maison, au travail, dans les magazines, dans les transports en commun, qui sont plus accessibles que la sexualité humaine, dont elles sont devenues un nécessaire simulacre. Puisqu'elles jouent un rôle sur le plan du sens, elles produisent de nouvelles significations. La sexualité ainsi représentée dépasse le mimétisme, car elle est plutôt un miroir dont l'effet réfléchissant montre l'effet des fantasmes de la société. C'est la réactivation de ces fantasmes qui ont permis d'éviter le débat sur l'obscénité, car la sexualité représentée n'est pas nécessairement ce qui est obscène. La société peut enfin, à partir de ce « miroir » se voir dans sa propre sexualité, et se libérer de ses anciens tabous et interdits. La sexualité représentée est plus « réelle » que la sexualité humaine, parce qu'elle la précède quand elle ne l'engendre pas. Parce que le concept d'hyperréalité selon Baudrillard est « une substitution au réel des signes du réel⁸⁷⁸ », nous avons vu dans la sexualité représentée la possibilité, ne serait-ce que du côté de la sociologie, d'une lecture de toute la société.

Jean-Jacques Pauvert débutait ainsi le dernier tome de son *Anthologie historique des lectures érotiques* :

Voici donc, *définitivement*, le *dernier* volume de cette *Anthologie historique des lectures érotiques* commencée il y a plus de vingt ans, et qui couvre plus de quatre mille ans de lectures choquantes, équivoques, scandaleuses, libertines, indécentes, obscènes, tendancieuses, pornographiques, clandestines ou non, bref, érotiques selon le mot actuel.

Ce dernier volume, sensiblement plus court que les quatre premiers, couvre la période 1985-2000. Il ne peut plus y en avoir d'autre. Pourquoi? Je m'en explique assez longuement dans la conclusion de cet ouvrage. Pour le moment, restons bref : en l'an 2000, malgré les apparences, il n'y a plus guère – ou plus du tout – d'érotisme.⁸⁷⁹

Voilà en fait un constat bien étonnant et qui a été à l'origine de l'élaboration de notre réflexion critique. Pourquoi après quatre mille ans, la fin du XX^e siècle marquerait-elle le terme des lectures érotiques? Selon Pauvert, la période a produit une cacophonie de textes

⁸⁷⁸ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulations*, p. 11.

⁸⁷⁹ L'auteur souligne. Jean-Jacques Pauvert, *Anthologie historique des lectures érotiques*, p. 9.

répétant à outrance, avec une certaine vulgarité, comme s'il s'agissait de parler de la pluie et du beau temps, les mêmes scènes sexuelles d'où émane un trop plein de violence. Il n'en résulte qu'un seul et même texte qui n'est qu'un objet de consommation⁸⁸⁰. C'est pourquoi, selon lui, ce genre de textes peut ainsi être catalogué de « textes "sexuels" naturalistes » près du « degré zéro de l'expression⁸⁸¹ ». En effet, l'analyse des textes de notre corpus a pu mettre au jour le relent de naturalisme « sexuel » : comme ont pu le faire les textes du XIX^e siècle, ces œuvres peignent une sexualité au plus près de la réalité, peu importe que le résultat puisse être choquant pour certains lecteurs. Les auteurs choisis présentent une vision critique du monde et de la sexualité et font sentir les bouleversements inhérents à notre époque.

De cette première interrogation est née le désir de replacer la sexualité, et surtout ses représentations, dans un contexte où le spectaculaire et le besoin de sensations fortes sont à leur paroxysme. Pourquoi parle-t-on de « nouvel ordre sexuel » ou de « nouvelle pornographie » ? Pour ce faire les stratégies discursives derrière la représentation des pratiques sexuelles ont été analysées dans des œuvres de Nelly Arcan, Catherine Breillat, Catherine Millet et Michel Houellebecq. *Putain*, *Pornocratie*, *La vie sexuelle de Catherine M.* et *Plateforme*, tous publiés en 2001, ouvraient symboliquement sur le nouveau millénaire. Ces quatre textes, de genres différents, ont tous en commun leur forte saveur sexuelle, mais n'ont pas connu la même réception ou le même accueil lors de leur publication. L'intérêt derrière l'analyse de ces textes était plus grand si nous les opposions à l'hypothèse foucauldienne voulant que l'œuvre de Sade soit la dernière « qui [ait entrepris] de représenter, c'est-à-dire de nommer⁸⁸² ». Certes, cette hypothèse date du milieu des années 1960, mais l'une des visées de cette thèse était de voir si, avec l'arrivée du XXI^e siècle, un vent nouveau

⁸⁸⁰ *Ibid.*, p. 692.

⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 692.

⁸⁸² Michel Foucault, *Les mots et les choses*, p. 223.

soufflait sur la représentation des pratiques sexuelles et si le texte sadien avait été écarté des limites qu'il a lui-même érigés.

Si Sade est le gardien des limites de la représentation des pratiques sexuelles, c'est qu'il est difficile de déloger le producteur même de certains stéréotypes. Agissant à titre d'archétype au sadisme et à ses représentations, le nom de Sade ou les références à ses œuvres sont présents dans plusieurs œuvres contemporaines lorsqu'il s'agit d'évoquer la violence ou une sexualité exacerbée. Mais Sade, plus qu'un stéréotype, est, selon Foucault, le gardien de limites de la représentation qu'il est difficile à franchir. L'œuvre sadienne est en fait la limite entre deux époques. L'époque classique est représentée par *Justine* qui est objet des représentations et l'époque moderne, ouverte avec *Juliette*, qui est une représentation des désirs. Ainsi, nous assistons, selon Foucault, à la fin du mot comme reflet de la représentation, car la langue ne représentera plus les mots, la nature ne représentera plus les êtres et le besoin ne sera plus lui non plus une représentation de lui-même⁸⁸³. C'est ce qu'entend Foucault par fin de l'ordre du discours et c'est à ce moment que le désir règlera le discours représentatif⁸⁸⁴. Il attribue à la violence du discours, à ne pas confondre ici avec le désir de violence, cette scission avec la représentation comme ressemblance⁸⁸⁵. La représentation perd à ce moment son sens de *mimésis*.

C'est alors que Sade jette une « nappe d'ombre » que selon Foucault nous essayons de reprendre dans le discours⁸⁸⁶. Il n'est donc plus question de ressemblances et similitudes ou même de savoirs, mais plutôt de production de sens, un passage de la *mimésis* et de la *mathésis* à la *sémiosis*. À l'époque où Foucault a écrit *Les mots et les choses*, il était

⁸⁸³ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, p. 222.

⁸⁸⁴ *Ibid.*, p. 222.

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 223.

⁸⁸⁶ *Ibid.*, p. 224.

impossible, selon lui, de sortir de cette zone floue dans laquelle Sade avait laissé le discours, la pensée de l'époque étant trop laconique, leur liberté trop servile et le discours trop répétitif, ce qui laissaient « les prospérités de *Juliette*⁸⁸⁷ » sans fin. Sade passerait avec *Les 120 journées de Sodome* dans l'espace clinique se mélangeant ici à la réalité. L'univers des pratiques sexuelles devient ainsi accessibles à tous, par cette intrusion dans le langage de la psychiatrie à la fin du XIX^e siècle et par la suite par les publications des œuvres de Sade, interdites jusqu'en 1960, et des biographies sur le marquis par Maurice Heine, Gilbert Lely et Jean-Jacques Pauvert. Le fait que l'on fasse de l'œuvre sadienne et de l'homme une effigie, comme l'ont fait les surréalistes, ou même certains tueurs en série, en dit long sur sa force de représentation. Les plus beaux exemples du « phénomène » qu'est devenu Sade sont sans aucun doute dans les représentations cinématographiques, *Quills*⁸⁸⁸ de Philip Kaufman ou même *Sade*⁸⁸⁹ de Benoît Jacquot, qui esquissent la vie de Sade à partir de son œuvre, non comme il a été en réalité, mais bien comme on veut le concevoir car une des forces de la représentation sadienne est que les représentations textuelles de la sexualité deviennent la réalité de sa sexualité.

Mais que représente vraiment le texte sadien? Barthes relevait, dans *Sade, Fourier, Loyola*, le secret comme limite des représentations sexuelles sadiennes⁸⁹⁰. Le moment où les libertins se retirent de la société libertine pour accomplir d'autres actes à la frontière de l'imagination et qui, de retour dans le cercle libertin, confessent à voix basse leurs crimes afin que jamais le lecteur ne connaisse les confins de l'imaginaire sadien. Ainsi, cette limite se place-t-elle dans un hors-texte, avec toute la production de sens que l'idée du crime sadien

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 224.

