

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

UMI

A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600

NOTE TO USERS

The original manuscript received by UMI contains pages with slanted print. Pages were microfilmed as received.

This reproduction is the best copy available

UMI



Université d'Ottawa • University of Ottawa

**L'ÉROTISME AU FÉMININ SELON ANNE DANDURAND
ET ALINA REYES**

© Par
MYLÈNE LÉVESQUE
Département des lettres françaises
Faculté des arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures
de l'Université d'Ottawa
en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts (Lettres françaises) : M.A.

Ottawa - 1998



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

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

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

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

0-612-32542-3

Résumé de la thèse

L'institution qui a pendant longtemps occultée la littérature érotique manifeste aujourd'hui un intérêt nouveau pour ce champ littéraire. Or, avec la prise de parole des femmes, la littérature érotique est devenue accessible non seulement à l'écriture au féminin mais aussi à la diffusion des textes érotiques écrits par des femmes.

Notre thèse s'intéresse à la spécificité de l'érotisme au féminin dans des textes contemporains écrits par des femmes. La première auteure, Anne Dandurand, est reconnue comme une des pionnières [sic] québécoises en littérature érotique au féminin. Quant à la seconde, Alina Reyes, elle accéda à la renommée avec son petit roman *Le Boucher*. Toutes deux osent affirmer un érotisme qui se hisse hors des sphères de la littérature érotique classique à savoir celle écrite par et pour les hommes. Aussi, nous étudierons de quelles façons cette nouvelle écriture reprend ou refuse les stéréotypes véhiculés depuis toujours dans la littérature érotique au masculin.

Remerciements

Je désire exprimer toute ma reconnaissance à ma directrice, Marie Couillard, pour ses précieux conseils et ses nombreux mots d'encouragement qui ont toujours eu des effets bénéfiques, autant sur le contenu de ma thèse que sur mon moral.

Un merci particulier à mes parents dont l'exemple m'a stimulée à me rendre jusqu'au bout (par une coïncidence extraordinaire tous deux complétaient une thèse en même temps que moi). Merci aussi à Patrick Amyot et à mes soeurs (Nadine et Isabelle) qui ont toujours eu confiance en moi, ainsi qu'à Nathalie Ferron avec qui j'ai pu partager mes découvertes tout au long de la rédaction de cette thèse.

Introduction

Introduction

Qu'il me baise d'un baiser de sa
bouche!... Tes caresses sont plus
douce que le vin, quand elles se mêlent
à l'odeur de tes parfums exquis; ton
nom est une huile épandue; c'est
pourquoi les jeunes filles t'aiment.

*Le Cantique des cantiques*¹

Sujet controversé, l'érotisme en littérature a dû faire face à la censure institutionnelle qui l'a cloisonné dans la clandestinité. Encore aujourd'hui, le silence qui entoure la parution d'ouvrages érotiques atteste le tabou qui plane toujours au-dessus de ce genre littéraire :

Les tabous, les interdits ont une fonction politique précise: en faisant obstacle à la liberté de pensée, ils ralentissent ou étouffent toute prise de conscience intellectuelle, sociale, pouvant déboucher sur l'instauration de véritables liens de solidarité entre les individus qui subissent une même oppression².

Face à cette occultation, ou du moins à cette marginalisation de l'érotisme, Anne Dandurand affirme franchement : «J'aimerais cesser d'écrire sur le sexe, c'est lourd à porter³.» Au sein de l'érotisme s'articule en effet une lutte de pouvoir qui, trouvant ses assises au-delà de la sexualité, ordonne toute la société. En outre, l'univers érotique «hante l'imaginaire et donc la littérature qui met en scène à la fois les oppressions historiques, sociales et

¹ Anonyme, *Le Cantique des cantiques*, traduit de l'hébreu par Ernest Renan, Paris, Arléa, 1991, p. 15.

² Marilyn French, *La Guerre contre les femmes : essai*, traduit de l'américain par Françoise Bouillot et Iawa Tate, Paris, L'Archipel, 1992, p. 219.

³ Annie Molin Vasseur, «Anne Dandurand : les mouvements intérieurs», *Arcade*, n° 26, hiver 1993, p. 63.

économiques qui [...] ont été infligées [aux femmes]⁴» Ce sont ces rapports qui déterminent le rôle des hommes et des femmes dans leurs activités sexuelles. Or, depuis les années 1980, la littérature érotique s'est vue enrichie d'un nouvel érotisme au féminin qui remet en cause les rôles selon le genre, crée une «tension entre l'image de la femme traditionnelle [...] et celle de la femme récente⁵».

Cette incursion des femmes écrivains dans le monde de la littérature érotique est à l'origine du présent travail. Aussi, nous nous proposons d'étudier des oeuvres d'Anne Dandurand et d'Alina Reyes à travers les manifestations de l'érotisme au féminin en faisant valoir de quelles façons les textes choisis se conforment ou s'opposent à la littérature érotique classique⁶, en d'autres mots, véhiculent les stéréotypes et les clichés. Ce faisant, nous tenterons de répondre aux questions suivantes tout au long de notre étude : «En quoi l'érotisme au féminin se distingue-t-il de l'érotisme au masculin?» et «Dans quelle mesure les textes de Reyes et Dandurand présentent-ils une spécificité de l'écriture érotique au féminin?»

Nous présentons dans l'introduction quelques éléments qui permettront aux lecteurs et lectrices de mieux comprendre les enjeux de notre recherche. Dans un premier temps, nous esquissons brièvement le profil de l'érotisme au masculin tel que retrouvé dans la littérature érotique classique, pour se diriger vers l'élaboration d'une nouvelle perception de l'érotisme. Ceci nous amènera à distinguer érotisme et pornographie. Nous procédons ensuite à la présentation et à la justification du corpus littéraire à l'étude ainsi que de l'approche théorique qui nous a permis d'analyser l'érotisme dans les textes de Reyes et Dandurand. Puis, après

⁴ Fabienne Roitel, «Les dangers d'un érotisme au singulier ou le plaisir à l'oeuvre», *Moebius*, n° 61, automne 1994, p. 102.

⁵ Jean Levasseur, «La littérature québécoise des années 80 : l'urgence du corps au féminin», *L'Érotisme en littérature*, sous la direction d'Armand Morel, Halifax, A. Morel et D. Nevo, 1995, p. 172.

⁶ Par «classique» nous entendons : «qui fait autorité». [s.a.], «classique», *Le Petit Robert I. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1988, p. 323.

avoir présenté l'approche méthodologique préconisée dans cette thèse, nous ferons un survol des différents chapitres pour terminer avec un aperçu des conclusions anticipées.

L'érotisme au masculin dans la littérature érotique classique

Afin de répondre à nos questions de recherche, il importe d'abord de cerner l'érotisme au masculin tel qu'il se présente dans la littérature érotique «écrite par et pour les hommes⁷»; représentation longuement développée par plusieurs théoriciens de la sexualité. Georges Bataille⁸, tout d'abord, s'intéresse à un érotisme évoluant entre la vie et la mort, au sein de la transgression du patriarcat où la femme est ramenée à l'état de propriété et réduite à la passivité. Or, cette notion mise en place il y a des millénaires et culminant avec l'avènement de la modernité, est largement influencée par une «mentalité particulière [...] où la condition de la femme était nettement plus effacée qu'elle ne l'est maintenant⁹.» De même, la psychanalyse freudienne qui proclame la seule existence d'«une libido "d'essence mâle" ou "phallique"¹⁰», ainsi que l'étude de Foucault qui sépare «d'un côté ceux qui sont sujets de l'activité sexuelle [...] et de l'autre ceux qui sont les partenaires-objets [...] sur lesquels et avec lesquels elle s'exerce¹¹», se réfèrent à des modèles qui véhiculent les stéréotypes et confinent la femme dans son statut d'objet.

Comme la littérature masculine a longtemps été le seul modèle de référence en érotisme, nous essayerons de voir dans quelle mesure le

⁷ John Atkins, *Le Sexe dans la littérature ou de la pulsion érotique en littérature*, traduit de l'anglais par Françoise et Tony Cartano, Paris, Buchet/Chastel, 1975, p. 42.

⁸ Voir en particulier *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 1957, 306 p.

⁹ Jean Levasseur, *op. cit.*, p. 180.

¹⁰ Antoinette Fouque, *Il y a Deux Sexes : essais de féminologie 1989-1995*, Paris, Gallimard, Coll. «Le débat», 1995, p. 85.

¹¹ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984, p. 57.

nouvel érotisme au féminin s'y conforme. De fait, le stéréotype¹² — à l'emprise duquel aucun texte ne semble pouvoir se dérober¹³ — ordonne toute la littérature érotique classique. Or, l'écriture érotique des femmes s'enrichit de nouvelles perceptions et vient bouleverser les idées reçues «en élargissant le champ de l'érotique bien au-delà du sexuel¹⁴.»

Quelques stéréotypes nous permettront de mieux cerner l'articulation de la littérature érotique classique dans le but de faciliter la comparaison entre érotisme au féminin et érotisme au masculin. Ces textes s'échaffaudent en effet sur ce que John Atkins a appelé le «folklore de la littérature érotique¹⁵.» Tout d'abord, l'acte sexuel étant le plus souvent un acte de contrôle, il devait nécessairement mettre en rapport des actifs et des passifs¹⁶. D'où l'importance accordée au viol, domination suprême exercée sur les femmes dans les textes érotiques classiques. Or, comme l'érotisme des hommes «gravite autour des exploits du phallus¹⁷», les femmes, objets du discours patriarcal, devaient trouver une jouissance en accord avec ce discours masculin. Toujours selon le discours, les femmes «sont le désir même; les femmes n'ont aucun désir¹⁸.» Leur sexualité est entièrement niée alors qu'elles «SONT le sexe, tout entières sexe et utilisées dans ce

¹² Le stéréotype obéit [...] à une logique d'évidence qui exclut a priori toute tentative de réélaboration. En un sens bien précis, il s'offre donc comme le *type* même du «solide» (*stereos*) «bon sens» d'une représentation reçue dont il tire les ficelles. Le stéréotype en tant qu'*idée que l'on se fait de...* trouve ses conditions de possibilités dans une politique du simulacre. L'éclipse du réel qu'il déclenche au profit d'un pur miroitement — le pseudo-référent auquel se reporte l'unité clichée — se substitue à tout raisonnement. Souligné dans le texte. Daniel Castillo Durante, *Du Stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ, Coll. «Théorie et littérature», 1994, p. 32.

¹³ *Ibid.*, p. 41.

¹⁴ Marcelle Brisson, «Introduction», *Éros au pluriel*, sous la direction de Marcelle Brisson, Ville LaSalle, Hurtubise HMH, Coll. «Brèches», 1983, p. 11.

¹⁵ Par «folklore de la littérature érotique» nous entendons l'ensemble des stéréotypes qui constituent la littérature érotique classique. John Atkins, *op. cit.*, p. 42.

¹⁶ Marilyn French, *La Fascination du pouvoir*, traduit de l'américain par Hélène Ouvrard, Paris, Acropole, 1986, p. 550.

¹⁷ Marcelle Brisson, *op. cit.*, p. 10.

¹⁸ Marie-Françoise Hans et Gilles Lapouge, *Les Femmes, la pornographie, l'érotisme*, Paris, Seuil, 1978, p. 23.

sens¹⁹.» À preuve, le corps désiré est réifié, tandis que le corps désirant est annulé. En outre, les comportements sexuels, dans ces récits, se manifestent le plus souvent dans «la violence, l'oppression, la punition, l'humiliation ou la transgression²⁰.» Ces clichés corroborent l'idée que «dans les rapports de classes, de sexe [...] les dominés [sont] des choses²¹,» appropriées institutionnellement. En ce sens, Anne-Marie Dardigna cible avec justesse le mécanisme qui a géré toute la littérature érotique précédant les années 80 : «que l'auteur réel du récit soit un homme ou une femme importe peu finalement : le récit érotique met en acte une relation sujet/objet qui est toujours identique : "je"/"elle" (et "il")²².»

Vers un nouvel érotisme

Les représentations de la femme dans la littérature érotique classique tendent toutefois à s'estomper pour faire place à un érotisme qui rejoindrait autant les hommes que les femmes; aucune notion sur l'érotisme ne fait plus l'unanimité. L'«érotisme» semble en effet voué à l'imprécision étant donné le degré individuel d'émotivité provoqué par un objet ou une scène — qui peuvent être jugés «sexuels» ou non. Les images — ou fantasmes — qui habitent l'imaginaire érotique sont avant tout culturelles, c'est-à-dire motivées par de nombreux facteurs sociaux : économie, politique, éducation, religion, etc. La définition évasive du dictionnaire : «Penchant érotique; goût marqué, excessif ou pathologique pour les choses sexuelles²³,» ou encore celle prônée par Pierre Guiraud : «Plaisir sexuel²⁴,» ne sauraient nous satisfaire. Il faut donc

¹⁹ Souligné dans le texte. Colette Guillaumin, «Pratique du pouvoir et idée de Nature. (2) Le discours de la Nature», *Questions féministes*, n° 3, 1978, p. 7.

²⁰ Corinne Chaponnière, *Le Mystère féminin ou vingt siècles de déni de sens*, Paris, Olivier Orban, 1989, p. 206.

²¹ Colette Guillaumin, *op. cit.*, p. 6.

²² Anne-Marie Dardigna, *Les Châteaux d'Eros ou les infortunes du sexe des femmes*, Paris, François Maspero, Coll. «PCM», 1981, p. 105.

²³ [s.a.], «érotisme», *Le Petit Robert I*, *op. cit.*, p. 683.

²⁴ Pierre Guiraud, *Sémiologie de la sexualité : essai de glosso-analyse*, Paris, Payot, Coll. «Langages et sociétés», 1978, p. 316.

ajouter plus de substances à ces définitions incomplètes. Aujourd'hui, l'érotisme propose la représentation de «personnes et [d']actes sexuels mutuellement gratifiants [...] comme source d'excitation²⁵.» Cette affirmation constituerait une des caractéristiques primordiales de l'érotisme qui ne serait pas un jeu de pouvoir orienté vers la mort, mais plutôt «une fenêtre sur le rêve, sur la promesse de plaisirs toujours possibles et renouvelés²⁶.» L'érotisme naissant de l'imaginaire sous forme de fantasmes dépasse les balises de la vraisemblance, du possible, pour se hisser vers des sphères sans cesse réinventées. L'érotisme serait donc une manière de vivre en rapport avec l'autre et ce, en marge de ce qui est représenté comme réel.

Or, cette nouvelle vision de l'érotisme commence tout juste à infiltrer la littérature. Pour cette raison, la littérature érotique classique, choisie pour son corpus étoffé, constituera notre point de référence en ce qui concerne l'érotisme au masculin. Cependant, la notion d'«érotisme» laisse parfois sous-entendre une autre expression en rapport avec la sexualité : la pornographie.

Érotisme ou pornographie?

Érotisme et pornographie, tous deux s'élaborant au sein de la sexualité humaine et ayant en commun les notions de plaisir, désir et fantasme, ne s'opposent pas de façon catégorique et le débat qui tente de discerner l'un et l'autre est loin d'être clos. Certaines caractéristiques nous serviront toutefois à distinguer, du moins partiellement, ces deux expressions.

²⁵ Michel Dorais, *Les Lendemain de la révolution sexuelle : le sexe a-t-il remplacé l'amour?*, Montréal, Prétexte, 1986, p. 69.

²⁶ Jean-François Pantaloni dans *Qu'est-ce que la littérature érotique? 60 écrivains répondent*, Paris, Zulma, Coll. «Champs érotiques», 1993, p. 95.

Hier représentée comme «spectacle diabolique, [...] la pornographie puisait sa force et s'accomplissait dans les domaines du mal²⁷.» Or, les femmes ont pendant longtemps intériorisé le discours qui les associait au mal. «Objectivées comme sexe²⁸», elles étaient dépourvues de toute autonomie et n'avaient pas droit de cité sur leur propre corps réduit au statut de «chose». En ce sens, Pierre Guiraud soutient que l'histoire a joué un rôle déterminant au sein de cet enjeu :

La «femme» est la forme exemplaire de l'«objet», le paradigme de tous les objets, et de ce fait investie de tous les attributs de l'«objet»: passif, patient, non-sujet et à la limite non-être. C'est pourquoi la culture lui a longtemps, et partout, déniée toute puissance, tout pouvoir, toute autorité, et jusqu'à toute existence légale²⁹.