⁸⁸⁸ Philip Kaufman, *Quills*, Angleterre, États-Unis, 2000, 124 minutes.

⁸⁸⁹ Benoît Jacquot, *Sade*, France, 2000, 100 minutes.

⁸⁹⁰ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, p. 22.

peut amener avec elle. Cette limite située dans le hors-texte se retrouve aussi par la représentation du silence chez Sade. Le cri, on l'a vu, revêt aussi une grande importance comme limite du langage, ne serait-ce que par le cri des libertins, mais aussi par celui des victimes. C'est cependant ce qui se situe au-delà du cri qui inscrit encore une fois la limite dans le hors-texte de sorte que le silence se présente en présage du pire. Le seul à avoir accès à ce silence, c'est Sade lui-même. Donc, l'imaginaire de Sade est l'ultime limite qui dans le texte passe à celui du lecteur. Il fait donc appel à autre chose que la réalité.

Dans cette perspective, il est difficile pour les textes de notre époque d'en arriver à surpasser l'œuvre sadienne. Donc, on peut très certainement dire que les textes à l'étude n'ont pas dépassé les limites sadiennes, car ils se rangent plutôt dans une dimension où le tout dire est de mise. Il n'y a plus de secret comme dans le texte de Sade. Nelly Arcan livre sa psychanalyse, mettant à jour les recoins les plus sombres de son inconscient, Catherine Millet détaille sa vie sexuelle avec des descriptions d'une précision chirurgicale, Michel Houellebecq détaille lui aussi les scènes sexuelles de façon à ce qu'on n'ait pas recours à l'imaginaire et Breillat explique de long et en large la sexualité féminine.

Ceci dit, nous sommes dans une ère où il reste très peu d'interdits en matière de sexualité. Les grands tabous qui demeurent sont l'inceste et la pédophilie. Dans cette perspective, les limites sadiennes de la représentation sont aussi difficilement franchissables pour un auteur contemporain. Les œuvres de Sade sont publiées sous le couvert de la « grande » littérature. Les œuvres contemporaines se butent aux diverses lois régissant le monde de l'édition. Il n'y a qu'à penser au polémique *Rose bonbon*⁸⁹¹ de Nicholas Jones-Gorlin, publié en 2002, où l'auteur a été interrogé par la police pour avoir mis en scène un personnage pédophile. L'auteur a d'ailleurs déploré, dans un entretien télévisé, que l'on

⁸⁹¹ Nicholas Jones-Gorlin, *Rose bonbon*, Paris, Gallimard, 2002.

réponde par une violence réelle à une violence imaginaire⁸⁹². Un an plus tard, l'œuvre posthume de Gabrielle Wittkop, *La marchande d'enfants*⁸⁹³, paraissait sans esclandre. Deux explications possibles, d'abord le fait que l'écrivaine soit décédée ou que ce roman épistolaire ayant lieu au XVIII^e siècle, avec « Monsieur de Sade » comme point de repère ait été perçu sans rapport à notre sexualité. Ainsi, sous l'égide de Sade, on peut vendre des enfants à des libertins sans que la presse et la justice ne s'emparent de l'affaire. *Plateforme*, on l'a vu, traite brièvement de pédophilie pour la dénoncer ou pour l'exclure du cadre du roman. Nelly Arcan sous-entend un inceste qui n'a pas eu lieu, mais qui aurait été préférable à ce que la narratrice a eu à vivre avec son père. Ainsi, en ce qui concerne la représentation des pratiques sexuelles et de la violence, les auteurs du corpus ne dépassent pas les limites établies par Sade.

Dans l'œuvre sadienne, les personnages libertins ne se posent pas de limites dans l'atteinte de leur plaisir et de leur jouissance. Même la mort devient un projet de luxure. Dans les œuvres étudiées, les personnages ne sont pas sans limite. La narratrice de *Putain* se conforme aux règles de la prostitution et ne se permet pas de baiser sur la bouche. Un désir d'inceste est répété sur plusieurs pages, mais tout cela reste dans l'ordre du symbolique, car jamais le père de cette prostituée ne devient son client. Dans l'œuvre sadienne, l'inceste est presque un pré-requis à la jouissance et les pires libertins s'accouplent avec leurs filles. Pour Catherine M. l'inceste présente une limite. Même si elle s' imagine qu'une copulation avec son père fut possible dans l'anonymat des partouzes, cela n'en reste pas moins guère probable. Elle pratique une sexualité des plus fertiles dans un milieu où les risques sont mesurés. Les personnages de l'œuvre houellebecquienne se limitent également en évoquant

⁸⁹² *Id.*, site *Auteurs tv*, <auteurstv.blogspot.com/2007/12/nicolas-jones-gorlin.html>, consulté le 30 septembre 2008.

⁸⁹³ Gabrielle Wittkop, *La marchande d'enfants*, Paris, Éditions Verticales/Le Seuil, 2003.

le meurtre, dans *Extension du domaine de la lutte*, comme moment de possession absolue, mais jamais il n'y a de passage à l'acte. Les personnages de Breillat sont ceux qui semblent les moins limités, car la femme acceptera la mort sans réticence. Cependant, le récit se termine sur les regrets du personnage masculin, ce qui n'est pas présent dans l'œuvre de Sade.

Si l'on veut étendre les limites de la représentation à l'auteur, on pourrait dire que les auteurs du corpus vont plus loin que Sade en assumant leurs écrits et même, pour certains, en en faisant une stratégie de vente. À l'époque de la publication de *Justine*, *Aline et Valcour* et *La philosophie dans le boudoir*, Sade ne prend pas la responsabilité de ses écrits et lorsqu'on le soupçonne d'être l'auteur de *Justine*, il réfute l'affirmation avec véhémence. Les conséquences de la publication d'ouvrages « sexuels » aujourd'hui sont moindres que celles du XVIII^e siècle. Catherine Millet et Nelly Arcan endossent leur sexualité et ne risquent certainement pas la prison, tout au plus leur réputation, surtout Millet, qui était connue dans le milieu des beaux-arts et jouissait déjà d'une certaine reconnaissance du milieu avant la parution de son récit. Nelly Arcan, par la publication de *Putain*, endosse l'image d'ex prostituée. De leur côté Breillat et Houellebecq endossent le discours de leurs personnages, Houellebecq très certainement plus bruyamment que Breillat.

Ces textes sont-ils érotiques, pornographiques ou comme le prétend Pauvert « “sexuels” naturalistes »? Il est de plus en plus difficile de définir les concepts d'érotisme et de pornographie d'une façon définitive, car plusieurs éléments entrent en ligne de compte. Différents angles d'études donneront différentes définitions et souvent, comme le soulève Ruwen Ogien, la définition proposée n'est pas descriptive car érotisme et pornographie renvoient au fond vers une même chose, l'excitation sexuelle, mais plutôt normative qui

qualifie l'une de « bien » et l'autre de « mal⁸⁹⁴ ». Il présente une définition de pornographie qui semble faire une certaine unanimité par son caractère flou : « Toute représentation publique (texte, image, etc.) d'activité sexuelle explicite n'est pas pornographique; mais toute représentation pornographique contient celle d'activités sexuelles explicites⁸⁹⁵. » Alberoni place les deux concepts dans le masculin et le féminin intégrant ainsi les différences dans les désirs et fantasmes des deux sexes. Une définition intéressante, car il les inscrit en plus comme représentation de l'imaginaire. Mais si les limites de ses définitions sont si ténues, est-ce important de les définir? Nous ne nions pas la nécessité d'une définition juridique de ces termes, mais concernant la littérature, nous croyons qu'il serait dommage de les cimenter dans la dichotomie. Si, comme le soutient Pauvert, nous nous fions « aux conjectures historiques ou aux particularités géographiques⁸⁹⁶ », il sera de toute façon impossible de parvenir à de telles définitions, car certaines parties du monde sont plus permissives et d'autres plus restrictives quant aux mœurs. Posons-nous la question de savoir aujourd'hui quelles mœurs défendons-nous encore en Occident?

Pour Pauvert, la littérature a perdu son pouvoir de perversion et est plutôt devenue un moyen d'attirer l'attention⁸⁹⁷. L'utilisation de la sexualité est effectivement un bon moyen de faire mousser les ventes. La preuve en est qu'aujourd'hui, on parle d'une « nouvelle pornographie », les femmes ayant investi le monde de la pornographie comme les hommes, une pornographie qui n'entre pas dans l'acception péjorative qui lui était généralement réservée, mais qu'elle soit en partie revendiquée et acceptée. Cependant, l'élément qui fixe les limites entre l'érotisme et la pornographie serait l'utilisation de la violence, en corrélation

⁸⁹⁴ Ruwen Ogien, *op. cit.*, p. 30.

⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁸⁹⁶ Jean-Jacques Pauvert, *La littérature érotique*, p. 121-122.

⁸⁹⁷ *Ibid.*, p. 122.

avec les enjeux posés par l'altérité. Dans la pornographie, l'autre est notamment objectivé et son corps mis en pièces, ce qui représente une forme de violence. Mais, peut-on parler de pornographie si le sujet s'objective lui-même?

Le souci premier de ces auteurs est de représenter le plus fidèlement une réalité sexuelle que ce soit de façon érotique ou pornographique. Ils reflètent donc avec crudité la violence inhérente à la sexualité contemporaine en répondant au voyeurisme du lecteur. La complexité de la sexualité humaine pose décidément un problème qui se ressent dans la littérature de l'époque. Sommes-nous vraiment passés avec le nouveau millénaire à un « nouvel ordre sexuel »? Pour Michel Bozon, la dichotomie érotisme/pornographie décline, car « la sexualité n'est plus traitée comme un genre de fiction » et c'est ce qui pose problème parce que, de nos jours, elle est plutôt traitée « comme une expérience personnelle dont la littérature est appelée à rendre compte⁸⁹⁸ ». C'est le cas des textes d'Arcan et Millet. Breillat et Houellebecq proposent des textes de fiction, mais dans le cas des romans de Houellebecq, le sujet est si près de la réalité que certains lecteurs en viennent à croire à l'expérience personnelle. Pour Bernard Arcand, la pornographie est « un rapport entre un contenu et son contexte » de sorte que la pornographie commence où le contexte se décide puisque la pornographie n'est « jamais une matière identifiable⁸⁹⁹ ». Comme la sexualité est devenue une sorte de banale mise en scène du corps, l'élément stimulant garantissant le succès réside dans le contexte⁹⁰⁰. *La vie sexuelle de Catherine M.*, c'est la vie sexuelle d'une critique d'art renommée en France; *Putain*, c'est le fantasme du lecteur en voyant cette jeune blonde faire la promotion de son récit. Pour Arcand, même si un texte littéraire contient des scènes perçues comme pornographiques, ce n'en est pas si on ne réussit pas à oublier l'œuvre car

⁸⁹⁸ Michel Bozon, « Littérature, sexualité et construction de soi », p. 7.

⁸⁹⁹ Bernard Arcand, *op. cit.*, p. 36.

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 41-42.

« la “pornographie” exige la gratuité et donc l’absence de contexte⁹⁰¹ ». C’est ce qui se produit avec les scènes sexuelles disséminées dans l’œuvre de Houellebecq. Ces scènes sont souvent, on l’a démontré, gratuites et c’est le propre des textes houellebecquiens de nous faire oublier leur fictionnalité. Mais est-ce assez pour cataloguer l’œuvre de pornographique?

Si l’on ajoute à cela la difficulté à définir ces deux concepts, il devient problématique de qualifier les textes du corpus d’érotiques ou de pornographiques. Arcand soutient qu’il est facile de tomber dans le pornographique puisque la société considère le corps comme un objet de consommation destiné au plaisir et « où le sexe doit révéler des valeurs supérieures⁹⁰² ». Il semble que la tendance amène à tout repousser vers le pornographique, peut-être justement car dans la pornographie, tout comme dans la prostitution, on représente des relations vides de sentiment parce qu’il n’y a pas de sentiment dans la relation entre un consommateur/client et l’objet consommé⁹⁰³. Ainsi, dans *La vie sexuelle de Catherine M.*, nous ne retrouvons pas l’histoire d’amour de la narratrice, mais l’histoire de sa vie sexuelle dans une sexualité de groupe très anonyme et qui n’est jamais monnayée. Dans *Putain*, la relation entre la narratrice et ses clients est certes monnayée et l’amour y est exclu, mais peut-on vraiment parler de pornographie? Dans *Pornocratie*, le contrat entre l’homme et la femme se fait au départ sans sentiment apparent, mais le désir et la violence se développent au cours du récit, alors peut-être sommes-nous avec ce texte un peu plus près de la pornographie.

La pornographie est certes une représentation de la sexualité dans laquelle on retrouve des inégalités comme l’entend Richard Poulin, mais il faut ajouter qu’elle regorge de stéréotypes sexuels et sexistes et c’est, à nos yeux, ce qui maintient les inégalités dans ce

⁹⁰¹ *Ibid.*, p. 42.

⁹⁰² *Ibid.*, p. 38.

⁹⁰³ Richard Poulin, *La violence pornographique*, p. 28.

domaine. Chez Catherine M., il n'y a pas de hiérarchie dans la scène sexuelle, elle n'est pas l'instigatrice de ces scènes, mais elle prend des sexes comme les hommes prennent son corps et il n'y a pas de sentiment amoureux dans ces scènes. En fait, elle brise le stéréotype voulant que les femmes n'aiment pas autant le sexe que les hommes. En général, la pornographie représente l'homme comme dominant⁹⁰⁴. Dans le récit de Millet, il n'y a pas de hiérarchie dans les partouzes et il n'y pas de violence. Catherine Millet ne voit pas sa participation à ce genre de sexualité comme un élément transgressif, car « *ce sont des choses très cadrées, qui se font dans des milieux relativement bourgeois*⁹⁰⁵ ». Ainsi, ce milieu est codifié, il y a des limites à respecter et les risques sont calculés. Donc, dans la pratique de la partouze, c'est la sexualité qui est domination et souvent même, le sexe féminin vient à bout de plusieurs hommes. Elle ne fait pas voir la domination de l'homme et si elle fait voir une certaine soumission, ce n'est pas celle de la femme en général, mais bien la sienne qu'elle s'explique par son enfance et certains traits de personnalité. Dans *Pornocratie*, il est clair que la femme tente de montrer sa domination sur l'homme et de renverser cette hiérarchie qui la conditionne depuis la nuit des temps. Selon nous, cette lutte n'est pas pornographique, car elle se joue à un niveau symbolique : c'est plutôt une représentation de la lutte entre érotisme et pornographie. La femme symbolisant l'érotisme; l'homme, la pornographie.

Il est donc question dans la littérature contemporaine de « nouvelle pornographie⁹⁰⁶ ». Une pornographie qui ne concerne que les femmes et qui ne se situe plus dans la fiction⁹⁰⁷. Les auteures deviennent le sujet au profit des autres personnages qui ne se résument souvent

⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 153.

⁹⁰⁵ En italique dans le texte. Christine Angot, « Catherine M. par Christine A. », *L'Infini*, n° 77, hiver 2002, p. 97.

⁹⁰⁶ Cf., p. 177-178.

⁹⁰⁷ Christian Authier, *op. cit.*, p. 48.

qu'à un sexe ou un détail sans importance⁹⁰⁸. Les textes de Millet et d'Arcan peuvent être classés dans cette catégorie, mais les textes auxquels est accolée cette étiquette de « nouvelle pornographie » ressemblent à ce dont parle Pauvert lorsqu'il émet l'hypothèse de « textes "sexuels" naturalistes », car il semble que le but premier n'est plus de susciter quelques désirs sexuels chez le lecteur, mais de représenter le plus fidèlement leur sexualité individuelle, dans les moments glorieux, mais surtout, il n'est nullement question de cacher les éléments qui le sont moins. Si la nudité a déjà été considérée dans le passé comme pornographique, de nos jours, une représentation de la sexualité sans sentiment amoureux est plutôt ce qui définit la pornographie contemporaine, devenant ainsi « le sexe sans autre raison⁹⁰⁹ ». Dans le cas des auteurs du corpus, la sexualité n'est généralement pas représentée sans raison. Les textes d'Arcan et de Millet présentent un désir narcissique de partager leur sexualité avec le lecteur, car *Putain* est le récit d'une prostituée tourmentée par ses désirs qui sont loin d'être explicites et *La vie sexuelle de Catherine M.* est le témoignage d'une femme qui voulait écrire sur ce qui est généralement tu, dire la vérité sur une sexualité qui ne s'inscrit pas dans la norme. Breillat voulait faire de son récit le synopsis d'un film et démystifier la femme, la montrer sous un angle où généralement on ne la voit qu'avec le regard du désir, c'est-à-dire de montrer la « vraie » origine du monde, sans rien en cacher, montrer sa béance dans le sens mélioratif du terme. Breillat ne s'inscrit certes pas dans la « nouvelle pornographie », ni dans la pornographie classique, alors s'agit-il d'un retour à un certain naturalisme, même s'il y a un flagrant parti pris pour la femme? Dans le cas de Houellebecq, les scènes sexuelles sont souvent gratuites et fortement stéréotypées, est-ce assez pour le placer dans le pornographique? La thèse derrière ses romans étant de présenter

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 48.