Privées de leur humanité, les femmes formaient de façon remarquable une classe de sexe où les membres étaient interchangeable. Au centre de cette mise en scène où la femme «n'existe que par le corps³⁰» se trouve une transgression du discours de la morale établie. Toutes formes de perversions sexuelles — inceste, viol, pédophilie, nécrophilie, bestialité, fétichisme, sadisme, etc. — y seront exploitées. Plus récemment, la pornographie a été définie par Bernard Arcan «comme la représentation du sexe en lui-même, sans contexte, sans référent et sans excuse³¹.» Toutefois, dire qu'il y a représentation ou mise en scène d'actes sexuels ne suffit pas à distinguer érotisme et pornographie. Aussi, Michel Dorais précise que la sexualité, au sein de la pornographie, deviendrait prétexte à «la domination, [à] la dégradation et [à] la violence³².» L'avilissement

²⁷ La tradition judéo-chrétienne condamnait toute sexualité n'ayant pas comme but la reproduction, c'est-à-dire le prolongement du père. Marie-Françoise Hans et Gilles Lapouge, *op. cit.*, p. 11.

²⁸ Souligné dans le texte. Colette Guillaumin, *op. cit.*, p. 7.

²⁹ Pierre Guiraud, *op. cit.*, p. 181.

³⁰ Suzanne Lamy, «Du privé au politique : la Constellation du Cygne de Yolande Villemaire», *Voix & Images*, vol. XIII, n° 1, automne 1987, p. 26.

³¹ Bernard Arcan, *Le Jaguar et le Tamanoir. Vers le degré zéro de la pornographie*, Montréal, Boréal, 1991, p. 249.

³² Michel Dorais, *op. cit.*, p. 70.

d'autrui constituerait aussi une exigence fondamentale à l'exaltation sexuelle. En effet, «la pornographie induit dans les rapports sexuels imaginaires une nécessaire relation où il y a domination. Et qui dit domination dit violence ou menace de violence [...]»³³. La violence permettrait donc de tracer la frontière entre érotisme et pornographie. Alors que l'érotisme «impliqu[e] la mutualité et la réciprocité»³⁴, la pornographie n'existe pas hors de la relation réductrice bourreau/victime.

Comme nous l'avons mentionné, à travers des textes récents de femmes, nous retrouvons un érotisme qui se démarque des récits masculins d'autant plus que la littérature érotique classique côtoie plus souvent qu'autrement la pornographie «appart[enant] à l'imaginaire de l'homme»³⁵. Pour les femmes, l'écriture du corps a d'abord été l'affirmation d'une quête identitaire pour devenir expression de soi, de leurs désirs les plus intimes. Toutefois, sous leur plume, la découverte du corps féminin prend un sens plus profond. Apprenant à se connaître, elles osent enfin prendre la parole pour refuser l'asservissement immémorial de leur sexualité au plaisir masculin.

Présentation du corpus à l'étude : Alina Reyes et Anne Dandurand

En 1987, Alina Reyes alias Aline Philippon reçoit le prix Pierre Louÿs, récompensant le meilleur texte érotique, pour sa première oeuvre *Le Boucher*³⁶. Cette nomination attribuée à une femme a été une véritable révélation dans le monde littéraire. En effet, ce n'est pas une coïncidence si Jean Levasseur situe à cette même année l'ouverture de la France «sur un véritable raz-de-marée érotique au féminin»³⁷. Alina Reyes dévoilait au grand jour la présence de toute une série de textes qui justifiait dorénavant

³³ Richard Poulin et Cécile Coderre, *La Violence pornographique. La virilité démasquée*, Hull, Asticou, 1986, p. 33.

³⁴ *Ibid.*, p. 41.

³⁵ Francesco Alberoni, *L'Érotisme*, traduit de l'italien par Raymonde Coudert, Paris, Ramsay, 1987, p. 13.

³⁶ Alina Reyes, *Le Boucher*, Paris, Seuil, 1988, 90 p. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués comme suit dans le texte : «B» suivi du numéro de la page.

³⁷ Jean Levasseur, *op. cit.*, p. 175.

qu'on parle d'érotisme au féminin. De fait, «l'immense succès du *Boucher* [...] semble avoir suscité un réel engouement pour l'érotisme littéraire³⁸» Lancée dans le monde de la littérature érotique, la jeune journaliste avancera dans cette veine pour publier en 1994, *Derrière la porte*³⁹, un «catalogue» de scénarios érotiques à deux faces où lecteurs, lectrices et protagonistes, homme ou femme, tracent leur itinéraire à travers un dédale fantasmatique.

Du côté québécois, les textes d'Anne Dandurand, «"précurseure" de ce "genre expérimental" [qu'est] la littérature érotique au féminin⁴⁰», retiennent notre attention. Actrice, syndicaliste, cinéaste et journaliste, l'auteure se voue maintenant à l'écriture de textes érotiques et de récits policiers.

Aussi, notre travail portera-t-il sur les deux ouvrages d'Alina Reyes — *Le Boucher* et *Derrière la porte* — ainsi que sur les romans et recueils de nouvelles suivants d'Anne Dandurand : *La Salle d'attente*⁴¹ (1994), *Un Coeur qui craque. Journal imaginaire*⁴² (1990), *Petites Âmes sous*

³⁸ Brigitte Purkhardt, «De l'ère érotique : âge d'or ou âge ingrat?», *Lettres québécoises*, n° 60, hiver 1990-1991, p. 7.

³⁹ Alina Reyes, *Derrière la porte*, Paris, Robert Laffont, 1994, 214 p. et 223 p. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués comme suit dans le texte : «DP» suivi du numéro de la page.

⁴⁰ Jean Levasseur, *op. cit.*, p. 171.

⁴¹ Anne Dandurand, *La Salle d'attente*, Montréal, XYZ, Coll. «Les vilains», 1994, 60 p.

⁴² *Id.*, *Un Coeur qui craque. Journal imaginaire*, Montréal, VLB/Messidor, 1990, 131 p.

*ultimatum*⁴³ (1991), *Diabes d'espoir*⁴⁴ (1988), et *Voilà c'est moi : c'est rien j'angoisse. Journal imaginaire*⁴⁵ (1987).

Alina Reyes et Anne Dandurand, par leur statut d'écrivaines contemporaines, se situent à une «étape cruciale» selon Jean Levasseur, «du féminisme [...] [et] de la littérature érotique féminine⁴⁶.» «Il s'agit donc de textes expérimentaux qui font l'épreuve et l'exploration de l'inconnu⁴⁷.» Les oeuvres des auteures choisies d'abord pour leur contemporanéité explorent des horizons aussi nouveaux que divergents. Toutefois, classés d'emblée parmi la littérature érotique, ces textes ne représentent pas pour autant la totalité de ce genre «au féminin». Sondant le corps féminin et ses désirs⁴⁸ avec la curiosité inhérente à la découverte, ces textes n'ont pas la prétention de traduire le «Grand Désir» des femmes mais des désirs érotiques naissant parmi d'autres. Aussi, la narration au «je», une des

⁴³ *Id.*, *Petites Âmes sous ultimatum*, Montréal, XYZ, Coll. «L'ère nouvelle», 1991, 108 p. Voir les nouvelles : «Le corps des saisons», «L'insémination du ciel», et «Le vol de Jacques Braise».

⁴⁴ *Id.*, *Diabes d'espoir*, Montréal, XYZ, Coll. «L'ère nouvelle 2», 1988, 62 p. Voir les nouvelles : «Victime des pénombres où les sens rencontrent le coeur», «Aléa», «Psyché d'ici» et «Rose fée».

⁴⁵ *Id.*, *Voilà c'est moi : c'est rien j'angoisse. Journal imaginaire*, Montréal, Triptyque, 1987, 78 p. Voir les nouvelles : «Pour endormir ma mort», «Pour me consoler j'imagine que les bombes sont tombées», «Inès courage», «Histoire de Q», «La voleuse», «Marc-André, sa blonde et Blanche», «Les étrennes», «Les muses cathodiques», «1984, ce bar où je ne suis jamais entrée», «Elle ne sait pas», «Les sentiers d'Agathe», «Montréal moite», «Dans la nuit les bruits, les cris et les parfums». Dorénavant, les renvois aux ouvrages d'Anne Dandurand seront indiqués comme suit dans le texte : *La Salle d'attente* «SA», *Un Coeur qui craque. Journal imaginaire* «CC», *Petites Âmes sous ultimatum* «PAU», *Diabes d'espoir* «DE», *Voilà c'est moi : c'est rien j'angoisse. Journal imaginaire* «V», suivi du numéro de la page.

⁴⁶ Jean Levasseur, *op. cit.*, p. 169.

⁴⁷ Luise Von Flotow, «Tenter l'érotique : Anne Dandurand et l'érotisme hétérosexuel dans l'écriture au féminin contemporaine», *L'Autre Lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, Tome II, sous la direction de Lori Saint-Martin, Montréal, XYZ, 1994, p. 132.

⁴⁸ Par «désir», nous entendons «la prise de conscience d'une tendance vers un objet connu ou imaginé». ([s.a.], «désir», *Le Petit Robert I, op. cit.*, p. 516.) En ce qui concerne spécifiquement le désir érotique, il est la force positive «culturelle et cérébrale», comme le qualifie Dardigna (*op. cit.*, p. 76.), qui articule la jouissance érotique pour atteindre un équilibre entre la tête et le corps. Le désir érotique selon Michel Dorais «n'a nul besoin d'engagement pour se développer»; il est «attraction» et non «relation». (*op. cit.*, p. 168.)

particularités de cette écriture, offre un point de vue nouveau sur l'érotisme des femmes.

Plusieurs études théoriques nous permettront d'analyser les manifestations de l'érotisme dans les textes d'Alina Reyes et d'Anne Dandurand.

Approche théorique

Anne Dandurand et, dans une moindre mesure, Alina Reyes évoquent un érotisme expérimental qui s'étend au-delà des stéréotypes. Aussi, nous devons nous tourner vers des théories plus actuelles, souvent en cours de formulation et qui tiennent compte de la parole des femmes, pour analyser l'érotisme dans leurs textes. Deux types d'ouvrages de référence seront retenus à savoir ceux qui placent au coeur de leur réflexion des oeuvres littéraires, et ceux qui trouvent leur appui dans des analyses sociologiques. Béatrice Didier, Anne-Marie Dardigna et Corinne Chaponnière sont les auteures privilégiées en ce qui concerne la théorie de l'érotisme au féminin en littérature parce qu'elles s'intéressent aux rapports entre femmes et écriture ainsi que ceux entre femmes et érotisme. Leurs ouvrages serviront donc d'assises théoriques à notre étude.

Béatrice Didier questionnait déjà en 1981 l'écriture des femmes et tentait d'y discerner la marque d'une différence⁴⁹. Parmi les sujets traités se trouvait l'érotisme, mais un érotisme contraint par des «stéréotypes masculins qui empêchent la femme de dire ce qu'elle seule peut dire⁵⁰». Les textes contemporains qui forment notre corpus ne sont pas sans lien avec les écrits de femmes choisis par Didier. En effet, la fascination pour l'autre femme, «l'effacement de l'homme⁵¹» qui, dans le meilleur des cas, est «objet de désir», l'auto-érotisme et la séduction sont des thèmes retrouvés dans plusieurs textes féminins érotiques ou non. Pour sa part, Anne-Marie

⁴⁹ Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, Paris, Puf, Coll. «Écriture», 2^e édition, 1991, 286 p.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 22.

⁵¹ *Ibid.*, p. 29.

Dardigna, en établissant son étude *Les Châteaux d'Eros ou les infortunes du sexe des femmes*⁵² à partir de textes érotiques au masculin trace le profil général de la littérature érotique telle qu'elle a été écrite par et pour les hommes et met en relief le rôle dévalorisé que jouent les femmes dans cet imaginaire. Reprenant grosso modo les mêmes éléments d'analyse, Corinne Chaponnière dans *Le Mystère féminin ou vingt siècles de déni de sens*⁵³, dessine le portrait de la femme aliénée en tant qu'objet sexuel dans le rapport de force à savoir la relation sujet/objet généralement établie dans les textes érotiques classiques.

D'autres ouvrages qui traitent aussi de littérature viendront enrichir les études déjà évoquées. *L'Érotisme en littérature*⁵⁴, étant donné sa publication récente, constitue un document d'importance qui se penche sur la question de l'érotisme au féminin. Les études de John Atkins⁵⁵ et plus tard celles de Maurice Charney⁵⁶, relèvent quant à elles la présence d'une symbolique culturelle de l'érotisme, de mythes, qui pullulent dans la littérature érotique particulièrement en ce qui concerne les rôles attribués selon le genre.

Plusieurs sociologues tels Marie-Françoise Hans et Gilles Lapouge, Michel Dorais, ainsi que Francesco Alberoni s'intéressent aussi à l'érotisme. Les premiers, au nom de l'égalité entre les sexes, dénoncent la violence sexuelle faite aux femmes prises comme objet⁵⁷. À partir d'un environnement culturel, Michel Dorais⁵⁸ fait le point sur les changements apportés par la révolution sexuelle et lentement ressentis dans le domaine de la littérature érotique. Pour sa part, Francesco Alberoni, particulièrement dans son livre

⁵² Anne-Marie Dardigna, *op. cit.*, 334 p.

⁵³ Corinne Chaponnière, *op. cit.*, 287 p.

⁵⁴ Armand Morel (dir), *L'Érotisme en littérature*, Halifax, A. Morel et D. Nevo, 1995, 349 p.

⁵⁵ John Atkins, *op. cit.*, 441 p.

⁵⁶ Maurice Charney, *Sexual Fiction*, London, New Accents, 1981, 180 p.

⁵⁷ Marie-Françoise Hans et Gilles Lapouge, *op. cit.*, 391 p.

⁵⁸ Michel Dorais, *op. cit.*, 271 p.

*L'Érotisme*⁵⁹, tente de distinguer érotisme féminin et érotisme masculin et établit leur rapport à l'amour.

En plus des études sociologiques précédentes, nous retenons également *La Fascination du pouvoir*⁶⁰, *De la Séduction*⁶¹, et *Les Mots et les Femmes*⁶². Marilyn French, auteure du premier ouvrage, insistera sur le partage du pouvoir dans la société et comment la recherche du plaisir est le seul moyen de dépasser le rapport de domination qui régit le système patriarcal. L'analyse de Jean Baudrillard nous permettra quant à elle d'analyser les ficelles qui articulent le jeu de la séduction. Pour sa part, Marina Yaguello fera ressortir les rapports entre langue et érotisme dans un contexte socio-culturel. Selon l'auteure, les mots qui ne sont «jamais neutres ni innocents⁶³» entretiendraient les stéréotypes au sein de la société.

Méthodologie

Comme l'analyse de l'érotisme au féminin représente un champ d'intérêt relativement nouveau, nous avons cru important de ressortir un maximum de points afin de procéder à un premier défrichage. Les éléments étudiés — perspectives narratrices, thèmes en rapport avec l'érotisme, scénarios et personnages — seront choisis en fonction de leur récurrence dans les textes des auteures ainsi que selon leur rapport à la littérature érotique classique. Par l'analyse des textes, nous souhaitons en outre relever la spécificité de l'écriture érotique au féminin toujours en considérant que «*le féminin de l'écriture [n'est pas] spécifique à la femme bien que lui étant plus familier*⁶⁴». Pour ce faire, nous procéderons à une

⁵⁹ Francesco Alberoni, *op. cit.*, 259 p.

⁶⁰ Marilyn French, *La Fascination du pouvoir*, *op. cit.*, 596 p.

⁶¹ Jean Baudrillard, *De la Séduction*, Paris, Galilée, 1988, 246 p.

⁶² Marina Yaguello, *Les Mots et les Femmes : essai d'approche socio-linguistique de la condition féminine*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, Coll. «Langages et sociétés», 1992, 202 p.

⁶³ *Ibid.*, p. 75.

⁶⁴ Souligné dans le texte. Madeleine Ouellette-Michalska, *L'Échappée des discours de l'œil*, Montréal, l'Hexagone, Coll. «Typo Essai», 1990, p. 312.

étude parallèle des ouvrages d'Anne Dandurand et d'Alina Reyes. Cette démarche, tout en permettant d'éviter de nombreuses répétitions, soulignera avec plus de force les ressemblances et les différences de deux approches de l'érotisme au féminin. De plus, nous aborderons l'érotisme tel que représenté dans les textes à partir d'un point de vue féminin qui tiendra compte de l'altérité de l'écriture des femmes. Aussi, est-il essentiel de maintenir le postulat selon lequel l'érotisme au féminin détient la même valeur, suscite le même intérêt, que l'érotisme au masculin.

Il importe maintenant de poser les limites de notre étude qui «comporte les faiblesses de toute recherche interprétative sur le contemporain : alors que l'interprétation se fait, le sujet continu encore à se développer, à se métamorphoser, jour après jour⁶⁵.» De plus, mentionnons que cette analyse ne prétend pas mettre au jour tous les ressorts de l'écriture érotique des femmes étant donné que nous étudions seulement deux auteures. Pour la même raison, nous n'espérons pas non plus établir de comparaisons valables en fonction de l'origine française ou québécoise des textes érotiques.

Avant de plonger dans l'analyse des textes d'Alina Reyes et d'Anne Dandurand, un chapitre théorique brosse un tableau de la venue à l'écriture érotique des femmes. Ce survol nous permettra entre autres de comprendre pourquoi la femme a été objectivée dans la littérature érotique des hommes.

La mise en pratique, où nous nous penchons, dans un premier temps, sur les textes dans lesquels la protagoniste est une femme, viendra appuyer la théorie élaborée précédemment. Dans le deuxième chapitre, nous étudions les personnages qui se détachent dans une moindre mesure du modèle érotique traditionnel : l'amoureuse, le séducteur et la séductrice. Nous verrons que, même si les rôles attribués selon le genre tendent à s'unifier un

⁶⁵ Jean Levasseur, *op. cit.*, p. 166.

peu plus, le personnage de l'amoureuse se défait difficilement des obligations intrinsèques à l'amour comme «don total de soi». Cependant, amour et sexualité incarnent deux entités différentes qui, s'ils se croisent à l'occasion, peuvent très bien évoluer l'un sans l'autre dans les nouveaux récits érotiques des femmes. Dans les textes, le plaisir se donne et se reçoit sans autre condition préalable que le seul désir sexuel. C'est ce que nous verrons, en deuxième lieu, avec les personnages du séducteur et de la séductrice. Les rôles érotiques remaniés, les personnages sont confrontés à la nécessité de séduire. Or, la séduction, auparavant le lot des femmes, s'étend maintenant, dans les textes à l'étude, au champ masculin. La dynamique homme sujet/femme objet est remodelée et chacun sera défini en fonction de «sa capacité à séduire⁶⁶.» Autrefois, l'homme séduisait par sa richesse ou par la notoriété liée à sa condition sociale, c'est-à-dire par son pouvoir; aujourd'hui, il se doit de répondre aux lois de la beauté du corps. Cependant, la séduction se confond encore davantage avec la féminité et représente, selon Baudrillard, la maîtrise de l'univers symbolique, alors que le pouvoir, [toujours aux mains des hommes], représente [...] la maîtrise du réel⁶⁷.

Après avoir étudié des modèles qui ont beaucoup en commun avec la littérature érotique classique, un troisième chapitre sera consacré aux manifestations d'un érotisme spécifiquement féminin. Nous verrons avec le personnage de la sorcière qui se présente en miroir à celui de la séductrice, que les héroïnes s'approprient un nouveau pouvoir auparavant réservé à l'homme. Puis, nous nous arrêterons au rôle joué par l'auto-érotisme dans les fantasmes des protagonistes. Le rêve et l'écriture seront ainsi approchés en tant que fondement d'un érotisme au féminin. En effet, laissées sur leur appétit, les héroïnes peuvent rêver à leurs propres scénarios érotiques ou étaler leurs fantasmes sur papier. La narration qui s'exprime alors invariablement au «je» laisse place à une subjectivité transparente qui nous permet de suivre le regard de la narratrice posé sur

⁶⁶ Michel Dorais, *op. cit.*, p. 50.

⁶⁷ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 19.

les choses extérieures en même temps que sonder son intériorité. Par ailleurs, les images choisies pour décrire la jouissance féminine se veulent révélatrices. À travers elles, les écrivaines laissent entrevoir un érotisme sollicité par tous les sens. Nous étudierons aussi la bisexualité des héroïnes. En expulsant l'homme momentanément de leur érotisme, les manifestations du désir féminin n'entrent plus dans le cadre limite des seules relations homme/femme. En effet, dans quelques rares scénarios, les femmes partagent entre elles une expérience qui permet de découvrir de nouveaux plaisirs : «Le féminin se love au centre du cercle jouissif dont il explore les bords. Le corps s'élance dans la lumière et se déploie dans l'identification à l'Autre pareille⁶⁸.»

Pour clore notre étude, nous nous arrêterons brièvement, dans un quatrième chapitre, sur les textes des auteures dont le narrateur est masculin. Un parallèle intéressant pourra être tracé entre ces récits érotiques et ceux étudiés précédemment. Après avoir vu comment les personnages féminins vivent leur érotisme, nous analysons comment des auteures femmes perçoivent l'érotisme au masculin et quelle est la place des femmes — putain, dominatrice ou mère — dans ces derniers textes. À travers le regard du narrateur masculin, nous serons en mesure de voir si dans cette représentation de l'érotisme les rôles des hommes et des femmes ont la même valeur. Le point de vue adopté par les auteures dans ces textes érotiques constitue l'intérêt de ce dernier chapitre. Les femmes se sont en effet rarement risquées à penser et à écrire l'érotisme des hommes contrairement aux écrivains masculins qui ont de tous les temps reproduit ce qu'ils disaient être l'érotisme féminin.

Les protagonistes des récits à l'étude se posent donc en tant que sujets désirants, dévoilant ainsi «un champ nouveau et singulièrement subversif [de l'écriture]⁶⁹.» En effet, il a fallu que les femmes accèdent à l'écriture pour que de véritables changements se fassent sentir au sein de l'écriture

⁶⁸ Madeleine Ouellette-Michalska, *op. cit.*, p. 288.

⁶⁹ Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 286.

masculine : «Parce que des femmes écrivent, les hommes ne peuvent plus écrire exactement comme ils le faisaient quand elles étaient réduites au silence, ou presque⁷⁰.» Ce faisant, les comportements stéréotypés auparavant réservés aux femmes ne sont plus fixes et se rapprochent de plus en plus des rôles masculins. En ce sens, Francesco Alberoni voit l'érotisme comme un processus en perpétuel changement où, hommes et femmes échangeant maintenant leur rôle, ont «le pouvoir de pénétrer les fantasmes érotiques de l'autre et de lui livrer les siens⁷¹.» Il affirme en outre que «les modèles qui ordonnent notre apprentissage ne seront pas détruits, mais subiront une nouvelle élaboration⁷².» En effet, les codes extérieurs régissant la sexualité ainsi que le langage utilisé pour communiquer cet érotisme, ne sont plus les mêmes depuis la libération sexuelle⁷³. Aussi, il s'agit toujours de nuancer le discours classique puisque le détachement ne se fait pas en bloc. Depuis l'avènement du féminisme et du postmodernisme, les comportements perdent lentement leur fixité, leur stabilité et des discours s'entrecroisent pour se centrer sur l'individu qui conquiert une nouvelle liberté au profit de la différence.

Que ce soit dans la multitude des scénarios ou dans la recherche langagière, l'érotisme au féminin, maintenant exploration et découverte, témoigne «du

⁷⁰ *Ibid.*, p. 39.

⁷¹ Francesco Alberoni, *op. cit.*, p. 11.

⁷² *Ibid.*, p. 12.

⁷³ Selon Jacques André, «les indices de l'actuelle libération de la sexualité des femmes sont aisément repérables : la désuétude du tabou de la virginité; une distinction qui n'est plus rare des vies sexuelle et conjugale; un allongement de la vie sexuelle, en aval vers l'adolescence (avec l'éventuelle complicité des parents), en amont après la ménopause; la possibilité pour le désir féminin de prendre les devants — au risque de se "heurter" au fiasco des hommes.» (*La Sexualité féminine*, Paris, PUF, Coll. «Que sais-je?», 1994, p. 3.) Toutefois, la libération sexuelle, selon Michel Dorais, a aussi eu des effets négatifs chez ceux qui poussent à l'extrême ces nouvelles libertés : «Vider le sexe d'émotivité et d'engagement, privilégier l'instant présent plutôt que des relations durables qu'il faudrait cultiver, se montrer le plus détaché possible envers ses partenaires afin de se prémunir contre les déceptions ou les attachements, voilà bel et bien les nouvelles normes de rentabilité qui président au sexe libéré.» (*op. cit.*, p. 87) Les textes érotiques à l'étude abordent dans une certaine mesure ces deux aspects de la libération sexuelle.

recul de la soi-disant passivité féminine⁷⁴.» Dans la recherche du plaisir et de la jouissance, les héroïnes apprennent à connaître leur corps et expérimentent des sensations auparavant refoulées. Aussi nous constatons qu'il existe un lien étroit entre l'érotisme au féminin et la vie. Les «fantasmes féminins qui sont aussi différents que parfois même contradictoires [...] permettent un autre regard sur l'érotisme qui n'est plus, comme dans certain nombre de romans érotiques masculins, une fin en soi⁷⁵.» En effet, alors que l'érotisme classique enfermait la femme dans un rôle passif et dévalorisé, la nouvelle littérature érotique écrite par des femmes, en particulier les oeuvres à l'étude, dépassent les thèmes de la soumission, du mal et de la mort.

⁷⁴ François-Xavier Eygun, «Fantasmes et littérature : une incursion dans l'écriture féminine érotique de la fin du 20^e siècle», *L'Érotisme en littérature*, sous la direction d'Armand Morel, Halifax, A. Morel et D. Nevo, 1995, p. 250.

⁷⁵ *loc. cit.*

Chapitre I :

Écriture au féminin : De la quête identitaire à l'affirmation d'un érotisme au féminin

Écriture au féminin : De la quête identitaire à l'affirmation d'un érotisme au féminin

Ce chapitre trace le parcours emprunté par les femmes pour arriver à l'écriture d'un érotisme au féminin. Il présente trois moments importants de la constitution de l'identité «femme» et se divise comme suit : la femme est l'«Autre», la prise de parole des femmes, pour terminer avec l'avènement d'un érotisme au féminin.

A. La femme est l'«Autre»

Simone de Beauvoir écrivait dans *Le Deuxième sexe* : «la femme se détermine et se différencie par rapport à l'homme et non celui-ci par rapport à elle. [...] Il est le Sujet, il est l'Absolu : elle est l'Autre¹.» La femme a ainsi représenté «l'intermédiaire souhaité entre la nature étrangère à l'homme et le semblable qui lui est trop identique².» En effet, de par sa capacité de procréer, elle a été de tout temps associée à la Nature et a hérité de sa valeur bipolaire bonne/mauvaise; association qui au cours des siècles s'est appuyée sur le «discours de la Nature» qui a servi à justifier l'appropriation des femmes. Ce discours prétend que chacun occupe la place qui lui est naturellement, intérieurement assignée. Aussi, «les caractéristiques *physiques* de ceux qui sont appropriés *physiquement* passent pour être les causes de la domination qu'ils subissent³.» Guillaumin donne l'exemple d'Aristote qui affirmait :

¹ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe I. Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, Coll. «Folio/essais», 1996, p. 15.

² *Ibid.*, p. 239.

³ Colette Guillaumin, «Pratique du pouvoir et idée de Nature. (2) Le discours de la Nature», *Questions féministes*, n° 3, 1978, p. 6.

la Nature tend assurément à faire les corps d'esclaves différents de ceux des hommes libres, accordant aux uns la vigueur requise pour les gros travaux, et donnant aux autres la station droite et les rendant impropres aux besognes de ce genre⁴...

À partir de son association avec la Nature, la femme a été comprise comme l'envers de l'homme. Ainsi, «une femme est une femme parce qu'elle est une femelle» alors qu'«un homme est un homme parce qu'il est un être humain⁵». Dans notre civilisation, l'homme se voudrait «conscience, volonté, transcendance [donc] esprit»; alors que, selon de Beauvoir, il appréhende la femme comme «matière, passivité, immanence [...] chair⁶». En outre, le discours de la Nature s'accompagne du processus d'appropriation qui «voudrait rendre sensible comment le fait d'être traitée matériellement comme une chose fait que vous êtes aussi dans le domaine mental considérée comme une chose⁷». Aussi, l'organisation des rapports hommes/femmes est en grande partie due à «l'idée de nature d'une chose [qui] ne signifiait guère que la place de fait dans le monde d'une chose; [mais qui] se confondait presque absolument avec celle de *fonction*⁸». Les femmes n'étaient pas considérées comme «sujets» mais étaient seulement et entièrement «sexe», et canalisées dans des fonctions précises à savoir le prolongement du père par la reproduction⁹, ou le divertissement. Aussi, est-il possible d'affirmer qu'«idéologiquement les hommes disposent de leur sexe, [et que] pratiquement les femmes ne disposent pas d'elles-mêmes — elles sont directement des objets¹⁰» puisqu'elles ont été réduites à l'état de marchandise circulant entre les hommes :

⁴ *loc. cit.*

⁵ *loc. cit.*

⁶ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 243.

⁷ Colette Guillaumin, *op. cit.*, p. 5.

⁸ Souligné dans le texte. *Ibid.*, p. 9.

⁹ Béatrice Didier affirme que l'enfantement perçu comme «la condition même de la survie de tout groupe humain [a dû] être organisé dans une structure sociale» où les femmes devenaient des réceptacles de la semence mâle. *L'Écriture-femme*, Paris, Puf, Coll. «Écriture», 2^e édition, 1991, p. 11.

¹⁰ Colette Guillaumin, *op. cit.*, p. 7.

car la femme est traditionnellement valeur d'usage pour l'homme, valeur d'échange entre les hommes. Marchandise, donc. Ce qui la laisse gardienne de la matière, dont le prix sera estimé à l'étalon de leur travail et de leur besoin-désir par des «sujets»¹¹.

L'homme se posant comme norme, la femme devenait sa différence : «Nous sommes toujours "plus" ou "moins". Et jamais nous ne sommes le terme de référence¹².» Mais comment pouvait-il en être autrement dans une société fondamentalement patriarcale où la femme se situait toujours dans la marge? Néanmoins, aujourd'hui, Élisabeth Badinter soutient que les «attributions respectives — longtemps définies par la "nature" de chacun des sexes — se distinguent de plus en plus difficilement¹³.»

L'appropriation de la femme s'est donc exercée à partir de sa différence à savoir le sexe; processus qui ne pouvait être contredit par des «voix féminines [qui] se tais[aient] là où commenç[ait] l'action concrète¹⁴.» Ainsi dépossédées de leur identité, les femmes se sont-elles retrouvées sans «passé, [...] histoire, [ni] religion qui leur soit propre¹⁵.» Dans la société patriarcale, les femmes, interdites de parole, se sont vues privées de désir et d'initiative. Or, à partir des revendications féministes, elles ont éprouvé le besoin de dire le corps qu'on leur avait refusé. En ce sens, Nicole Brossard expose en ces termes ce non-être ressenti par la femme : «Qui donc étant femme voudrait prendre le risque d'être une femme, c'est-à-dire une fiction dont elle ne serait pas à l'origine¹⁶.» Et la seule façon pour les femmes de se retrouver serait :

¹¹ Luce Irigaray, *Ce Sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977, p. 30.

¹² Colette Guillaumin, *op. cit.*, p. 16.

¹³ Élisabeth Badinter, *L'Un est l'Autre. Des relations entre hommes et femmes*, Paris, Odile Jacob, 1986, p. 9.