⁹⁰⁹ Bernard Arcand, *op. cit.*, p. 37-38.

les formes que peut prendre la misère du mâle occidental et de présenter des solutions possibles. Même si la sexualité est un thème très présent dans toute l'œuvre, il y a quand même l'intention de présenter un monde le plus près de la réalité possible. Alors est-ce plutôt naturaliste?

Il est difficile de trancher, car la sexualité et ses représentations tendent de plus en plus vers un polymorphisme. La « King Kong théorie » de Virginie Despentes l'illustre de façon claire. Ainsi place-t-elle le dernier film *King Kong*⁹¹⁰ comme métaphore du monde contemporain. King Kong devient une métaphore de la sexualité, sans distinction de sexes, car il n'a pas de sexe visible, il peut aussi bien être un mâle qu'une femelle et il se trouve sur une île, représentation « d'une forme de sexualité polymorphe et hyperpuissante », habitée de créatures sans sexe ou « à la sexualité polymorphe⁹¹¹ ». Lorsque la femme est offerte à King Kong, il y a immédiatement une forme de sensualité ou de tendresse qui est ressentie entre eux et Despentes exclut la possibilité d'érotisme derrière ce lien⁹¹². Ainsi, la femme est en sécurité dans la main de King Kong et la capture de la bête ainsi que le retour à la ville, qui représente l'« hétérosexualité hypernormée⁹¹³ », sont en fait le sacrifice que fait la femme de cette possibilité de puissance sexuelle. En ville, la bête est attachée et exhibée, symbolique du pornographique, puis lorsqu'elle s'échappe, elle détruit tout sur son passage, car « on n'a voulu ni apprivoiser, ni respecter, ni laisser là où elle était⁹¹⁴ » cette force qu'elle représente : la force de la sexualité originelle. Et on finit par tuer la bête et la femme se tourne vers son sauveur, qui représente le mâle dominant. « Ce n'est pas la récupération du sexe ou de la violence qui pose problème aujourd'hui, mais au contraire, l'irrécupérabilité des notions dont

⁹¹⁰ Peter Jackson, *King Kong*, États-Unis, 2005, 187 minutes.

⁹¹¹ Virginie Despentes, *King Kong théorie*, p. 120.

⁹¹² *Ibid.*, p. 120.

⁹¹³ *Ibid.*, p. 121.

⁹¹⁴ *Ibid.*, p. 122.

on s'est servi dans le spectacle : violence et sexe ne sont pas domesticables par la représentation⁹¹⁵. » Cette façon plutôt excentrique et extrême de voir le pouvoir de la représentation est cependant révélatrice de tout le pouvoir de la représentation de la sexualité aujourd'hui.

La sexualité et ses représentations sont sans contredit investies par des éléments propres au pornographique, ce qui rend le phénomène de « pornographisation » des plus incidiels, car nous avons pu constater avec les œuvres du corpus que le phénomène est présent certes, mais sans jamais pouvoir identifier le moment où nous sommes devant de la pornographie. L'évolution du phénomène en littérature est synchronique du passage de la pornographie classique, retrouvée dans les arts (peinture, littérature, etc.), à la « porno » moderne, qui découle du cinéma⁹¹⁶. Les effets de ce passage sont également perceptibles dans la littérature contemporaine dans les livres, entre autres, de Jacques Henric et Marc Marie. Désormais, le texte ne suffit plus à exprimer la sexualité, il faut des images. C'est donc ce que proposent *Légendes de Catherine M.* d'Henric, une œuvre qui juxtapose des photographies de Catherine M. nue à ses légendes et *L'usage de la photo*⁹¹⁷ de Marie écrit en collaboration avec Annie Ernaux, qui présente, en plus du texte, des photographies de vêtements éparpillés dans l'urgence avant le rapport sexuel, comme si les mots ne suffisaient plus à tout dire. Cela illustre la perte d'influence de la littérature au profit des nouvelles technologies, ce qui a une incidence, selon Maingueneau, sur « l'accroissement considérable de la part de la sexualité qu'on dira "explicite"⁹¹⁸ » et d'où résulte les genres autobiographiques et leurs déclinaisons. Nous retrouvons ainsi un « brouillage entre les récits

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 122.

⁹¹⁶ Dominique Floscheid, *Sexe mécanique : la crise contemporaine de la sexualité*, Paris, Table Ronde, 2002, p. 203.

⁹¹⁷ Marc Marie et Annie Ernaux, *L'usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005.

⁹¹⁸ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 101.

de fiction et les témoignages, œuvres d'«autofiction» qui sont un peu l'équivalent littéraire des programmes de «téléréalité»⁹¹⁹ ». Ce va-et-vient entre fiction et réalité que nous avons constaté serait donc un effet et un pouvoir de la « pornographisation ».

Derrière le phénomène de « pornographisation » présent dans la littérature francophone contemporaine, il est possible de voir le pouvoir de communiquer en profondeur en faisant fi des frontières que peuvent revêtir la pornographie et la littérature :

En outre, la nature transgressive de la pornographie lui donne un potentiel de scandale ou de rupture qui ne peut qu'intéresser un certain nombre d'écrivains. Depuis le romantisme, en effet, le créateur se légitime essentiellement par sa capacité de rupture à l'égard des codes dominants⁹²⁰.

Les auteurs qui introduisent des séquences pornographiques récupèrent alors ce pouvoir littéraire contestataire pour le mettre au profit du social, du politique, de l'esthétique, etc.

Certes, la « pornographisation » de la littérature prolonge le pouvoir de contestation que s'attribue une certaine littérature moderne, mais elle s'appuie sur une opinion qui lui est largement favorable, du moins pour le moment, dans une société où le désir de l'individu est le point de référence ultime de l'économie comme bien de considérations morales.⁹²¹

De plus, à cela s'ajoute le caractère « exemplaire » et « réussi » de l'écriture pornographique qui, selon Goulemot, a l'effet de faire prendre une fiction pour de la réalité⁹²². Cet effet enlève ainsi tout travail d'interprétation au lecteur.

Lipovetsky s'interroge indirectement sur le phénomène de « pornographisation », dans *Le bonheur paradoxal*⁹²³, lorsqu'il remarque une montée de l'esthétique *hard* dans la société. Malgré le fait que l'âge des premières relations sexuelles ait diminué, qu'il ne reste que très peu de tabous et de prohibitions dans notre société, « les mœurs hypermodernes sont

⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 101.

⁹²⁰ Dominique Maingeneau, *op. cit.*, p. 107.

⁹²¹ *Ibid.*, p. 108.

⁹²² Jean-Marie Goulemot, *op. cit.*, p. 109.

⁹²³ Gilles Lipovetsky, *Le bonheur paradoxal. Essai sur la société de l'hyperconsommation*, Paris, Gallimard, 2006.

tout sauf effrénées⁹²⁴ ». La situation peut sans doute s'expliquer par la libéralisation des mœurs qu'a connue la société à la révolution sexuelle, l'époque moderne étant sous l'égide de la liberté et de l'égalité à tout prix. Le côté paradoxal de la situation aujourd'hui est propre à l'hypermodernité, ère de l'excès, de l'extrême, des contradictions, des paradoxes et qui est en fait le « parachèvement » de la modernité, la postmodernité n'ayant été qu'une étape de transition⁹²⁵. Le problème de la sexualité hypermoderne est donc que la sexualité représentée prétend nous faire voir une société où la sexualité humaine est exacerbée, qu'elle tend à l'extrême et à l'excès, mais en fait « [t]out ne fonctionne pas à l'unisson : le réel social n'est pas à l'image de la scène médiatique hypersexuelle déferlant sous nos yeux⁹²⁶ ». Le meilleur exemple que l'on puisse donner ici est le cas de *La vie sexuelle de Catherine M.* qui est un récit qui représente la sexualité en produisant un discours de « vérité du sexe » qui est médiatiquement proposé comme réalité. Pour Lipovetsky, le récit de Millet représente l'effet paradoxal de la sexualité hypermoderne. Le succès de *La vie sexuelle de Catherine M.* ne tient pas à ce que les lecteurs s'identifient aux pratiques sexuelles du livre, mais « c'est au contraire l'écart existant entre les pratiques extrêmes décrites et celles du commun ainsi que la nouveauté d'un discours ostensiblement objectiviste, tenu pour une fois par une femme, qui expliquent en grande partie la fortune de l'ouvrage⁹²⁷ ». Cette nouveauté du discours puise dans les mécanismes propres à la pornographie, mais aussi dans ceux de la post-pornographie.

La post-pornographie se veut « une déconstruction et une dénaturalisation de la pornographie dominante comme technique de production de "vérité sur le sexe", des corps et

⁹²⁴ *Ibid.*, p. 222.

⁹²⁵ Voir Gilles Lipovetsky et Sébastien Charles, *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004.

⁹²⁶ Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 222.

⁹²⁷ *Ibid.*, p. 224.

des genres⁹²⁸ ». La post-pornographie s'oppose directement à la pornographie moderne, que Marie-Hélène Bourcier appelle « pornomoderne », cette dernière est caractérisée par trois éléments : la différence des rôles sexuels et des genres sexuels, un point de vue hétérosexuel et masculin puis une érotisation de la race⁹²⁹. Le terme post-pornographie a été utilisé pour la première fois par Annie Sprinkle pour son spectacle d'« autopornofication », *The Public Cervix Announcement*, où elle invitait le public à regarder le col de son utérus avec une lampe de poche. Elle amène vers un monde de totale transparence en décontextualisant la pornographie : « Elle confère alors une autre valeur à la pornographie en en démontrant les mécanismes. Il n'y a que des fictions, des productions de vérité et Sprinkle est productrice d'une autre vérité, d'un autre discours⁹³⁰. » Il est certain que les auteurs de notre corpus ne sont pas de purs auteurs de post-pornographie, ni même de pornographie, mais qu'ils sont représentatifs de leur époque en utilisant des éléments à la fois empruntés de la pornographie et de la post-pornographie, tels que le renversement des rapports sujet/objet. Le film *Baise-moi* de Virginie Despentes et Coralie Trinh-Thi (tout comme le livre) représente le mieux cette nouvelle « esthétique » où les codes de représentations de la pornomoderne sont dénaturalisés puisqu'ils brisent le paradigme masculinité et violence⁹³¹. Nous nous retrouvons devant une œuvre cinématographique où deux protagonistes féminines explorent leur sexualité dans la violence amenant cette fois les représentations des pratiques sexuelles vers une « post-pornographisation ».

⁹²⁸ Marie-Hélène Bourcier, article « Post-pornographie », *Dictionnaire de la pornographie*, p. 380.

⁹²⁹ *Ibid.*, p. 379.

⁹³⁰ Marie-Hélène Bourcier, « Zone de visibilité », *L'Humanité*, 19 novembre 2001, <http://www.humanite.fr/2001-11-19_Cultures_CENSURE-Marie-Helene-Bourcier-Zone-de-visibilite>, consulté le 19 août 2009.

⁹³¹ Marie-Hélène Bourcier, article « post-pornographie », *Dictionnaire de la pornographie*, p. 380.

BIBLIOGRAPHIE

1- ŒUVRES DU CORPUS

ARCAN, Nelly, *Putain*, Paris, Seuil, 2001.

BREILLAT, Catherine, *Pornocratie*, Paris, Denoël, 2001.

HOUELLEBECQ, Michel, *Plateforme*, Paris, Flammarion, 2001.

MILLET, Catherine, *La vie sexuelle de Catherine M.*, Paris, Seuil, 2001.

2- ŒUVRES DE SADE

SADE, *Justine ou Les malheurs de la vertu*, Paris, Le livre de poche, coll. « Classique », 1973 [1791].

_____, *La philosophie dans le boudoir*, Paris, Booking International, coll. « Maxi-poche classique français », 1994 [1791].

_____, « Histoire de Juliette », *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », tome 3, 1998 [1797], p. 179-1262.

_____, *Les 120 journées de Sodome*, Paris, Éditions 10/18, 1975 [1785].

3- AUTRES ŒUVRES DE FICTION ET AUTOBIOGRAPHIES

ANONYME, *Confessions sexuelles d'un anonyme russe*, Paris, Éditions Allia, 2002.

ANONYME, *My Secret Life. An Erotic Diary of Victorian London*, New York, Signet Classic, 1996.

ANDERSON, Raffaëla, *Hard*, Paris, Grasset, 2001.

ANGOT, Christine, *L'inceste*, Paris, Le Livre de poche, 2001 [1999].

ARCAN, Nelly, *Folle*, Paris, Seuil, 2004.

_____, *À ciel ouvert*, Paris, Seuil, 2007.

ARSAN, Emmanuelle, *Emmanuelle*, Paris, Eric Rosfeld, coll. « Le Terrain Vague », 1967 [1959].

CUSSET, Catherine, *Jouir*, Paris, Gallimard, 1997.

DESPENTES, Virginie, *Baise-moi*, Paris, Éditions J'ai Lu, 1999 [1994].

DURAS, Marguerite, *La maladie de la mort*, Paris, Éditions de Minuit, 1982.

HENRIC, Jacques, *Légendes de Catherine M.*, Paris, Denoël, 2001.

_____, *Comme si notre amour était une ordure*, Paris, Stock, 2004.

HOUELLEBECQ, Michel, *Extension du domaine de la lutte*, Éditions J'ai Lu, 1998 [1994].

_____, *Les particules élémentaires*, Paris, Flammarion, coll. « J'ai lu », 1998.

_____, *La possibilité d'une île*, Paris, Fayard, 2005.

JARRY, Alfred, *Le surmâle*, Paris, Fasquelle Éditeurs, 1953.

JONES-GORLIN, Nicholas, *Rose bonbon*, Paris, Gallimard, 2002.

LA BRETONNE, Restif de, *Le pornographe ou la prostitution réformée*, Paris, Éditions Mille et une nuits, 2003 [1769].

LEGENDRE, Claire, *Viande*, Paris, Grasset, 1999.

MARIE, Marc et Annie Ernaux, *L'usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005.

MILLET, Catherine, *Riquet à la houppe, Millet à la loupe*, LGF, coll. « Le livre de poche », [2003] 2005.

_____, *Jour de souffrance*, Paris, Flammarion, 2008.

ORWELL, George, *1984*, (trad.) Amélie Audiberti, Paris, Gallimard, 1978 [1950].

OVIDIE, *Porno manifesto*, Paris, Flammarion, 2002.

PASOLINI, Pier Paolo, « Orgie », *Théâtre*, Arles, Actes Sud, 1995, p. 389-461.

RÉAGE, Pauline, *Histoire d'O*, Paris, Le Livre de poche, 1999 [1954].

REYES, Alina, *Le boucher*, Paris, Seuil, 1988.

SADE, *Lettres choisies*, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1963.

SARTRE, Jean-Paul, *Huis clos* suivi de *Les mouches*, Paris, Gallimard, 1972 [1947].

SCHREBER, Daniel Paul, *Mémoires d'un névropathe*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1985 [1975].

WITTKOP, Gabrielle, *La marchande d'enfants*, Paris, Éditions Verticales/Le Seuil, 2003.

4- OUVRAGES THÉORIQUES

4.1- Représentation

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

_____, « L'effet de réel », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 81-90.

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

GEFEN, Alexandre, *La Mimésis*, Paris, G-F Flammarion, 2002.

HALL, Stuart (éd.), *Representation : Cultural Representations and Signifying Practices*, London, Sage, 1997.

RIFFATERRE, Michael, *La production de texte*, Paris, Seuil, 1979.

4.2.- Sexualité

AUTHIER, Christian, *Le Nouvel Ordre sexuel*, Paris, Bartillat, 2002.

BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949.

BOZON, Michel, « Orientations intimes et construction de soi. Pluralité et divergences dans les expressions de la sexualité », *Sociétés Contemporaines*, n° 41-42, 2001, p. 11-40.

_____, *Sociologie de la sexualité*, Paris, Nathan, 2002.

_____, « Littérature, sexualité et construction de soi. Les écrivaines françaises du tournant du siècle face au déclin de l'amour romantique », *The Australian Journal of French Studies*, vol. XLII, n° 1, 2005, p. 6-21.

DOSTIE, Michel, *Les corps investis*, Montréal, Les Éditions Saint-Martin, 1988.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité : la volonté de savoir*, vol. 1, Paris, Gallimard, 2000 [1976].

_____, *Histoire de la sexualité : l'usage des plaisirs*, vol. 2, Paris, Gallimard, 2000 [1984].

_____, *Histoire de la sexualité : le souci de soi*, vol. 3, Paris, Gallimard, 2000 [1984].

FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexualité*, (trad.) B. Reverchon-Jouve, Paris, Gallimard, 1968 [1905].

_____, *Totem et tabou : interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, (trad.) S. Jankélévitch, Paris, Payot, 1973 [1912].

_____, « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*, (trad.) S. Jankélévitch, Paris, Payot, 1976 [1920], p. 7-81.