¹⁴ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 224.

¹⁵ *Ibid.*, p. 19.

¹⁶ Nicole Brossard, *La Lettre aérienne*, Montréal, Remue-ménage, 1985, p. 94.

d'être ce qu'[elles] veul[ent], d'accomplir ce qu'[elles] veul[ent], de vivre dans l'enchantement. Le choix est entre une vie subie et une vie vécue, entre le fractionnement et l'intégrité, entre laisser derrière [elles], comme les générations qui [les] ont précédées, un héritage d'amertume, de sacrifice et de peur, et laisser (même si c'est tout) le souvenir d'avoir été heureux et d'avoir agi avec plaisir, l'image d'une vie que les jeunes voudront imiter plutôt qu'éviter. Le choix, il est entre la servitude et la liberté, entre la division et l'intégration. Et peut-être entre la vie et la mort. En vérité, [elles n'ont] pas le choix¹⁷.

Seulement, le maintien du paradigme homme/sujet et femme/objet demeure fortement ancré dans les mentalités et le processus d'attribution¹⁸ qui emprisonne les femmes dans un comportement figé à partir de la différence que constitue le sexe est encore à l'œuvre. En littérature, Georges Bataille avec ses livres érotiques et sur l'érotisme a représenté un des plus fervents défenseurs de cet archétype. Sa théorie repose essentiellement sur l'érotisme et la mort, concepts incarnant selon lui les deux interdits fondamentaux¹⁹. Au sein de cet érotisme, «le partenaire a en principe un rôle actif, la partie féminine est passive²⁰.» Bataille va même jusqu'à nommer clairement le partenaire masculin «être» ou «sujet» alors que le partenaire féminin est «objet de désir²¹.» Ces propos sont toutefois désamorçés dans *Le Deuxième Sexe* où l'on peut lire que «l'homme aussi est chair pour la femme; et celle-ci est autre qu'un objet charnel²².» Mis au pied du mur par les sceptiques, Bataille avoue qu'«il faut beaucoup de force pour apercevoir le lien de la promesse de vie, qui est le sens de l'érotisme, à l'aspect luxueux de la mort²³.» Aussi, des femmes se sont insurgées contre

¹⁷ Marilyn French, *La Fascination du pouvoir*, Paris, Acropole, 1986, p. 569.

¹⁸ Le processus d'attribution est compris comme un processus qui «tend [...] à stabiliser une identité dans un comportement qui sera lu par les autres de manière figée.» Patrick Imbert, «Le processus d'attribution», *Les Discours du Nouveau Monde au XIX^e siècle au Canada français et en Amérique latine*, sous la direction de Marie Couillard et Patrick Imbert, Ottawa, Legas, 1995, p. 43.

¹⁹ Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 1957, p. 48.

²⁰ *Ibid.*, p. 24.

²¹ *Ibid.*, p. 145.

²² Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 398.

²³ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 66.

cette vision qui les relègue à la passivité. Entre autres, Françoise Collin écrit : «Pari stupide que celui de la transgression à la Georges Bataille ou à la Sade. Épopée héroïco-comique que nous impose l'imagination hétéro ou homo qui ne jouit que par les trous, jouissances de merde²⁴.» Pour sa part, Rolland Jaccard, défendant un autre point de vue, avance :

Il fut un temps, pas si lointain, où l'on glosait interminablement sur l'érotisme et la mort, sur l'érotisme comme fascination de la mort. Mais pour cela il faut croire dans les maléfices du sexe et dans la puissance de la mort. Il faut surtout croire qu'on est *vivant*. Qui aurait aujourd'hui l'outrecuidance ou la naïveté d'ajouter foi à ces sornettes²⁵?

L'érotisme comme transgression est donc remis en question peut-être encore plus de nos jours où l'unité corps/esprit est institutionnellement valorisée. «Certaines auteures féministes [vont maintenant] exprime[r] un être-au-monde-jouissif sans que cette jouissance soit provoquée par des règles à enfreindre²⁶.» Toutefois, les représentations relatives à la passivité féminine et au rôle secondaire des femmes tardent davantage à s'effacer de notre mémoire collective. En ce sens, Badinter affirme que «le changement de modèle ne remet pas seulement en cause nos comportements et nos valeurs, il touche à notre être le plus intime : notre identité, notre nature d'homme et de femme²⁷.»

²⁴ Françoise Collin, «Les bords», *Le Corps des femmes*, textes rassemblés par Les Cahiers du Grif, Bruxelles, Complexe, Coll. «Complexe poche», 1992, p. 143.

²⁵ Souligné dans le texte. Rolland Jaccard dans *Qu'est-ce que la littérature érotique? 60 écrivains répondent*, Paris, Zulma, Coll. «Champs érotiques», 1993, p. 75.

²⁶ Marcelle Brisson, «Introduction», *Éros au pluriel*, sous la direction de Marcelle Brisson, Ville LaSalle, Hurtubise HMH, Coll. «Brèches», 1983, p. 11.

²⁷ Elisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 10.

B. La prise de parole des femmes

Avec acharnement, les femmes vont «bris[er] toute complaisance avec des rites où la violence a pour champ clos privilégié le corps et le sexe des femmes²⁸.» Refusant de se taire, elles commencent à «être» en reconnaissant «[leur] appartenance à un groupe ou à une collectivité²⁹.» C'est ainsi que les féministes ont lutté et luttent encore pour que soit reconnu ce qui existe déjà. L'affirmation d'un sujet : «Je me révolte, donc nous sommes³⁰», par sa dimension collective, devient une «réalité historique³¹.»

Seulement, une question fondamentale se posait : Comment la femme pouvait-elle se faire advenir alors que l'accès au langage lui était refusé?

Rien n'[avait] jamais [été] dit par les femmes sur la manière dont elles re[cevaient] ce déferlement des images de leur corps ou de leurs extases amoureuses. Écoeurées, déconcertées, honteuses, ignorantes ou indifférentes, intéressées ou fascinées, elles respect[aient] toutes un même mutisme³².

En effet, puisque langue et pouvoir vont de pair, que «la parole [est] perçue comme action³³», la parole de la femme se limitait au domaine privé, alors que celle de l'homme maîtrisait le domaine public³⁴. Cette carence langagière est le reflet des rapports de pouvoir qui articulaient la société où les femmes n'avaient d'autres choix que de s'exprimer à travers des mots souvent méprisants et étrangers à leur réalité³⁵. Or, les femmes

²⁸ Anne-Marie Dardigna, *Les Châteaux d'Eros ou les infortunes du sexe des femmes*, Paris, François Maspero, Coll. «PCM», 1981, p. 15.

²⁹ Nicole Brossard, *op. cit.*, p. 124.

³⁰ Albert Camus, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, Coll. «Idées», 1951, p. 36.

³¹ *Ibid.*, p. 34.

³² Marie-Françoise Hans et Gilles Lapouge, *Les Femmes, la pornographie, l'érotisme*, Paris, Seuil, 1978, p. 13.

³³ Maroussia Hajdukowski-Ahmed, «Le dénoncé/énoncé de la langue au féminin ou le rapport de la femme au langage», *Féminité Subversion Écriture*, sous la direction d'Irène Pagès, Montréal, Remue-ménage, 1983, p. 54.

³⁴ *Ibid.*, p. 58.

³⁵ *Ibid.*, p. 55.

entretenaient une relation différente avec les mots; elles «ne viv[aient] pas, ne ressent[aient] pas le langage de la même façon³⁶.» Il faudra attendre l'avènement du féminisme des années 1960-70 pour assister à la prise de parole des femmes. En outre, les mots employés pour dire un vécu spécifiquement féminin commencent à peine à naître. Ainsi, le discours féministe radical s'est «employ[é] à modifier la langue et le rapport de la femme au langage³⁷,» en légitimant la différence. La femme apprendra à jouer avec le langage qui devient entre ses mains création, oeuvre d'art. Nicole Brossard, en particulier dans le discours qui touche le corps de la femme, prend le «risque de ne pas trouver les bons mots pour dire avec précision ce que [les femmes sont] les seules à pouvoir imaginer³⁸.» Les féministes ont aussi appelé les choses par leur nom, balayant les euphémismes et les périphrases qui cachaient les réalités socialement inacceptables du corps féminin. Peu à peu, les pulsions de ce corps auparavant honteusement refoulées par des pressions extérieures, à savoir les convenances dictées par le patriarcat, ont émergé à la vie, malgré tout, pour former un autre univers :

Des voix féminines se sont élevées pour parler de choses dont les discours masculins ne parlaient plus ou dont ils parlaient en termes si abstraits que les objets décrits, désincarnés, devenus méconnaissables, disparaissaient. Le langage «féminin» serait donc celui que les femmes tiennent en parlant de ce que les hommes ne veulent ou ne peuvent plus voir et sentir³⁹.

Et cette parole s'énoncera dans la symbiose doublement transgressive du «corps-texte» pour reprendre le mot-valise de Nicole Brossard⁴⁰. Effectivement, c'est au moyen de l'écriture que des femmes ont pu

³⁶ Marina Yaguello, *Les Mots et les Femmes : essai d'approche socio-linguistique de la condition féminine*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, Coll. «Langages et sociétés», 1992, p. 64.

³⁷ Maroussia Hajdukowski-Ahmed, *op. cit.*, p. 60.

³⁸ Nicole Brossard, *op. cit.*, p. 126.

³⁹ Anne Ophir, *Regards féminins : condition féminine et création littéraire*, Paris, Denoël/Gonthier, 1976, p. 241.

⁴⁰ Nicole Brossard citée dans Maroussia Hajdukowski-Ahmed, *op. cit.*, p. 62.

retrouver leur identité niée par le patriarcat, faire advenir la différence, c'est-à-dire le «corps [sexué] comme premier lieu d'exploration⁴¹» dans les textes. Les femmes «expérimente[nt] les lois de la pesanteur, assumant [leur] nudité, percevant la vulnérabilité de [leur] chair⁴²». Ainsi, mots et corps se redécouvrent dans un rapport nouveau, délirent ensemble jusqu'au plaisir d'écrire le corps féminin.

Or, le corps féminin s'écrit «de l'intérieur⁴³», au gré des sensations, des désirs, qui le sollicitent de toute part, écriture à l'affût de la parole et des silences qui émergent du corps. Comme phénomène physiologique et sensoriel, l'enfantement a ainsi été valorisé. D'ailleurs, Elaine Showalter affirme :

«écriture féminine is connected to the rhythms of the female body and to sexual pleasure (jouissance), and [...] women have an advantage in producing this radically disruptive and subversive kind of writing⁴⁴.»

Ces premières revendications du plaisir du corps ont tenu lieu de prélude aux revendications d'un plaisir plus spécifiquement sexuel. Les femmes se sont ensuite lancées à la découverte de l'Autre, dans les méandres provocateurs et scandaleux du texte lesbien, lieu privilégié où la femme n'a pas de maître. Ainsi, «une fois le lien de dépendance rompu, le corps se risque hors du circuit de l'échange. L'homme est exclu de l'univers des femmes qui se regroupent pour célébrer la naissance du corps lesbien⁴⁵.»

Auparavant interdites de parole et privées de leur spécificité, les femmes ont donc «ressenti comme une nécessité» la «relation entre écriture et

⁴¹ Madeleine Ouellette-Michalska, *L'Échappée des discours de l'oeil*, Montréal, l'Hexagone, Coll. «Typo Essai», 1990, p. 286.

⁴² *loc. cit.*

⁴³ Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁴ Souligné dans le texte. Elaine Showalter, «Introduction. The Feminist Critical Revolution», *The New Feminist Criticism : Essays on Women, Literature, and Theory*, sous la direction d'Elaine Showalter, New York, Panthéon, 1985, p. 9.

⁴⁵ Madeleine Ouellette-Michalska, *op. cit.*, p. 287.

identité [...] — d'autant plus [...] que [leur] écriture est souvent autobiographique⁴⁶» En outre, «ce n'est qu'en nous mettant littéralement au monde, [dans le langage et par l'écriture], que nous pouvons signifier notre être au monde et que nous pouvons dès lors manifester notre présence dans l'ordre du réel et du symbolique⁴⁷» Au sein de la quête identitaire, les femmes ont appris à être, c'est-à-dire à «perce[voir] [leur] corps dans l'espace et [l]es relations de ce corps au monde environnant⁴⁸» Pour sa part, Nicole Brossard a poussé plus loin la notion d'identité en affirmant :

Car celui ou celle qui n'a jamais pu parler la réalité de ses perceptions, celui ou celle à qui l'on empêche politiquement et patriarcalement la conquête de son propre territoire émotionnel, celui-là, celle-là saisira que l'identité est à la fois quête et conquête du sens⁴⁹.

Le privé est dorénavant politique⁵⁰. Les femmes accèdent à l'espace qui leur était traditionnellement refusé. Car si auparavant les femmes écrivaient, elles n'exprimaient pas pour autant leur être, ce qu'elles éprouvaient. En effet, «pendant des générations la femme avait pris l'habitude d'écrire ce que l'homme croyait qu'elle sentait⁵¹» Aussi, celles qui ont osé s'aventurer hors de ces limites ont vu leurs textes détruits. Béatrice Didier constate en ce sens que le désir d'écrire chez les femmes :

semble presque toujours le lieu d'un conflit [...] avec une société qui manifeste à l'égard de ce désir, soit une hostilité systématique, soit cette forme atténuée, mais peut-être plus perfide encore, qu'est l'ironie ou la dépréciation⁵².

⁴⁶ Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁷ Nicole Brossard, *op. cit.*, p. 125.

⁴⁸ Anne-Marie Dardigna, *op. cit.*, p. 256.

⁴⁹ Nicole Brossard, *op. cit.*, p. 44.

⁵⁰ *Id.*, «L'Écrivain», *La Nef des sorcières*, sous la direction de Luce Guilbeault, Ottawa, Quinze, 1976, p. 75.

⁵¹ Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 35.

⁵² *Ibid.*, p. 11.

L'écriture a pourtant été le pont réunissant les femmes qui tentaient de s'affirmer. Aujourd'hui encore, l'affirmation de soi passe par l'écriture. Écrire signifierait dorénavant «briser le miroir qui enferm[e] la femme dans une certaine image du paraître et qui du même coup ne lui laiss[e] jamais voir son propre visage, mais montr[e] au contraire le visage de l'autre⁵³.» Mais c'est surtout «se faire exister, c'est *comme* décider de ce qui existe et de ce qui n'existe pas, c'est *comme* décider de la réalité⁵⁴.»

C. L'avènement d'un érotisme au féminin

Projetant le corps féminin au coeur du texte, l'écriture femme «impliquait l'affirmation d'un érotique qui se prétendait, ou du moins se souhaitait, spécifique dans son contenu comme dans son expression⁵⁵.» Toutefois, l'avènement d'un érotisme au féminin suppose «un ensemble de comportements et de conceptions de la sexualité qui ne sont pas encore clairement nommés ni répertoriés dans la langue et qui se trouvent donc soumis à des variations subjectives, à des aléas individuels⁵⁶.» En ce sens, François-Xavier Eychenne affirme :

Le monde occidental sort lentement d'un état de fait où les deux sexes étaient figés dans un rôle précis et rigide, [...] pour aller, non sans soubresauts, à un épanouissement individuel et collectif [...] Par conséquent, notre vision et la définition de l'érotisme sont en pleine évolution, et la découverte de textes de femmes, du désir féminin [...] ouvre tout un continent de possibilités, au moins en ce qui concerne la définition possible, sinon la fantasmagorie érotique⁵⁷.

⁵³ *Ibid.*, p. 241.

⁵⁴ Soulligné dans le texte. Nicole Brossard, *La Lettre aérienne*, *op. cit.*, p. 132.

⁵⁵ José Pierre, «L'amour au féminin», *Magazine littéraire*, n° 226, janvier 1986, p. 56.

⁵⁶ Anne-Marie Dardigna, *op. cit.*, p. 75.

⁵⁷ François-Xavier Eychenne, «Fantasmes et littérature : une incursion dans l'écriture féminine érotique de la fin du 20^e siècle», *L'Érotisme en littérature*, sous la direction d'Armand Morel, Halifax, A. Morel et D. Nevo, 1995, p. 244.

Nous assistons donc à l'émergence d'une nouvelle littérature érotique féminine «conflictuel[le] [parce que] capable d'exprimer et d'affirmer la vie (*life force*), la créativité, l'autorité ainsi qu'une réponse holistique à toutes sortes d'émotions — acquérant ainsi un certain poids politique⁵⁸.» Ainsi, après avoir amorcé l'expression d'une écriture au féminin, les femmes se sont appropriées un sujet tabou, jadis exclusivement réservé à la parole de l'homme : l'érotisme.

Françoise Collin le souligne, «s'assumer comme désir, c'est [...] quitter le miroir, courir le risque⁵⁹.» Et c'est ce que font les femmes en articulant une triple transgression qui touche l'écriture, le corps féminin et l'érotisme. Cependant, l'enjeu est toujours le même pour l'écriture des femmes. Il s'agit de mettre en scène le corps sexué «capable de transgresser et le langage et la réalité⁶⁰», voire de créer un langage apte à traduire les réalités que vivent les femmes. Or, cette nouveauté langagière sera doublée par une autre innovation dans l'écriture des femmes : le droit de fantasmer selon leurs propres désirs, de réaliser ces fantasmes et surtout, d'en jouir sans remords! Ainsi, tâtonnant parmi les décombres laissés par la révolution sexuelle, le désir féminin ne connaît plus de limite. Il s'étend dans toutes les directions, explore tous les recoins, les plus sombres et les moins recommandables. Peu à peu, les femmes commencent à se voir autrement qu'à travers le regard des hommes :

⁵⁸ Souligné dans le texte. Luise Von Flotow, «Tenter l'érotique : Anne Dandurand et l'érotisme hétérosexuel dans l'écriture au féminin contemporaine», *L'Autre Lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, Tome II, sous la direction de Lori Saint-Martin, Montréal, XYZ, 1994, p. 130.

⁵⁹ Françoise Collin, «Le corps v(i)olé», *Le Corps des femmes*, textes rassemblés par Les Cahiers du Grif, Bruxelles, Complexe, Coll. «Complexe poche», 1992, p. 41.

⁶⁰ Fabienne Roitel, «Les dangers d'un érotisme au singulier ou le plaisir à l'oeuvre», *Moebius*, n° 61, automne 1994, p. 103.

S'étant réappropriées leur corps et leur désir, les femmes apprennent, sans y renoncer, le plaisir d'explorer le monde et de s'y projeter à travers des réalisations diverses. Elles n'ont plus à choisir entre le privé et le public, entre le subjectif et l'objectif: elles se meuvent indifféremment à travers ces frontières qui leur avaient été traditionnellement assignées⁶¹.

Les femmes, «plutôt que de créer une littérature à part, [...] apporte[nt] [donc] un renouvellement radical à l'écriture contemporaine⁶².» Elles mettent en scène leur érotisme en refusant la «neutralité» qui leur était jadis imposée. Par conséquent, chaque nouveau texte féminin constitue un pas de plus vers la libération de l'écriture des femmes. En outre, il apparaît que :

l'accès des femmes à la représentation érotique et pornographique est un moment nécessaire (et insuffisant) de leur libération, inaugurant un premier système de défense et de protection à l'égard du sexe et de la jouissance. La constitution d'un imaginaire érotique féminin a partie liée avec la constitution de tout imaginaire y compris politique. Ce qui ne signifie pas qu'il faille adopter pour autant l'imaginaire érotique masculin, et bien qu'il soit probablement nécessaire de le traverser, de l'assumer pour en annuler les effets, ne serait-ce que par l'ironie. On ne désamorce pas ce que l'on évite⁶³.

Depuis le milieu des années 80, l'érotisme féminin, ne craignant plus de trahir ses soeurs féministes en déviant du lesbianisme incontournable des années 70, ose afficher ses penchants pour l'hétérosexualité. Ainsi naît le personnage de «la **conquérante** [homologue du modèle masculin existant], une super-femme [...] dure et impassible à souhait, qui n'[a] rien à envier aux hommes du même type⁶⁴», et qui s'approprie — plutôt que de revendiquer — l'initiative et le plaisir. Selon Jean Levasseur, «l'imaginaire

⁶¹ Les Cahiers du Grif, «Introduction», *Le Corps des femmes*, textes rassemblés par Les Cahiers du Grif, Bruxelles, Complexe, Coll. «Complexe poche», 1992, p. 14-15.

⁶² Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 39.

⁶³ Françoise Collin, «Les bords», *op. cit.*, p. 138.

⁶⁴ Souligné dans le texte. Jean Levasseur, «La littérature québécoise des années 80 : l'urgence du corps au féminin», *L'Érotisme en littérature*, sous la direction d'Armand Morel, Halifax, A. Morel et D. Nevo, 1995, p. 172.

érotique ne réside [plus] dans une insoluble tension des sexes et une inéluctable lutte de pouvoir. [Aussi, il lui] apparaît clair que l'imaginaire féminin échappe lentement aux griffes de la dialectique féministe radicale⁶⁵.» Or, le partage du pouvoir ne se fait pas sans heurt. En 1985, Showalter voyait s'articuler la difficulté, pour les deux sexes, à accepter ces changements qui viennent bouleverser l'ordre instauré :

«I am saying, finally, that it may be unnerving or even enervating to confront such changes, especially for those to whom they bring a diminution of authority (and of course I mean men), but also for those to whom they bring an accession of responsibility (and here of course I mean women)⁶⁶.»

Pourtant, tout en menant de front la lutte pour la reconnaissance de la femme et l'égalité des sexes, les femmes ont compris que «la seule vraie révolution contre le patriarcat ne peut être que de déloger de sa position centrale l'idée de pouvoir pour la remplacer par celle de plaisir⁶⁷.» De cette façon leurs revendications vont rejoindre la totalité des humains, femmes comme hommes puisque :

bien évidemment, une littérature qui baigne dans l'émotion et ne parle que de lèvres, de vulve, de sang, de seins, de lait, de pleurs, de saignements et d'écoulements, et est entièrement concentrée sur la femme, a peu de chances de trouver beaucoup de lecteurs mâles et toutes chances de n'en avoir pas un seul parmi ceux qui dirigent la société⁶⁸.

En infiltrant l'érotisme par un imaginaire authentiquement féminin, les femmes se frayent un chemin au coeur de la contemporanéité. Avec l'écriture de l'érotisme au féminin, les femmes n'acceptent plus de représenter ce que le patriarcat avait fait d'elles. En s'affirmant «désir»

⁶⁵ *Ibid.*, p. 176.

⁶⁶ Sandra M. Gilbert, «What Do Feminist Critics Want? : A Postcard from the Volcano», *The New Feminist Criticism : Essays on Women, Literature, and Theory*, sous la direction d'Elaine Showalter, New York, Panthéon, 1985, p. 43.

⁶⁷ Marilyn French, *op. cit.*, p. 455.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 467.

sans se laisser prendre au piège de la domination intellectuelle et physique, elles s'approprient le corps dont elles furent trop longtemps privé par le rejet de l'«Image» imposée. Contestant ainsi le discours patriarcal, les femmes se mettent à la recherche d'une écriture du corps spécifiquement féminine.

Dans les chapitres qui suivent, nous tenterons donc de reconnaître une spécificité de l'écriture érotique chez Alina Reyes et Anne Dandurand tout en tenant compte des reprises stéréotypées empruntées à la littérature érotique classique.

Chapitre II :

À la remorque de la littérature érotique classique

À la remorque de la littérature érotique classique

En tenant compte de la théorie élaborée, nous nous proposons, dans ce deuxième chapitre, de relever les stéréotypes et les clichés¹ de la littérature érotique classique qui se retrouvent encore dans les textes à l'étude. En effet, les récits érotiques de femmes que nous étudions ne rejettent pas vigoureusement tout ce qui constitue la littérature érotique masculine. Aussi, il est toujours essentiel de nuancer ses propos. De fait, si les héroïnes ne sont plus tout à fait soumises, on ne peut dire pour autant qu'elles soient libérées de tous les clichés érotiques. Quelques éléments des récits à l'étude — le personnage de l'amoureuse ainsi que ceux du séducteur et de la séductrice — contrastent peu avec les scénarios habituels et se rallient à ce que François-Xavier Eygun appelle «une archéologie de l'érotisme féminin²». Lorsqu'on parle d'érotisme au féminin, le rapport entre amour et érotisme est l'un des premiers stéréotypes à être repris. Aussi, le personnage de l'amoureuse demeure présent dans les textes à l'étude. Il se trouve toutefois modifié par les auteures alors que les héroïnes arrivent à se défaire progressivement d'une relation à sens unique qui les empoisonne. Le thème de la séduction représente un deuxième élément du récit érotique à être largement stéréotypé. Si la jouissance sexuelle de l'héroïne, comme enjeu de la séduction chez Reyes et Dandurand, représente une certaine nouveauté par rapport à la littérature classique où c'était le masculin qui primait, les moyens pour y arriver suivent généralement le même schéma. Femmes et hommes sont maintenant confrontés à la nécessité de séduire mais nous verrons que les exigences sont beaucoup plus spécifiques en ce qui concerne les héroïnes.

¹ Par «cliché» nous entendons «un enchaînement figé d'unités quelles qu'elles soient.» (Patrick Imbert, *Roman québécois contemporain et clichés*, Ottawa, Université d'Ottawa, 1983, p. 16.) Rappelons que le stéréotype se définissait par un «discours sur» ou une «idée que l'on se fait de» alors que le cliché est une «expression» au niveau langagier ou encore «un enchaînement répété d'actions ou de fonctions.» (*loc. cit.*)

² François-Xavier Eygun parle «d'une archéologie de l'érotisme féminin, dans la mesure ou [sic] la violence et le désir masculin font souvent effet de principe actif dans le processus d'acquiescement féminin.» «Fantasmes et littérature : une incursion dans l'écriture féminine érotique de la fin du 20^e siècle», *L'Érotisme en littérature*, sous la direction d'Armand Morel, Halifax, A. Morel et D. Nevo, 1995, p. 245.

A- L'amoureuse

Comme nous venons de le mentionner, l'érotisme au féminin a longtemps été indissociable du sentiment amoureux. Selon Francesco Alberoni, les femmes vivraient un érotisme plus entier et «continu» avec la tête, le cœur et le corps à la fois³. Aussi, l'héroïne des romans d'amour adopte un profil archétypal. Elle n'est pas riche, ni belle ni laide; célibataire donc disponible, déçue par l'amour mais en quête d'une nouvelle vie. Celui qui la captivera sera un homme de prestige — en uniforme de préférence —, ou un artiste reconnu : peintre, chanteur, acteur, etc. Aussi, l'érotisme entrera dans la vie de la protagoniste lorsque «cette femme quelconque, qui n'a rien à donner, sent le regard du héros se poser sur elle⁴.» Toujours selon Alberoni, «l'érotisme est aussi dans l'angoisse et dans la peur de ne pas être aimée⁵.» C'est ainsi que l'héroïne éprouve la «tentation de fuir sa liberté et de se constituer en chose» parce que c'est l'homme qui «justifi[e] son existence⁶.» Or, «si l'homme échoue à découvrir cette essence secrète, c'est que tout simplement elle n'existe pas⁷.»

Plusieurs composantes de ce schéma amoureux, se retrouvent en partie dans les textes étudiés. En effet, si l'érotisme au féminin contourne les sentiers tracés par la littérature classique, l'amour ou du moins le besoin d'être aimées est souvent recherché par les protagonistes.

Les personnages féminins du corpus analysé forment un tableau hétérogène. Alors que toutes les héroïnes sont disponibles à l'amour, elles entretiennent avec ce sentiment un rapport différent déterminé entre

³ Francesco Alberoni, *L'Érotisme*, traduit de l'italien par Raymonde Coudert, Paris, Ramsay, 1987, p. 26.

⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁵ *loc. cit.*

⁶ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe I. Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, Coll. «Folio/essais», 1996, p. 21.

⁷ *Ibid.*, p. 402.

autres par leur âge. Chez Anne Dandurand, la plupart des protagonistes oscillent entre trente et quarante-cinq ans. Leur profil général se définit par des cheveux courts, une peau blanche, la maigreur, la timidité, la pauvreté, une conscientisation au malheur universel, etc. Désabusées quant aux hommes et à la société, leur attitude face à l'amour se fait craintive. À travers de multiples échecs, elles se sont imaginées un homme «idéal» qui saurait combler leurs attentes, et elles doutent de ne jamais le trouver. Plus jeunes et libres de toutes contraintes morales et économiques, les héroïnes d'Alina Reyes entrent dans l'amour comme dans une formidable aventure. L'amour est une fuite hors du quotidien où coexistent rêve et réalité. Ainsi, elles se laissent guider par leurs sentiments ce qui ne les empêche pas d'avoir à affronter elles aussi la déception.

Comble du malheur, les héroïnes d'Anne Dandurand possèdent un don exceptionnel pour s'enticher d'hommes qui ne partagent par leur engouement. Alors que l'amour demeure un des «plus grand[s] fantasme[s] qui soit⁸», celle qui désire tomber en amour a «le sentiment de rencontrer un être qui ne s'intéresse pas vraiment à [elle]⁹». Ce besoin d'aimer et d'être aimée tourne à l'obsession pour celle qui, rêvant d'un amour idéal, se heurte à un mur de froidure et de silence : «tu ne me dis pas que tu m'aimes, toi qui sais la valeur des mots» (*DE*, 23). Au moindre accès de bonheur, la victime sur ses gardes guette le moment où le rêve s'évanouira. L'héroïne s'enfonce dans un apitoiement abyssal où soit elle s'interdit carrément de fantasmer, soit elle le fait sur papier «pour effacer la crainte» (*DE*, 11). Finalement, une lutte déchirante s'amorce afin de réparer un accroc de plus dans un «coeur de nylon» (*DE*, 27). Combat pénible pour celle qui s'était donnée tout entière à un seul homme :

⁸ François-Xavier Eygun, *op. cit.*, p. 246.

⁹ Francesco Alberoni, *Le Choc amoureux : recherches sur l'état naissant de l'amour*, traduit de l'italien par Jacqueline Raoul-Duval et Teresa Matteuci-Lombardi, Paris, Ramsay, 1981, p. 77.

Chaque fois qu'elle aime elle va se faire tailler les cheveux très courts, comme ceux des garçons, pour que sa féminité devienne plus secrète à tous mais dévoilée à lui seul, pour ne plus pouvoir cacher son visage à celui qu'elle aime [...] (DE, 27)

Comme chez Dandurand, la caissière du *Boucher* n'hésite pas elle non plus à se livrer à l'homme qu'elle aime en devenant toujours plus «transparente au monde» (B, 33). Amoureuses, les protagonistes sont prêtes à endurer toutes les souffrances, à avaler leur jalousie, pour retenir leur amant. Or, l'amour envisagé comme don total de soi est uniquement lié à la gent féminine. Dans *Un Coeur qui craque* de Dandurand, lorsque la protagoniste rencontre enfin un homme qui l'aime, il lui demandera de tout abandonner pour le suivre (CC, 33) ou la quittera peu de temps après, blasé de cette relation passagère. Les hommes qui croisent le chemin des héroïnes sont, comme le remarquait Béatrice Didier dans ses analyses sur les écrits de femmes, des «être[s] fuyant[s], faible[s], en définitive fantomatique[s]¹⁰». Soit l'amant s'enfuit à tout moment consoler celle qu'il a aimée; soit il survient comme un fantôme qui apparaît et disparaît à son gré; soit il est une ombre fugitive vue en rêve et perdue dans les couloirs des Portes d'Éros; une apparition, un miracle ou une chimère.

Dans les textes de Dandurand, seule la protagoniste d'*Un Coeur qui craque*, après avoir épongé maintes déceptions amoureuses, un avortement et une tentative de viol, accueillera chez elle des enfants malmenés par la vie et connaîtra enfin un amour partagé qui démentira ses propres paroles : «l'enfer ç'a été chaque fois que j'étais deux» (CC, 12). Au sein de cet amour, l'érotisme ou le toucher des corps constituera le moment de vérité. Il sera la réponse aux questions «me désire-t-il ?», «m'aime-t-il ?» qui obsèdent les héroïnes des récits. Quant à la protagoniste du *Boucher*, elle éprouve le même malaise face à l'amour et ressent des sentiments ambivalents pour celui qu'elle voudrait tout à elle :

¹⁰ Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, Paris, Puf, Coll. «Écriture», 2^e édition, 1991, p. 29.