_____, *La vie sexuelle*, (trad.) Denise Berger et Jean Laplanche, Paris, Presses universitaires de France, 1973.

GIDDENS, Anthony, *La transformation de l'intimité : sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes*, (trad.) Jean Mouchard, Rodez, Rouergue/Chambon, 2004.

GAUDELIER, Maurice, « La sexualité est toujours autre chose qu'elle-même », *Esprit*, n° 273, mars-avril 2001, p. 96-104.

HENRY, Michel, *Incarnation : une philosophie de la chair*, Paris, Seuil, 2000.

KINSEY, Alfred et autres, *Le comportement sexuel de l'homme*, (trad.) Pierre Desclaux, Paris, Éditions du Pavois, 1948.

_____, *Le comportement sexuel de la femme*, (trad.) Pierre Jacquemart, Paris, A. Dumont, 1954.

KRAFFT-EBING, Richard von, *Psychopathia sexualis : étude medico-légale à l'usage des médecins et des juristes*, édition refondue par le D^r Albert Moll, (trad.) René Lobstein, Paris, Éditions Climats & Librairie Thierry Garnier, 1990 [1886].

_____, *Psychopathia Sexualis : avec recherches spéciales sur l'inversion sexuelle*, (trad.) Emile Laurent et Sigismond Csapo, Paris, Georges Carré Éditeurs, 1895, <www.gutenberg.org/ebooks/24766>, consulté le 14 octobre 2008.

LAQUEUR, Thomas, *Le sexe en solitaire*, (trad.) Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, 2005.

MARCUSE, Herbert, *L'Homme unidimensionnel : essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, (trad.) Monique Wittig et l'auteur, Paris, Éditions de Minuit, 1968 [1955].

MASSUZ-LAVAU, Janine, *La vie sexuelle en France*, Paris, Éditions de la Martinière, 2002.

MASTERS, William H. et Virginia E. JOHNSON, *Les réactions sexuelles*, (trad.) Francine Fréhel et Marc Gilbert Paris, R. Laffont, 1970 [1968].

MATLOCK, Jann, « Et si la sexualité n'avait pas d'avenir », *La sexualité a-t-elle un avenir?*, Forum Diderot, Paris, PUF, 1999, p. 10-35.

REICH, Wilhelm, *La lutte sexuelle des jeunes*, (trad.) de Jean-Marie Brohm, Paris, F. Maspero, 1972 [1932].

_____, *La révolution sexuelle : pour une autonomie caractérielle de l'homme*, (trad.) Constantin Sinelnikoff, Paris, Plon, 1972 [1936].

SCHNEIDER, Michel, « Malaise dans la sexualité? Du nouvel ordre sexuel au nouvel ordre matriarcal », *Esprit*, n° 284, mai 2002, p. 7-22.

UHL, Magali et Jean-Marie BROHM, *Le sexe des sociologues : la perspective sexuelle en sciences humaines*, Bruxelles, Éditions La Lettre volée, 2003.

4.3- Érotisme, pornographie et prostitution

ALBERONI, Francesco, *L'Érotisme*, Paris, Ramsay, 1987.

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

BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1957.

BAUDRY, Patrick, *La pornographie et ses images*, Paris, Armand Colin, 1997.

BENABOU, Erica-Marie, *La prostitution et la police des mœurs au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1987.

BERTRAND, Claude-Jean et Annie BARON-CARVAIS, *Introduction à la pornographie : un panorama critique*, Paris, La Musardine, 2001.

BRULOTTE, Gaëtan, *Œuvres de chair : figures du discours érotique*, Paris/Sainte-Foy, L'Harmattan/Les Presses de l'Université Laval, 1998.

CHALEIL, Max, *Prostitution. Le désir mystifié*, Paris, Parangon, 2002.

DELEU, Xavier, *Le consensus pornographique*, Paris, Mango, 2002.

DESPENTES, Virginie, *King Kong théorie*, Paris, Grasset, 2006.

FOLSCHEID, Dominique, *Sexe mécanique : la crise contemporaine de la sexualité*, Paris, Table Ronde, 2002.

GILMAN, Sander L., *L'Autre et le moi : stéréotypes occidentaux de la race, de la sexualité et de la maladie*, Paris, PUF, 1996.

GOULEMOT, Jean-Marie, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Paris, Minerve, 1994.

LEMAY, Christian, « Pour une érotologie de la fiction québécoise », thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 2003.

MAINGUENEAU, Dominique, *La littérature pornographique*, Paris, Armand Colin, 2007.

MARZANO, Michela, *La pornographie ou l'épuisement du désir*, Paris, Buchet-Chastel, 2003.

_____, « La nouvelle pornographie et l'escalade des pratiques : corps, violence et réalité », *Cités*, Paris, PUF, n° 15, 2003, p. 17-29.

_____, *Malaise dans la sexualité : le piège de la pornographie*, Paris, Lattès, 2006.

MCDONALD, Christie « Changing Stakes : Pornography, Privacy, and the Perils of Democracy », *Yale French Studies*, n° 100, 2001, p. 88-115.

MICHEL, Franck, *Planète sexe. Tourismes sexuels, marchandisation et déshumanisation des corps*, Paris, Éditions Homnisphères, 2006.

_____, *Voyage au bout du sexe. Trafics et tourismes sexuels en Asie et ailleurs*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2006.

OGIEN, Ruwen, *Penser la pornographie*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.

PAUVERT, Jean-Jacques, *La littérature érotique*, Paris, Flammarion, coll. « Dominos », 2000.

_____, *De l'infini au zéro : anthologie historique des lectures érotiques (1985-2000)*, Paris, Stock, 2001.

POULIN, Richard, *La violence pornographique : industrie du fantasme et réalités*, Yens-sur-Morges, Éditions Cabédita, 1993.

_____, *La mondialisation des industries du sexe : prostitution, pornographie, traite des femmes et des enfants*, Ottawa, Éditions l'Interligne, 2004.

_____, *Prostitution, la mondialisation incarnée : points de vue du sud*, Louvain-la-Neuve/Paris, Centre tricontinental/Syllepse, 2005.

_____, et Amélie LAPRADE, « Hypersexualité, érotisation et pornographie chez les jeunes », 7 mars 2006, <sisyphe.org>, consulté le 15 février 2007.

_____, « La tyrannie du nouvel ordre sexuel », *Sisyphe.org*, 15 avril 2007, <http://sisyphe.org/article.php3?id_article=801>, consulté le 28 juin 2009.

SMOLDERS, Olivier, *Éloge de la pornographie, où l'on comprend enfin pourquoi la pornographie est un genre charmant, sympathique, parfaitement délicieux*, Liège, Éditions Yellow Now, coll. « De parti pris » Liège, 1993.

4.4- Stéréotype

AMOSSY, Ruth et Anne HERSCHBERG Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Éditions Armand Colin, coll. « Lettres et sciences sociales », 2005 [1997].

CASTILLO DURANTE, Daniel, *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ, 1994.

DUFAYS, Jean-Louis, « Le stéréotype, un concept-clé pour lire, penser et enseigner la littérature », *Marges linguistiques*, mars 2001, <www.marges-linguistiques.com>, consulté le 12 octobre 2008.

ROSELLO, Mireille, *Declining the Stereotype*, Hanover and London, University Press of New England, 1998.

4.5- Autobiographie

BORDELEAU, Francine, « La mise en scène de l'autofiction », *Spirale*, n° 182, janvier-février 2002, p. 22.

COLONNA, Vincent, *Autofiction et autres mythomanies*, Auch, Tristram, 2004.

DOUBROVSKY, Serge, « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse », *L'Esprit créateur*, vol. XX, n° 3, automne 1980, p. 87-97.

HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003.

LECARME, Jacques, « L'autofiction : un mauvais genre? », *Autofictions et Cie*, Paris, Université Paris X, 1993, p. 227-249.

LECARME-TABONE, Eliane, « Existe-t-il une autobiographie de femmes? », *Magazine littéraire*, n° 409, mai 2004, p. 56-59.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

4.6- Généraux

AUSTIN, J. L., *How to do things with Words*, New York, Oxford University Press, 1982 [1962].

BADIR, Sémir, « Barthes, sémiologue », <www.ec-aiss.it/archivio/tipologico/autore.php>, consulté le 12 octobre 2008.

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

_____, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975.

_____, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978.

_____, *Le grain de la voix : entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981.

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulations*, Paris, Éditions Galilée, 1981.

_____, *La société de consommation*, Paris, Folio, 1990.

BLANCHOT, Maurice, *La communauté inavouable*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.