Daniel Daniel ... Je t'aime tu m'entends? Ça veut dire je te veux, je te jette, je t'ai horreur, je t'ai zéro, je t'ai plein, je te mange, je t'avale, je te prends tout, je me détruis, je te m'enfonce, je te me défonce à mort. Et je te baise les paupières et je te suce les doigts mon amour... (B, 21)

Pour l'amoureuse, la sexualité dépasse donc l'exercice du corps et des organes. L'amour ou plutôt faire l'amour chez Dandurand et Reyes est un moyen d'oublier le présent, de vivre l'instantanéité du moment sans se préoccuper du monde qui gronde au dehors. Par ailleurs, si l'instantanéité est un enjeu dans *Derrière la porte*, l'amour proposé comme la quête primordiale de cette aventure érotique constitue une façade. En effet, à l'intérieur des Portes, l'amour prend vite les allures d'un désir érotique extrême. Aussi, des paroles telles que «tu penseras plus à moi» (DP, 168) accompagnées de simagrées sonnent terriblement faux. «Tomber en amour» se traduit ici par l'expression «tomber en désir» alors que les coups de foudre, aussi brefs qu'intenses, sont influencés par les jeux érotiques auxquels se livrent les personnages et restent superficiels. Cependant des sentiments plus vrais sont exprimés par l'héroïne à la fin du récit. «La débauche, par la multiplicité [...] engendre l'unité amoureuse d'un homme et d'une femme¹¹.» Ce dédale fantasmatique s'est avéré nécessaire à la découverte de l'amour véritable : «n'avais-je pas aimé ici que de purs fantasmes, et ne trouverais-je le véritable amour qu'une fois accomplie cette quête de l'ombre, toute semée de désirs, de joies et de peines?» (DP, 85). En outre, l'errance érotique emprunte un itinéraire cyclique, celui de l'éternel retour. Le chemin parcouru par l'héroïne croisera à l'occasion celui de l'homme poursuivi et les deux amoureux se retrouveront à l'extérieur du labyrinthe pour se perdre de vue pendant un an avant de se rencontrer par hasard au même petit cirque. Cette rencontre finale est d'autant plus marquée que la structure tête-bêche du roman réunit au centre du livre les itinéraires du héros et de l'héroïne. Par ailleurs, déterminées par l'imaginaire fantasmatique de l'héroïne, les possibilités de

¹¹ François-Xavier Eychenne, *op. cit.*, p. 247.

scénarios sont innombrables tout comme sont multiples les rencontres érotiques. Or, le risque de choisir la «mauvaise» porte et de ne pas connaître l'amour est présent. Le récit propose en effet plusieurs conclusions : vivre seule mais heureuse au milieu de la forêt avant d'être retrouvée mystérieusement noyée; se jeter à la mer après avoir depuis longtemps perdu le goût de vivre et rencontré le double d'elle-même sur une moto; se laisser mourir dans les cailloux, nantie de pouvoir et d'argent mais dépourvue d'amour; ou partager sa vie avec l'homme de ses rêves. Le choix est entre une vie superficielle et suicidaire, une saine solitude ou un amour s'épanouissant dans une relation de complicité qui atteint son sommet après maintes années :

Certes, nous avons souffert les disputes et les séparations, et surtout craint les habitudes et l'enfermement. Mais nous finissons toujours par rattraper toutes les balles, par jouer avec elles et nous les renvoyer, en virtuoses de plus en plus avertis. Il est mon amant, mon frère, mon compagnon, mon ami, mon complice. Ni moi sans lui ni lui sans moi, c'est avec ces mots que nous jonglons. (*DP*, 214)

Or, même lorsque les amants se retrouvent, le mariage n'est jamais envisagé ni même mentionné par les protagonistes de Reyes et Dandurand. En dernière instance, les héroïnes choisissent le plus souvent la liberté, quitte à souffrir de la solitude, plutôt que de s'engager dans une relation où l'amour équivaut à la souffrance. On peut ainsi avancer que «le renoncement final à l'homme est [...] le signe [...] d'un refus de retomber sous de nouveaux jugs, d'une conquête de la liberté, qui, dans un certain contexte social, ne pouvait s'accomplir que par la solitude¹².» Dans «Victime des pénombres» par exemple, la narratrice n'en peut plus de partager avec une autre femme celui qu'elle aime. Déchirée, elle le quitte avec tristesse, avortant en même temps «de son amour pour lui» (*DE*, 29). De même dans *Le Boucher*, la caissière trace une croix sur son amour impossible avec Daniel en se rendant chez le boucher : «Quand le boucher

¹² Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 221.

sera dans mon corps nous serons morts [...] je ne t'écirai pas ou une fois encore tu m'as abandonnée moi je te quitterai.» (B, 47) Le mariage, auparavant considéré comme la destinée ultime des filles, laisse place à de nouvelles valeurs qui préconisent davantage l'individu que le couple. De même, peu d'allusions au rôle possible de mère se retrouvent dans les textes si ce n'est qu'en mentionnant l'avortement envisagé comme la fin d'un amour non partagé. Les récits, reprenant les éléments qui ont fait partie de la lutte des féministes et de la révolution sexuelle — recherche de l'individualité et refus de la maternité —, réaffirment ainsi que l'amour ne peut subsister hors du respect mutuel qui met de côté les rôles et les stéréotypes inculqués par la société.

Les textes de Dandurand et Reyes se terminent donc, en ce qui concerne l'amoureuse, sur une note d'espoir. Bien que le personnage ne soit pas libéré de tous les stéréotypes, à la fin, il préfère le célibat à un amour empoisonné et refuse de tout donner sans recevoir en retour. Bref, pour réussir pleinement leur vie, les héroïnes ne croient plus qu'un homme soit essentiel et plusieurs, à défaut de connaître l'amour, se contenteront d'une «séduction» passagère.

B- La séduction

Contrairement à l'amoureuse, le personnage de la séductrice, ne mêle pas amour et érotisme. Cependant, le jeu de la séduction met en scène des personnages — séducteurs et séductrices — tout aussi stéréotypés et maints clichés demeurent ancrés dans leur profil. Or, il est important de souligner que, malgré les nombreux stéréotypes repris, les auteures amènent progressivement leurs héroïnes sur le terrain de l'initiative alors que le mâle en est peu à peu retiré. En effet, les héroïnes de Dandurand et Reyes n'acceptent pas d'emblée la passivité érotique qui les condamne à

épouser les désirs masculins¹³. Aussi, elles modifient l'image de la femme traditionnelle et adoptent une attitude plus virile¹⁴. Forçant les portes qui divisaient les rôles entre les sexes, les femmes s'engagent dans une avenue auparavant interdite. Cette incursion des femmes dans un érotisme hors des limites de l'amour s'accomplira sans «évacuer le mâle de leur univers¹⁵.» Au contraire, l'homme, souvent au coeur des fantasmes féminins, joue encore un rôle de premier plan dans l'érotisme des protagonistes.

Pour concrétiser leurs fantasmes avec les hommes, les héroïnes exploitent un atout distribué lors de la donne¹⁶ originale mais peu employé jusqu'à présent dans un but uniquement érotique : la séduction. Or, si la séduction a toujours été un jeu plus ou moins érotique, l'objectif de ce manège se situait toutefois au-delà de la jouissance sexuelle. Les femmes devaient redoubler d'adresse pour assurer leur bien-être. «L'homme même réclame qu'elle lui joue une comédie» et la femme mentira «pour retenir l'homme qui lui assure son pain quotidien¹⁷.» Francesco Alberoni voit dans la séduction féminine un double visage. Le premier, qui fera l'objet de cette présente partie, est celui de «la Belle au bois dormant, Blanche-Neige, ou Cendrillon, dont la beauté fascine l'homme» alors que la deuxième figure «s'apparente au philtre, au charme, à la manipulation, au pouvoir¹⁸.» Une analyse plus

¹³ Cependant, nous verrons dans les textes à l'étude que la femme, maintenant active dans son érotisme, n'est pas pour autant libérée de tous les clichés. Même en étant initiatrice, il arrive qu'elle fasse sien le désir érotique masculin tel que retrouvé dans la littérature classique.

¹⁴ Selon la définition du dictionnaire, la virilité se reconnaît à certains caractères moraux attribués «plus spécialement à l'homme : actif, énergique, courageux, etc.» [s.a.], «viril», *Le Petit Robert I. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, 1988, p. 2099.

¹⁵ Jean Levasseur, «La littérature québécoise des années 80 : l'urgence du corps au féminin», *L'Érotisme en littérature*, sous la direction d'Armand Morel, Halifax, A. Morel et D. Nevo, 1995, p. 174.

¹⁶ La «donne» est définie comme «l'action de donner, de distribuer les cartes au jeu.» ([s.a.], «donne», *Le Petit Robert I, op. cit.*, p. 568.) L'expression empruntée à Élisabeth Badinter fait référence à la distribution des rôles entre hommes et femmes. Élisabeth Badinter, *L'Un est l'Autre. Des relations entre hommes et femmes*, Paris, Odile Jacob, 1986, p. 15.

¹⁷ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe II. L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, Coll. «Folio/essais», 1996, p. 506.

¹⁸ Francesco Alberoni, *L'Érotisme, op. cit.*, p. 54.

approfondie sera consacrée au personnage de la sorcière au chapitre suivant.

Dans notre société, tous les rapports s'articulent principalement autour de la séduction. Michel Dorais avance que «se définir par rapport à qui l'on veut séduire ou par qui on est séduit» règle la nouvelle «mythologie sexuelle¹⁹». En outre, selon Jean Baudrillard, la séduction, «c'est l'artifice du monde²⁰»; elle appartient à «l'ordre du signe et du rituel²¹». À partir de cet énoncé, l'auteur de l'essai *De la Séduction* oppose au pouvoir de l'homme, à la «profondeur du masculin²²», un privilège authentiquement féminin, celui «de n'avoir jamais accédé à la vérité, au sens, et d'être resté maître absolu du règne des apparences²³». Le corps féminin est «un corps qui cache, [un corps mensonger par rapport à] l'extériorité du sexe de l'homme²⁴». En outre, Baudrillard réduit la femme «à n'[être] rien²⁵» et affirme que c'est là sa puissance. Anne-Marie Dardigna, pour sa part, n'y voit pourtant aucune puissance réelle et affiche son désaccord en écrivant : «Pendant que la "masculinité" consiste à penser, à agir, à façonner le monde, la féminité se cantonne dans une existence réduite au paraître²⁶». De même, Corinne Chaponnière affirme que Baudrillard «prêche [...] en faveur du maintien de l'énigme, [du] mystère féminin²⁷» et soutient :

¹⁹ Michel Dorais, *Les Lendemain de la révolution sexuelle*, Montréal, Prétexte, 1986, p. 75.

²⁰ Jean Baudrillard, *De la Séduction*, Paris, Galilée, 1988, p. 9.

²¹ *Ibid.*, p. 10.

²² *Ibid.*, p. 22.

²³ *Ibid.*, p. 19.

²⁴ Corinne Chaponnière, *Le Mystère féminin ou vingt siècles de déni de sens*, Paris, Olivier Orban, 1989, p. 80.

²⁵ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 28.

²⁶ Anne-Marie Dardigna, *Femmes-femmes sur papier glacé*, Paris, François Maspero, Coll. «Cahiers libres», 1975, p. 79.

²⁷ Corinne Chaponnière, *op. cit.*, p. 240.

c'est à l'inverse parce que l'homme définit la séduction comme pure apparence, comme "puissance du signifiant insignifiant" que la féminité, de tout temps, dans son devoir de séduction, s'est vue contrainte à l'inanité de l'apparence, condamnée à l'insignifiance²⁸.

Soulignons que Baudrillard, à l'instar de Freud, conçoit «le masculin [comme] le sexe, [qui] assum[e] le monopole du sexe et de la jouissance²⁹» Or, si à partir des textes à l'étude, nous pouvons corroborer la notion de la séduction comme artifice avancée par Baudrillard, nous ne pouvons toutefois arriver aux mêmes conclusions que l'auteur. D'abord, parce que notre étude s'appuie sur le principe de l'équivalence entre les sexes. Ensuite, parce que la jouissance³⁰ recherchée par les héroïnes des textes n'est pas une réduction de leur pouvoir comme le croit Baudrillard³¹. Chez les protagonistes, elle est liberté, expression, connaissance de leur corps et de ses désirs. Baudrillard perçoit lui aussi la jouissance comme l'enjeu de la séduction qui aurait «le sexe comme modèle³²» Seulement, il conçoit le sexuel comme une «forme subalterne de la séduction» et affirme que «la "libération" qui a semblé renverser les termes [constitue] un triomphe superficiel³³» En outre, par cette «fausse» libération, le féminin s'avérerait «n'être que l'expression d'une indétermination érotique³⁴» En aucun cas l'auteur ne tient compte de l'émergence d'un désir féminin qui s'affirme et il avance que, «dans la séduction, la femme est sans corps propre, et sans désir propre³⁵» Baudrillard ne retient pas non plus l'hypothèse selon laquelle les femmes ne voudraient plus de la séduction, de ce pouvoir symbolique, comme «privilège» parce que conserver cette prérogative

²⁸ *Ibid.*, p. 242.

²⁹ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 37.

³⁰ Dans notre étude, le mot «jouissance» réfère toujours à une jouissance spécifiquement sensuelle. Cependant, cette jouissance féminine ne se limite pas au point culminant de l'orgasme, à une jouissance locale, mais embrasse la totalité du corps.

³¹ «Ce serait plutôt maintenant que les femmes seraient en train de le perdre, [le jeu] sous le signe de la jouissance précisément.» Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 35.

³² *Ibid.*, p. 60.

³³ *Ibid.*, p. 64.

³⁴ *Ibid.*, p. 43.

³⁵ *Ibid.*, p. 119.

féminine, c'est aussi en «assume[r] les limitations³⁶.» Or, les personnages féminins créés par Dandurand et Reyes désirent avoir en main les mêmes cartes que les hommes et refusent tout intermédiaire entre le désir et sa réalisation. Cependant, même si les héroïnes possèdent «un» désir érotique, il n'est pas sûr que ce soit toujours le leur, la séductrice étant encore largement influencée par le désir masculin. Par contre, lorsque ce sera à elles d'être séduites, nous verrons se former, parmi tous les stéréotypes, un désir plus spécifiquement féminin à l'écoute des sens.

*Le Petit Robert*³⁷ donne cinq définitions du verbe «séduire». Si la première met en cause des pots-de-vin : 1) «Détourner du bien, faire tomber en faute»; la deuxième fait référence au déshonneur de la femme adultère qui met en danger la cellule familiale, institution protégée par le patriarcat : 2) «Faire tomber en faute (en parlant d'un homme qui amène une femme à s'abandonner à lui, hors mariage).» Il est intéressant de souligner les éléments placés entre parenthèses. Dans cette relation, c'est l'homme qui corrompt mais c'est la femme qui est corrompue. Les deux premières définitions, en relation avec la corruption de la morale chrétienne, ne définissent cependant pas la séduction telle que retrouvée dans les textes à l'étude. La troisième acception est celle préconisée par Baudrillard : 3) «Détourner du vrai, faire tomber dans l'erreur.» Le sens qu'on lui attribue est particulièrement lié au monde des apparences et s'étend à la séduction d'un point de vue général. Cette séduction expulse le désir au profit du jeu et de la ruse, «détourne l'autre de sa vérité³⁸.» Les deux prochaines définitions font spécifiquement référence aux modèles de séduction érotique qui se retrouvent chez les auteures à l'étude : la séduction comme artifice et conquête ainsi que la sorcellerie. En effet, 4) «gagner (qqn), en persuadant ou en touchant, avec l'intention de créer l'illusion en employant tous les moyens de plaire» constitue le jeu auquel se livrent activement les héroïnes. Nous verrons que pour enjôler l'élue, les

³⁶ Simone de Beauvoir, Tome II, *op. cit.*, p. 647.

³⁷ [s.a.], «séduire», *Le Petit Robert I*, *op. cit.*, p. 1789.

³⁸ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 112.

protagonistes pratiquent un rituel à partir de l'utilisation d'accessoires et d'une gestuelle calculée. Cependant, l'objectif est clair pour chacun des joueurs. Le plaisir du corps constitue l'enjeu principal de cette mise en scène : «Ce que je veux, c'est jouir! Tout de suite! Et toujours!» (DP, 131) La cinquième définition : 5) «attirer de façon puissante, irrésistible (sans créer ni entretenir d'illusion)», renvoie au charme de la sorcière. Exercé par un sujet ou par une chose, ce pouvoir de persuasion qui «attach[e], captiv[e], charm[e], entraî[n]e, fascin[e], pla[ît]» chosifie la personne qui est séduite; chosification inévitable lorsque l'élu tombe sous le charme de la sorcière.

Les protagonistes n'hésitent donc pas à user de leur pouvoir de séduction pour conquérir la personne désirée, chosifiée ou non. La séduction sous-entend ainsi un rapport de force où la femme, auparavant «objet de sexe», devient «maîtresse du jeu³⁹». Elle «consiste à amener l'autre sur le terrain de votre défaillance, qui sera aussi la sienne⁴⁰». Or, si les femmes semblent à première vue contrôler la séduction, nous verrons que leur jeu demeure grandement influencé par les clichés véhiculés dans la littérature classique. Afin d'exprimer par écrit la séduction, les auteures à l'étude ont en effet souvent repris des idées reçues en les présentant selon un processus conventionnel. Aussi, les scènes de séduction abondent en éléments connus. Si cette écriture n'autorise pas un renouvellement de l'érotisme au féminin, elle permet en revanche un «décodage automatique⁴¹» de la lecture. Pour séduire, les auteures, comme leurs héroïnes, s'enlisent parfois dans des lieux communs pour éviter de choquer ou de surprendre un public lecteur qui demande à être conforté dans ses a priori. En outre, les héroïnes ont d'autant moins le contrôle de la séduction qu'elles ont d'abord elles-mêmes été séduites par un homme. Comme l'écrit Jean Baudrillard : «Celui qui veut plaire à l'autre, c'est qu'il en a déjà subi le

³⁹ *Ibid.*, p. 68.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 114.

⁴¹ Patrick Imbert, *op. cit.*, p. 11.

charme⁴²» La séduction se joue à deux. Aussi, elle ne peut progresser que lorsque les joueurs, d'un accord tacite, acceptent de répondre positivement aux avances de l'autre.

En ce qui concerne le thème de la séduction, nous analyserons le séducteur tel que représenté dans les textes de Reyes et Dandurand. Notons toutefois que ce personnage sera étudié uniquement en fonction de la séduction qu'il exerce sur les héroïnes des récits. Notre étude se penchera ensuite sur le personnage de la séductrice qui, à son tour, exerce son charme sur un partenaire masculin.

1. Le séducteur

Nous avons mentionné que, dans les ouvrages à l'étude, les hommes participent maintenant au jeu de la séduction qui n'est plus l'apanage des femmes. Cependant, l'intérêt suscité par un homme s'exercera souvent à l'insu même du séducteur entraînant une remise en question de l'énoncé : «Pour être désirable, il faut désirer⁴³» D'entrée de jeu, ce sera l'homme qui séduira la protagoniste avant d'être lui-même séduit. Il deviendra objet de désir, renversant «la démarche initiale de la vie sexuelle» selon laquelle l'homme serait à la recherche d'une femme⁴⁴. L'homme «découvre qu'il peut être lui aussi objet de regard⁴⁵» Aussi, dans sa séduction, il demeure généralement passif à moins qu'il ne choisisse d'exercer son activité par l'exhibitionnisme ou la violence.

Trois éléments de la séduction masculine attirent donc notre attention : le corps séducteur tel qu'il se présente aux héroïnes de Reyes et Dandurand, l'aura qui entoure les personnages masculins ainsi que la violence exercée sur les protagonistes par les hommes des récits à l'étude.

⁴² Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 242.

⁴³ Francesco Alberoni, *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 207.

⁴⁴ Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 1957, p. 144.

⁴⁵ Françoise Collin, «Le corps v(i)olé», *Le Corps des femmes*, textes rassemblés par Les Cahiers du Grif, Bruxelles, Complexe, Coll. «Complexe poche», 1992, p. 32.

1.1. Le corps séducteur

Les premiers éléments qui séduiront les héroïnes se rapportent directement au corps. Comme le fait remarquer Lou Andreas-Salomé :

si l'on tient compte de l'accentuation fantastique dont l'érotisme marque tout ce qui est physique — [...] de cette accentuation qui peut faire que la ligne d'une nuque nous bouleverse à jamais, [...] — le corps peut jouer un rôle extraordinairement tragique⁴⁶.

Dès les premiers abords, les hommes interceptent le regard féminin par leur allure générale. Cependant, pour séduire, on ne leur demande pas, contrairement aux héroïnes, de porter une attention particulière aux soins de leur corps ou d'être d'éternels adolescents; ce qui constituerait un atout supplémentaire mais facultatif. Même les hommes plus en chair exercent un attrait considérable sur les protagonistes. Dans «Victime des pénombres» par exemple, la narratrice apprécie chez son amant ses «quelques kilos en trop» (*DE*, 25). De même, le boucher débordant de chair fait naître le désir chez la caissière : «Je regardai le boucher, et j'eus envie de lui. Il était laid, pourtant, avec son gros ventre moulé dans le tablier taché de sang. Mais sa chair était aimable.» (*B*, 42)

1.1.1. Les éléments sensoriels

Le corps masculin, pour séduire, devra surtout solliciter les sens de l'héroïne. L'ouïe, la vue — et le regard de l'autre —, le toucher, l'odorat, et le goût, seront tour à tour stimulés par une présence mâle. À partir d'une scène de séduction chez Dandurand et en y greffant quelques scénarios complémentaires, nous analysons le rôle joué par chacun des sens dans la séduction de l'héroïne :

⁴⁶ Lou Andreas-Salomé, *Eros*, traduit de l'allemand par Henri Plard, Paris, Minuit, Coll. «Arguments», 1984, p. 71.

Enfin tu es convoquée, par une voix masculine, une voix de basse, une houle enfle en toi [...] Mozart joue en sourdine [...] l'homme muet ne cille pas, puis ton regard dans le sien, un regard ombragé de cils blonds très droits, très longs, cils de l'enfance, un regard aux iris pers, délavés, adoucis d'avoir trop pleuré [...] cette impulsion en toi, vouloir toucher la poitrine nue de cet homme [...] tes doigts déjà dans l'entrebâillement de son sarrau, étoffe rêche, [...] ta main gauche près de sa main à lui, qui ne se dérobe pas, qui même te présente la tiédeur de sa paume [...] subtils effluves de vétiver, de farigoule, et le coeur t'en vacille un peu plus [...] ce rapt de ta main droite par sa gauche, jusqu'à ses lèvres à lui, ce mouillement de fleur entre ta ligne de vie et ta ligne de coeur [...] le médecin devant toi a baissé les yeux, souriant, rougissant, la bouille d'un gamin manigançant une farce pas catholique [...] oh comme tu as aimé cette expression [...] il a signifié à la réceptionniste qu'elle peut s'en aller [...] en homme habitué à dissimuler, en homme à secrets [...] tes doigts s'agrippant dans ses cheveux mousseux [...] ce baiser, pianissimo, piane-piane vos lèvres, un baiser sfumato et toutefois flammèche [...] mais davantage que le vétiver et la farigoule, tu veux flairer sa peau, sa perspiration, tu frottes ta joue sur sa poitrine, tu dévies jusqu'à son aisselle, que tu mâchannes avec griserie, presque dévotion, enchantement de muscade et d'hydromel [...] ton corps moule le sien, ton ventre le sien, et contre l'aîne, à travers le linge, cette délectable turgescence, la pine bandée, sentinelle des rêves, sacrement des boudoirs, totem d'une sombre et sourde déité [...] (SA, 49-56)

L'ouïe

D'entrée de jeu, la voix du médecin allumera le désir de l'héroïne. Puis, l'homme redevient muet et sa voix est remplacée par la musique de Mozart jouant en sourdine. Dans plusieurs scénarios, la voix masculine suscite le désir chez la protagoniste. Si dans l'extrait précédent elle n'est qu'un élément sonore, dans *Le Boucher*, les paroles prononcées participent aussi à l'émergence du désir. La voix se fait chaude, veloutée, et les mots qui s'en échappent sont «dégoûtant[s]. Et si doux pourtant» (B, 15). Les sons environnants peuvent aussi revêtir une connotation érotique entièrement imaginée par la protagoniste : «Écoute : le saxophone invisible du voisin d'en face s'alanguit, les enfants clament la gaieté des vacances, les cigales te

strident leurs hommages, la ville et ses dix mille chorales s'époumonent pour ton retour.» (PAU, 35) Les sons créent une atmosphère propice à l'abandon des sens. Cependant, l'ouïe n'est jamais le seul sens stimulé dans la séduction de l'héroïne.

La vue

Dans l'extrait à l'étude, l'ouïe se double presque immédiatement de la vue. Après s'être annoncé par sa voix, l'homme se présentera physiquement. Ici, la narratrice insiste peu sur les caractéristiques corporelles masculines. Seuls les yeux sont décrits — cils blonds et longs, iris pers, délavés — et révèlent le passé douloureux du médecin. L'intensité du regard joue aussi un rôle primordial au sein de la séduction. Elle constituera une réponse positive ou négative aux avances de l'héroïne, sera encouragement ou découragement à poursuivre le jeu. Que le séducteur lance un regard «de conspirateur» ou un regard empreint de douceur, la lumière qui en jaillit sera bouleversante. Ainsi, à la croisée des regards se crée une tension dans laquelle s'exprime le désir : «J'étais ensorcelée par son regard bleu meurtrissure.» (PAU, 67)

Outre le regard du séducteur, d'autres scénarios présentent la protagoniste séduite par ce qu'elle voit; corps ou mises en scènes. À la vue des cheveux, de mains d'homme, l'imagination de l'héroïne se mettra à l'oeuvre et de nouveaux fantasmes verront le jour. En ce sens, Michel Dorais insiste sur l'interprétation psychique que l'on attribue à un élément qui peut être «excitant ou pas» et qu'il appelle «le symbolisme sexuel⁴⁷». L'imagination a en effet beaucoup à voir avec l'intensité de la séduction. Souvent, des attributs offerts en toute innocence au regard de l'héroïne provoqueront chez elle l'étincelle du désir :

⁴⁷ Michel Dorais, *op. cit.*, p. 130.

Ce garçon devant moi, si nerveux, il doit avoir dix-sept, dix-huit ans... Un étranger, Chilien, ou Brésilien... Pas laid, vraiment... Des mains d'homme comme je les aime, carrées... Ces mains-là, ceinturant ma taille, ou sur mes seins... Et ses cheveux, si drus, ça me chatouillerait les cuisses... (SA, 40)

Dans cette description, le corps masculin est «morcelé» par le regard de l'héroïne, c'est-à-dire que la vision est focalisée sur quelques parties du corps plutôt que sur la personne entière, alors que dans une écriture réaliste, c'était plutôt le corps féminin qui était fragmenté par le regard «neutre» du narrateur. Même le regard que la femme posait sur elle-même était «marqué» par «le travail de la volonté masculine⁴⁸.» Or, ce morcellement a pour effet de chosifier la personne sur qui il est porté. Ici, la narratrice recompose sa personne comme sujet et inverse la narration masculine pour «rédui[re] le corps [masculin] au statut d'objet regardé⁴⁹.» Le regard de la femme ne «gliss[e] [plus] à la surface des choses sans s'y arrêter⁵⁰.» Il se fixe sur certaines parties qui constitueront à elles seules les éléments du fantasme. Cette inversion sujet/objet est toutefois partielle puisque, comme nous le verrons chez la séductrice, l'héroïne, même lorsqu'elle se regarde, reste influencée par le regard masculin.

Chez Reyes, le regard est surtout celui de la voyeuse qui assiste à un spectacle excitant tout en la tenant à distance. Ce sont les gestes posés, la scène qui se déroule, qui séduiront l'héroïne. Cet érotisme sera «tout à la fois expansion de son propre érotisme et identification avec l'érotisme de l'autre, capacité à se l'incorporer⁵¹.» Dans *Le Boucher* par exemple, la caissière, par le regard, fait siens les désirs du boucher :

⁴⁸ Anne-Marie Dardigna, *Les Châteaux d'Eros ou les infortunes du sexe des femmes*, Paris, François Maspero, Coll. «PCM», 1981, p. 110.

⁴⁹ *loc. cit.*

⁵⁰ Jutta Brückner, «Pornographie. La tache de sang dans l'oeil de la caméra», *Le Corps des femmes*, textes rassemblés par Les Cahiers du Grif, Bruxelles, Complexe, Coll. «Complexe poche», 1992, p. 118.

⁵¹ Francesco Alberoni, *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 257.

J'étais dans un état d'excitation à peine supportable. [...] Les femmes que le boucher et le patron désiraient, je leur levais la jupe, je leur ouvrais les jambes, et je les leur donnais. (B, 42)

L'héroïne dévore des yeux tout ce qui se présente à elle, ce qui engendre de nombreuses descriptions détaillées. Séduite à la vue de mises en scène érotiques, deux options s'offrent à la protagoniste : soit elle se contente d'observer la scène, soit elle rejoint les acteurs. Dans «Les deux amis», la narratrice, dissimulée derrière un rideau, admire le spectacle qui s'offre à elle : «Le souffle court, je restai cachée derrière la tenture. De ma place, je pouvais voir que le renflement sous le jean de l'Autre tendait maintenant le tissu.» (DP, 17) Les caresses échangées entre les deux hommes échauffent la spectatrice au point où, toujours à l'écart, elle cède à l'excitation de la scène : «L'Autre se masturbait dans le même rythme, et moi aussi, derrière mon rideau. Spectatrice clandestine, j'avais déjà joui plusieurs fois.» (DP, 18) Or, l'objet de la séduction est dans ces circonstances «la fureur érotique» des amants. Pour cette raison, l'héroïne ne ressent pas le besoin de se rallier aux personnages masculins puisque c'est la scène vue de façon clandestine, et non chacun des hommes individuellement, qui crée la tension érotique. On peut mettre en parallèle à ce récit le scénario «Les revenants» où l'héroïne devient sujet de la scène érotique. D'abord simple observatrice, la narratrice se joindra ensuite aux amants.

Le toucher

La vue est suivie du toucher — réel ou purement fantasmé — source de multiples sensations. Dans l'extrait de *La Salle d'attente*, l'héroïne traduit ce qu'elle éprouve en terme de tiédeur, de mouillure, de baisers vaporeux, mentionne le contact avec une étoffe rêche, des cheveux mousseux. Toutes ces sensations attisent l'héroïne qui désire sentir sur elle le corps de son amant. Soulignons que le toucher occupe une place privilégiée dans les scénarios érotiques. Cependant, lorsque ce sens est sollicité, les personnages ont souvent dépassé un premier niveau de séduction. En effet,

pour qu'un contact charnel soit possible, le séducteur ou la séductrice a déjà emprisonné l'autre dans ses filets. Dans *Le Boucher* par exemple, la caissière est longuement séduite par les mots du boucher avant que les paroles ne se concrétisent en relation sexuelle. Or, lorsque les personnages accèdent à la phase du toucher, le corps entier participe à la séduction. Tous les membres peuvent être palpés, et de la même façon, n'importe quelle partie du corps peut servir à caresser l'autre : «je te mange de baisers pulpeux, je te presse du torse, je te dodiche le sexe de la plante des pieds, du fond de la langue, du gras de la paume» (V, 66).