BOURCIER, Marie-Hélène, « Zone de visibilité », *L'Humanité*, 19 novembre 2001, <http://www.humanite.fr/2001-11-19_Cultures_CENSURE-Marie-Helene-Bourcier-Zone-de-visibilite>, consulté le 19 août 2009.

COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.

CASTILLO DURANTE, Daniel, *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ, 2004.

DÉTREZ, Christine et Anne SIMON, *À leur corps défendant : les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*, Paris, Seuil, 2006.

DIDIER, Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1981.

DREYFUS, Hubert et Paul Rabinov, *Michel Foucault : un parcours philosophique*, Paris, Gallimard, 1984.

DUCREY, Guy et Jean-Marc Moura (dir.), *Crise fin-de-siècle et tentation de l'exotisme*, Villeneuve d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle/Lille 3, 2002.

ESTELLON, Vincent, « Éloge de la transgression. Transgressions, folies du vivre? De la marche vers l'envol », *Champ psychosomatique*, n° 38, 2005, p. 149-166.

FORTIER, Frances, « Le récit, émergence d'une pratique : le volet institutionnel », *Voix et Images*, vol. 23, n° 3, 1998, p. 339-460.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits I*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001 [1994].

GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

HAVERCROFT, Barbara, « Quand écrire c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Dalhousie French Studies*, vol. 47, 1999, p. 93-113.

HOEK, Léo, *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye/Paris, Mouton Éditeur, 1981.

JOURDE, Pierre, *La littérature sans estomac*, Paris, L'Esprit des Péninsules, 2002.

KLIK, Marcin, « Autour du concept de polyvalence du texte dans la pensée critique de Roland Barthes (1960-1980) », 2000, <free.of.pl/m/mgr/files/barthes_sec.pdf>, consulté le 12 octobre 2008.

LIPOVETSKY, Gilles *Le bonheur paradoxal. Essai sur la société de l'hyperconsommation*, Paris, Gallimard, 2006.

MAISONNEUVE, Jean, « Quelques soucis de définition », *Connexions*, n° 87, vol. 1, 2007, p. 13-17.

MERCIER, Andrée, « Poétique du récit contemporain : négation du genre ou émergence d'un sous-genre? », *Voix et Images*, vol. 23, n° 3, 1998, p. 461-480.

MEMMI, Albert, *Portrait du colonisé*, précédé de *Portrait du colonisateur*, Paris, Payot, 1973 [1954].

MILLET, Catherine, *L'art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 1987.

RIFKIN, Jeremy, *L'âge de l'accès. La nouvelle culture du capitalisme*, (trad.) Marc Saint-Upéry, Paris, La Découverte, 2005 [2000].

SEGALEN, Victor, *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers*, Montpellier, Fata Morgana, 1978.

SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant : Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943.

SHERIDAN, Alan, *Discours, sexualité et pouvoir. Initiation à Michel Foucault*, Bruxelles, Pierre Mardaga, Éditeur, 1980.

SOUKHANOV, Anne H., « Word Watch », *The Atlantic Monthly*, n° 278, décembre 1996, p. 128.

TREMBLAY, Francis, *La fiction en question*, Montréal-Paris, Balzac-Le Griot éditeur, 1999.

5- OUVRAGES ET ARTICLES SUR LES ŒUVRES DU CORPUS ET DE SADE

ANGOT, Christine, « Catherine M. par Christine A. », *L'Infini*, n° 77, hiver 2002, p. 96-99.

AUTHIER, Christian, « Michel Houellebecq : extension du domaine de la parole », *L'Opinion indépendante*, <membres.lycos.fr/houellebecq/fr/pages/opinionind.htm>, consulté le 21 janvier 2004.

BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Gallimard, Seuil, 1971.

BATAILLE, Georges, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957.

_____, André BRETON, Jean COCTEAU, Jean PAULHAN et Maurice GARÇON, *L'Affaire Sade*, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1963.

BEAUVOIR, Simone de, *Faut-il brûler Sade?*, Paris, Gallimard, 1955.

BIRON, Michel, « Écrire du côté de la mort », *Voix et Images*, vol. XXVII, n° 2 (80), hiver 2002, p. 337-342.

BLANCHOT, Maurice, *Lautréamont et Sade*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963.

BOISCLAIR, Isabelle, « Accession à la subjectivité et autoréification : statut paradoxal de la prostituée dans *Putain* de Nelly Arcan », Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne (dir.), *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2007, p. 111-123.

_____, « Au pays de Catherine », *Les Cahiers Anne-Hébert*, n° 2, automne 2000, p. 113-125.

BOURCIER, Marie-Hélène, « Pipe d'auteur : la "nouvelle vague pornographique française" et ses intellectuels (avec Jean-Pierre Léaud et Ovidie, Catherine Millet et son mari et toute la presse », *Esprit Créateur*, vol. XLIV, n° 3, automne 2004, p. 13-25.

CASTILLO DURANTE, Daniel, *Sade ou l'ombre des Lumières*, New York, Peter Lang, 1997.

CHOUEN-OLLIER, Chloé, « L'écriture, "admirable putain" : écriture et prostitution chez Marguerite Duras », *Marguerite Duras : les récits des différences sexuelles*, Paris, Lettres modernes Minard, 2005, p. 39-50.

CLERC, Thomas, « La grandeur de la Vie sexuelle... », *Libération*, 17 mai 2001, <www.arlindo-correia.com/catherine_millet1.html>, consulté le 26 octobre 2007.

CLOUZOT, Claire, *Catherine Breillat : indécence et pureté*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, coll. « Auteurs », 2004.

DEGRYSE, Lucas, « Violence et transformation génétique de l'humain : une approche sociobiologique », *Le Philosophoire*, n° 13, hiver 2001, <www.houellebecq.info/revuefile/1_violence.PDF>, consulté le 30 septembre 2008.

DELVAUX, Martine, *Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005.

DEMONPION, Denis, *Houellebecq non autorisé : enquête sur un phénomène*, Paris, Maren Sell Éditeurs, 2005.

DEURVEILHER, Agnès et Jean-Luc GUILHEM, « De l'obscénité à la lumière », *Combat face au sida*, n° 35, mars 2004, p. 4-7.

DEVANNE, Laurent, *L'Humanité*, 28 janvier 2004, <www.arkepix.com/kinok/Catherine%20BREILLAT/breillat_interview.html>, consulté le 18 septembre 2008.

DI MEO, Philippe, « La légende d'un corps », *Magazine littéraire*, n° 398, mai 2001, p. 72-74.

DUBOIS, Félicie, « Catherine Breillat : la cinématographie dans le boudoir », *Lunes*, n° 17, octobre 2001, p. 2, <www.feliciedubois.com/img/articles/CatherineBreillat.pdf>, consulté le 26 août 2007.

D. Z., « Catherine Breillat : "Petits plaisirs mafieux" », *L'Humanité*, 19 novembre 2001, <www.humanite.fr/journal/2001-11-19/2001-11-19-253733>, consulté le 28 août 2007.

FRANCOZ, Stéphanie, « Anatomie de l'enfer et maladie de la mort : à propos d'un film de Catherine Breillat et d'un roman de Marguerite Duras », *Psychanalyse-Paris.com*, 29 avril 2006, <www.psychanalyse-paris.com/Anatomie-de-l-enfer-et-maladie-de.html>, consulté le 12 octobre 2008.

GARCIA, Sandrine, « La Réception de *La vie sexuelle de Catherine M.* », *The Australian Journal of French Studies*, vol. XLII, n° 1, 2005, p. 22-35.

HAVERCROFT, Barbara, « (Un)tying the Knot of Patriarchy : Agency and Subjectivity in the Autobiographical Writings of France Théoret and Nelly Arcan », *Auto/biography in Canada : Critical Directions*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2005, p. 207-234.

HENRIC, Jacques, « Lu et entendu », *L'Infini*, n° 77, hiver 2002, p. 84-95.

KLOSSOWSKI, Pierre, *Sade mon prochain*, Paris, Seuil, 1967 [1947].

LAUGAA-TRAUT, Façoise, *Lectures de Sade*, Paris, Armand Colin, 1973.

LE BRUN, Annie, *Du trop de réalité*, Paris, Stock, 2000.

_____, « À distance », *La Quinzaine littéraire*, n° 807, 1^{er} au 15 mai 2001, p. 27.

MARTEL, Frédéric, « C'est ainsi que je fabrique mes livres », *La Nouvelle Revue Française*, n° 548, janvier 1999, p. 197-209.

MECKE, Jochen, « Le social dans tous ses états : le cas Houellebecq », *L'empreinte du social dans le roman depuis 1980*, Michel Collomb (dir.), Montpellier, Université Paul-Valéry-Montpellier III, 2005, p. 47-64.

MILLET, Catherine, « Pourquoi et comment », *L'Infini*, n° 77, hiver 2002, p. 69-76.

MURPHY, Kevin, « Hell's Angels : An Interview with Catherine Breillat on *Anatomy of Hell* », *Senses of Cinema*, novembre 2004, <www.sensesofcinema.com/contents/05/34/breillat_interview.html>, consulté le 26 août 2007.

NADEAU, Maurice, « Journal en public », *La Quinzaine littéraire*, n° 806, 16 au 30 avril 2001, p. 27.

_____, *Sade, l'insurrection permanente*, Paris, Maurice Nadeau Éditeur, coll. « Les Lettres Nouvelles », 2002.

NAVARRO, Pascale, « Nelly Arcan : journal intime », *Voir*, vol. 15, n° 36, 6 septembre 2001, p. 14.

NICKSON, Elisabeth et Susan ROXBOROUGH, « But did she really enjoy all that sex? : A conversation about Catherine Millet's *The Sexual Life of Catherine M.* », *The National Post*, vol. 4, n° 217, 11 juillet 2002, p. B1 et B2.

NOGUEZ, Dominique, *Houellebecq, en fait*, Paris, Fayard, 2003.

PAUVERT, Jean-Jacques, *Sade vivant*, Paris, Robert Laffont, tome 3, 1990.

PRICE, Brian, « Catherine Breillat », *Senses of Cinema*, novembre 2002, <www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/breillat.html>, consulté le 18 septembre 2008.

RESCH, Yannick, « Violence du corps, violence culturelle : Putain de Nelly Arcan », *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne (dir.), Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2007, p. 179-183.

ROCHE, Denis, « Caducée pour Catherine », *L'Infini*, n° 77, hiver 2002, p. 77-83.

SCHUERENWEGEN, Franck, « Scènes de cul », *Michel Houellebecq*, Sabine van Wesemael (dir.), Amsterdam/New York, Rodopi, coll. « CRIN » n° 43, 2004, p. 91-98.

SÉNÉCAL, Didier, « Michel Houellebecq », *Lire*, n° 298, septembre 2001, p. 28-34.

SOLLERS, Philippe, « Le regard sur soi d'une femme libre », *Le Monde des livres*, 7 avril 2001, <www.arlindo-correia.com/050501.html>, consulté le 12 octobre 2008.

ST-HILAIRE, Mélanie, « La deuxième vie de Nelly Arcan », *L'Actualité*, 15 septembre 2007, p. 100-104.

THOMAS, Chantal, *Sade, la dissertation et l'orgie*, Paris, Rivages poche, 2002.

TREMBLAY, Odile, « Le vertige du nombre », *Le Devoir*, 6 octobre 2001, p. C9.

_____, « La belle et le dragon », *Le Devoir*, 28 août 2004, p. f1.

TYLSKI, Alexandre, « Breillat, la peinture & Anatomie de l'enfer », partie 1/2, *Cadrage.net*, octobre 2003, <www.cadrage.net/entretiens/Breillat/catherine.html>, consulté le 26 août 2007.

WESEMAEL, Sabine van, *Michel Houellebecq : le plaisir du texte*, Paris, L'Harmattan, 2005.

VARROD, Pierre, « Michel Houellebecq : Plateforme pour l'échange des misères mondiales », *Esprit*, n° 279, p. 96-117.

VASSE, David, *Catherine Breillat : un cinéma du rite et de la transgression*, Bruxelles / Issy-les-Moulineaux, Éditions Complexe et ARTE Éditions, 2004.

VIARD, Bruno, « Houellebecq du côté de Rousseau », *Michel Houellebecq*, Sabine van Wesemael (dir.), Amsterdam/New York, Rodopi, coll. « CRIN » n° 43, 2004, p. 127-141.

VILMER, Jean-Baptiste Jeangène, *Sade moraliste : le dévoilement de la pensée Sadienne à la lumière de la réforme pénale au XVIII^e siècle*, Genève, Droz, 2005.

6-DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES

BOISTE, Pierre-Claude-Victoire, *Dictionnaire universel de la langue française*, Paris, Lecointe et Pougin, 1834.

Dictionnaire historique de la langue française, Paris, Éditions Le Robert, 1998.

Dictionnaire des mythes féminins, Monaco, Rocher, 2002.

Dictionnaire de la philosophie, Paris, Larousse, 2003.

Dictionnaire de la pornographie, Philippe Di Folco (dir.), Paris, Presses universitaires de France, 2005.

Dictionnaire des termes littéraires, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2001

Encyclopedia Universalis, Paris, Encyclopedia Universalis, 2002.

Encyclopédie philosophique universelle. Les notions philosophiques : dictionnaire, Tome 2, Paris, PUF, 1990.

Le Grand Robert de la langue française, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2001.

Le Petit Robert, Paris, Éditions Le Robert, 2009.

Trésor de la langue française, Paris, Gallimard, 1992.

LALANDE, André, *Le vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1972.

LOVE, Brenda B., *Dictionnaire des fantasmes et perversions*, Paris, Éditions Blanche, 2000.

7-ENTRETIENS TÉLÉVISÉS

BREILLAT, Catherine, « Le huis-clos... », *Anatomie de l'enfer*, Entretien conçu et mené par Gaillac-Morgue, 2004.

_____, « Le tampon... », *Anatomie de l'enfer*, Entretien conçu et mené par Gaillac-Morgue, 2004.

_____, « Le contrat et le contraire... », *Anatomie de l'enfer*, Entretien conçu et mené par Gaillac-Morgue, 2004.

JONES-GORLIN, Nicholas, site *Auteurs tv*, <auteurstv.blogspot.com/2007/12/nicolas-jones-gorlin.html>, consulté le 30 septembre 2008.

8-FILMS

BREILLAT, Catherine, *Anatomie de l'enfer*, France, 2004, 77 minutes.

JACKSON, Peter, *King Kong*, États-Unis, 2005, 187 minutes.

JACQUOT, Benoît, *Sade*, France, 2000, 100 minutes.

KAUFMAN, Philip, *Quills*, Angleterre, États-Unis, 2000, 124 minutes.

9-DOCUMENTAIRE

VON STOETZEL, Paul, *Snuff : A Documentary About Killing on Camera*, États-Unis, 2008, 76 minutes.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	ii
REMERCEMENTS	iii
<u>INTRODUCTION</u>	1
L'ère du <i>Big Brother</i> : Quand la fiction dépasse la réalité	1
Problématique et hypothèses	2
Cadre méthodologique	6
État de la question	12
- De la sexualité à l'ère du nouvel ordre sexuel	12
- Érotisme ou pornographie?	25
Choix des œuvres	35
- Nelly Arcan : De <i>Putain</i> à <i>Folle</i>	37
- Catherine Breillat : cinéaste et romancière	40
- Michel Houellebecq : De l'extension à la plateforme de la misère sexuelle	42
- Catherine Millet : De Catherine M. à légende sexuelle	45
Parcours des chapitres	48
 <u>CHAPITRE 1</u>	
LES LIMITES DE LA REPRÉSENTATION DE LA SEXUALITÉ	52
La représentation	53
Transgression de la représentation et représentation de la transgression	63
La sexualité représentée	75
De l'autobiographie à la fiction : genres littéraires et mise en scène du <i>moi</i> dans la sexualité représentée	79
 <u>CHAPITRE 2</u>	
FIGURATION DE LA SEXUALITÉ : DE SADE AUX STRATÉGIES DES ŒUVRES DU CORPUS	99
Le déclin de l'érotisme	100
Au-delà du pornographique : Sade	105
La violence	113
Les modèles sociologiques d'orientations intimes	121
Stratégies de la sexualité représentée : du personnage fictionnel au personnage autobiographique	133
- Le couple originel dans <i>Pornocratie</i>	133
- Le « je » fictionnel dans <i>Plateforme</i>	145
- Le « je » de l'autofiction dans <i>Putain</i>	158
- Le « je » autobiographique dans <i>La vie sexuelle de Catherine M.</i>	170

CHAPITRE 3

MISE EN RÉCIT DE LA SEXUALITÉ REPRÉSENTÉE	188
Processus d'écriture	189
L'utilisation du stéréotype	200
Mise en récit de la sexualité représentée	213
- <i>Pornocratie</i> ou la lutte originelle	213
- Le réseau sexuel de Catherine M.	220
- <i>Putain</i> : le double masque de la prostitution	227
- Le tourisme sexuel : la prostitution houellebecquienne	243
Sade : Écriture des limites	250
 <u>CONCLUSION</u>	 262
 BIBLIOGRAPHIE	 281