L'odorat

L'odeur corporelle exerce aussi un charme indubitable sur les protagonistes de Dandurand et de Reyes. Traditionnellement associée à l'érotisme féminin⁵², l'odeur demeurera un facteur déterminant de la séduction. En effet, la protagoniste de *La Salle d'attente* est chavirée par les effluves qui s'échappent du corps de l'homme convoité. Les parfums ici sont tout naturels, à base d'extraits de plantes ou émanant directement de la peau. Les odeurs particulièrement associées au mâle sont aussi sources d'excitation; l'odeur de la transpiration, mais aussi celles des organes génitaux et du sperme qui sont «poivrées» (CC, 124). De même chez Reyes, des effluves aphrodisiaques émanent du corps masculin : «une odeur douceâtre et musquée emplissait mes narines [...] Et les balles de chair tendre qui effleuraient mon nez, et dont le parfum m'enivrait, c'était une paire de couilles» (DP, 13). De façon plus générale, la narratrice d'*Un Coeur qui craque*, affirme avoir «des coups au coeur par le nez» (CC, 9). En outre, le parfum est reconnaissance de la personne aimée et donc promesse de joie : «j'ai retrouvé avec plaisir ton parfum de pommes mûres mêlé à celui de bois-brûlés» (PAU, 30). L'odeur se fait aussi réminiscence du bonheur passé : «Je ne quitte plus mon lit depuis ton départ, je m'émeus à traquer ton fumet dans les replis des draps.» (V, 66)

⁵² *Ibid.*, p. 241.

Le goût

Comme le toucher, le goût sera activé lorsque la relation sexuelle est déjà amorcée. Dans l'extrait plus haut, c'est l'odeur qui donne l'envie de goûter à l'aisselle; l'odorat et le goût étant intimement liés. La transpiration, au contact des papilles gustatives, devient «muscade et hydromel». Or, c'est par le baiser que les héroïnes pourront le plus facilement solliciter leur sens gustatif. Contrairement à la majorité des auteurs érotiques qui «l'ignorent presque complètement⁵³», le baiser occupe une place importante dans les récits de Dandurand. Chez cette auteure, le baiser est communion avec l'autre. Par la bouche, l'héroïne «dégustera» son amant comme si elle mordait dans un fruit. Le baiser est «pulpeux» (V, 66), «affolé et sucré, liquide et féroce» (V, 73) ou encore, offre un «goût de pomme» (V, 66).

Le sperme est un autre élément auquel goûteront les héroïnes. Chez Dandurand, son goût est «saumâtre» (SA, 46), «sûrette» (V, 39), alors que chez Reyes le sperme a «un exquis petit goût de noisette» (DP, 140) ou de «suc végétal» (DP, 77). Remarquons que, si dans plusieurs scénarios les héroïnes portent à leur bouche le sexe masculin, son odeur et sa saveur restent peu imaginées.

1.1.2. Les organes génitaux masculins

Plus que toute autre partie du corps, ce sont les organes génitaux mâles qui interpellent tous les sens des héroïnes, allumeront leur désir. La vue et le toucher seront sollicités par le pénis davantage que l'odorat et le goût. Dans l'extrait d'Anne Dandurand, le pénis constitue l'exploration décisive du corps masculin; il est sa vérité, sa religion. Simone de Beauvoir qui perçoit dans cette différence physiologique — du moins dans l'imaginaire masculin — la condition de la suprématie du «corps de l'homme [qui] a un sens par

⁵³ John Atkins, *Le Sexe dans la littérature ou de la pulsion érotique en littérature*, traduit de l'anglais par Françoise et Tony Cartano, Paris, Buchet/Chastel, 1975, p. 320.

lui-même⁵⁴», note que «le plus médiocre des mâles se croit en face des femmes un demi-dieu⁵⁵.» Aussi, ce n'est pas une coïncidence si le membre en érection est promesse de plaisir.

Chez Reyes, la chair pleine de vie constitue une invitation à la jouissance : «je sentis ses génitailles si pleines et son braquemart si roide que, défaillante d'ardeur, je ne songeai désormais plus qu'à me laisser broyer le cul» (DP, 61). Les héroïnes de Reyes sont en effet immanquablement attisées par les pénis qui sont dodus à souhait. Ici, qualité et quantité vont de pair. Même dans l'innombrable, les «breloques» et «binious» qui s'offrent à la vue sont triés sur le volet : «Je n'en avais jamais vu autant à la fois, tous différents et tous semblables, charnus et prodigieusement appétissants.» (DP, 92) Chez la même auteure, un pénis de petite taille ne saurait opérer une séduction aussi intense, réaffirmant ainsi dans ses textes un des traditionnels clichés érotiques. Même dans *Le Boucher*, la caissière décrit le sexe du boucher comme étant «terriblement gros et tendu» (B, 61). En revanche, deux exceptions à cette constante se trouvent dans *Derrière la porte*. Le premier scénario relate la rencontre de l'héroïne avec un homme minuscule. Toutefois, la protagoniste prend la peine de préciser ses priorités : «J'en oubliai presque la taille de mon partenaire. L'essentiel n'était-il pas qu'il fût un homme?» (DP, 150) «Le lit de roses» présente la deuxième exception. Dans cette nouvelle, tout semble extrêmement délicat. Le lit se compose de pétales de roses, la tête de l'éphèbe est «gracieuse», sa chair «tendre et ferme», sa peau «glabre et douce», le plaisir «aussi total que raffiné» (DP, 144). Aussi, il n'est pas surprenant d'apprendre que le chérubin est pourvu d'un membre «petit et fort joli» qui s'harmonise avec le reste de la scène. Soulignons toutefois que l'intensité érotique se trouve également moindre que dans les autres scénarios.

⁵⁴ Simone de Beauvoir, Tome I, *op. cit.* p. 15.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 26.

Au-delà de son apparence physique, le sexe masculin, objet de désir, incarnera l'homme dans sa totalité. Ce cliché reprend le discours de l'homme sur lui-même que l'on retrouve dans la littérature érotique classique. Ainsi, seul le sexe de l'homme est nécessaire à la réalisation des fantasmes féminins. Dans «La belle parleuse» par exemple, la relation s'établit uniquement entre le pénis et la narratrice qui se donnent l'un à l'autre : «Sois tranquille, c'est moi [le sexe] qui le commande [l'homme]. Il ne se réveillera que si je le préviens. Mais on peut rester entre nous, non? On n'a pas besoin de lui?» (DP, 139) Le seul lien entre le dormeur et son pénis s'installe à partir d'un rêve que l'on suppose érotique et qui excite l'organe mâle incapable de satisfaire seul son désir.

Comme l'écrit Maurice Charney à propos de *Fanny Hill* :

«The penis is animated as a part of the body with an autonomous consciousness and energy. It has a life of its own unrelated, as it were, to the active volition of the person involved⁵⁶.»

Nous avons mentionné plus tôt que la femme a longtemps été réduite à son sexe. Or, dans les nouveaux récits érotiques au féminin, hommes et femmes sont maintenant définis en partie par leur corps et ressentent le plaisir à travers lui. Dans *Derrière la porte*, l'homme est entièrement sexe alors que le pénis chez Dandurand demeure toujours intimement lié à son propriétaire. Ainsi, avant d'éprouver du désir pour le sexe mâle, les héroïnes de Dandurand doivent désirer l'homme. Mentionnons aussi que pour les personnages masculins, être définis comme sexe équivaut à une perte d'identité, alors que chez les personnages féminins, le sexe constitue une quête identitaire. «La présence de la personne et du sujet impose immanquablement la présence du corps dans le texte⁵⁷.» Aussi, on peut lire dans *Le Boucher* : «je cherchais un peu, que suis-je? Mon sexe. Au monde restait mon sexe, sans nom, et son envie de pisser. Le seul endroit où mon

⁵⁶ Maurice Charney, *Sexual Fiction*, London, New Accents, 1981, p. 80.

⁵⁷ Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 35.

âme s'était réfugiée» (B, 72). De même chez Dandurand, la jouissance de l'héroïne lui permet de rejoindre, par une expérience corporelle, «toutes les femelles en chaleur, de la baleine à la chienne» (DE, 20). Alors que la femme renoue avec son corps, «le je renvoie à lui-même [...] est révélation d'être, conscience d'un accomplissement possible⁵⁸» avant de passer «avec prudence et précaution à l'ensemble de la maison, puis à la rue, à la ville, au monde entier⁵⁹.»

Bien que dans les textes à l'étude le pénis ne représente pas la seule source possible de plaisir, il demeure extrêmement convoité par les protagonistes. Chez Alina Reyes, cette envie du pénis se transforme en idolâtrie. Aussi, le pénis constitue le «fondement du plaisir sexuel»; «la femme elle-même présume [...] que son plaisir dépend [non plus entièrement mais en grande partie] de l'instrument masculin⁶⁰.» Le pénis devient un dieu vénéré :

— Je t'aime tant... Je t'aime tant... Il n'y a rien au monde que j'aime autant que toi... Mon trésor... Ma biche... Mon dieu... Je ne me suis jamais agenouillée que devant toi... Mon idole... Le but, le coeur, le sel de ma vie... Oh, laisse-moi t'adorer... Toi toute seule, sans le corps et le personnage pas toujours agréables auxquels tu es attachée... Toi, ma très belle, belle au repos, avec ton petit bout attendrissant, belle en train de pisser, belle en train de gonfler, bander, se dresser, frémir, belle en train d'éjaculer, belle en train de débander aussi [...] (DP, 141-142)

Posséder un pénis, en érection ou non, est donc suffisant pour susciter l'adoration chez l'héroïne de *Derrière la porte*. Aussi, à maintes reprises, cette admiration vouée à l'homme apparaît dans le roman : «Je me souvins de ma délicieuse aventure, des deux membres virils dont je m'étais régälée, et je me dis qu'il n'y avait rien de mieux à adorer sur terre que les hommes»

⁵⁸ Madeleine Ouellette-Michalska, *L'Échappée des discours de l'oeil*, Montréal, l'Hexagone, Coll. «Typo Essai», 1990, p. 287.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 289.

⁶⁰ John Atkins, *op. cit.*, p. 239.

(DP, 15) ou encore «Hommes, dis-je, je jure de vous aimer et de vous être fidèle toute ma vie.» (DP, 103)

Le sperme qui jaillit de cette idole est aussi reçu comme une «manne céleste⁶¹» qui pourra se transformer en pierres fines et colorées au contact de l'héroïne. Autrefois «exerc[é] [...] comme sign[e] de domination, voire d'abjection⁶²», le sperme est un cadeau qui, s'il n'est pas répandu sur le corps féminin, est goulûment avalé par la protagoniste. Dans *Le Boucher*, le sexe masculin est clairement identifié comme «un substitut du sein» et «s'impose comme le seul nourricier sexuellement⁶³» :

Puis je la remis dans ma bouche et la suçai très longuement, comme on suce son pouce, le sein de sa mère, la vie, pendant qu'il gémissait et haletait, toujours, jusqu'à ce qu'il éjacule, dans une plainte aiguë, et que je boive son sperme, sa sève, son don. (B, 77)

Notons que le sperme souvent «conçu du point de vue de l'homme qui éjacule [...], comme une humeur et une saleté dont il se débarrasse⁶⁴» ne provoque pas le dédain chez les personnages masculins imaginés par les auteures à l'étude. À preuve, le boucher, après avoir éjaculé, lécha sur le visage de son amante «les larmes de sperme» (B, 63).

Toujours dans les textes d'Alina Reyes, l'envie du pénis devient obsédante au point où les héroïnes souhaitent détenir elles-mêmes l'objet de leur convoitise. Cependant, cette envie de s'approprier le sexe masculin n'est pas uniquement soif de pouvoir pour la femme, mais désir de connaître une autre jouissance, voire de posséder les deux sexes pour répondre au désir dès qu'il se manifeste. De fait, la protagoniste du *Boucher*, qui ne pense plus

⁶¹ Pierre Guiraud, *Dictionnaire historique, stylistique, rhétorique, étymologique de la littérature érotique. Le Langage de la sexualité*, Tome I, Paris, Payot, Coll. «Langages et sociétés», 1978, p. 55.

⁶² Luce Irigaray citée dans Marie-Françoise Hans et Gilles Lapouge, *Les Femmes, la pornographie, l'érotisme*, Paris, Seuil, 1978, p. 303.

⁶³ *Ibid.*, p. 128.

⁶⁴ Pierre Guiraud, *op. cit.*, p. 55.

qu'à faire l'amour, imagine un instant combler ses désirs en s'emparant du pénis de son amant :

Le mieux aurait été de l'émasculer tout de suite, manger ce morceau de chair toujours dur toujours dressé toujours réclamant, l'avalier et le garder dans mon ventre, définitivement. (B, 66)

En outre, dans «Trois aveugles», l'héroïne se perçoit comme un «réceptacle à désir» (DP, 12). Ici, Reyes reprend à son compte le stéréotype selon lequel le pénis comblerait les manques, les «trous» du sexe féminin alors que la protagoniste sombre «dans le sommeil du juste, une verge dans la bouche et l'autre entre les jambes» (DP, 14). Aussi, cette dernière éprouvera souvent un grand plaisir à être «pénétr[ée] tour à tour dans le cul, le con et la bouche» (DP, 194).

Idolâtrant le pénis, Reyes intègre dans ses textes l'ancien modèle sexuel selon lequel le sexe féminin se définit comme «atrophie» du sexe masculin. La femme métamorphose le pénis en hochet et c'est de lui que dépendra sa jouissance. Encore une fois, l'auteure reprend les clichés de la littérature érotique et se rallie davantage à une écriture au «neutre» masculin qu'à une écriture au féminin. À première vue, Alina Reyes se situe à l'encontre de Luce Irigaray qui proclame quant à elle la jouissance illimitée de la femme⁶⁵. Cependant, les propos de l'auteure jouent d'ambivalence. D'une part, elle diminue son propre sexe en le désignant comme un «manque» :

J'avais envie [...] de le chevaucher par-derrière, comme si j'étais un homme, un homme en train de prendre un autre homme. Ça avait été un si grand, un si beau moment. J'avais voulu croire que j'atteignais à la *perfection*. Et pourtant, je devais bien reconnaître qu'il m'avait manqué de pénétrer réellement cet homme et d'être pénétrée par lui⁶⁶. (DP, 102)

⁶⁵ Luce Irigaray, *Ce Sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977, p. 28.

⁶⁶ C'est nous qui soulignons.

D'autre part, la multitude des scénarios érotiques ainsi que la jouissance infinie des protagonistes attestent un désir érotique féminin inassouissable : «Il jouit trois fois, et moi tant de fois que je n'aurais su les compter» (*DP*, 135), ce qui ne va cependant pas à l'encontre de certaines représentations traditionnelles où la femme est vue comme un «insecte dévorant, [une] mante religieuse, [une] araignée⁶⁷.»

Chez Anne Dandurand, la vénération du pénis n'occupe pas les mêmes proportions que chez Alina Reyes même si l'organe masculin est lui aussi sacralisé dans l'extrait de *La Salle d'attente*. Les héroïnes de Dandurand sont excitées par le sexe de l'homme : «ce qui m'attisa encore plus, je sentis, sous l'étoffe, ton braquemart pressant ma croupe à de prochaines cocagnes» (*PAU*, 30), mais la seule vue de l'organe ne constitue pas un élément suffisant pour les séduire. Le plus grand attrait exercé par le pénis — attrait que l'on retrouve aussi chez Reyes — se manifeste lors de la relation sexuelle. Il s'agit de sa capacité de faire jouir l'héroïne :

[...] toi-même retenant ton éjaculation sans fin, et tu me dis que c'est un mystère pour toi, cette rétention infinie, cette jouissance sans cesse reculée sans en perdre le moins du monde ton érection, et tu me dis que c'est un mystère pour toi, et tu me presses contre toi, [...] tu me portes, plus liquide que la mer, jusqu'aux draps bouleversés, je suis si tremblante d'orgasmes que je ne pourrais faire un pas, et tu me souffles que c'est un mystère pour toi, puisque ce n'est qu'avec moi, moi seule [...] (*DE*, 20)

Cependant, l'aura des personnages masculins saura elle aussi stimuler les héroïnes des récits.

⁶⁷ Simone de Beauvoir, Tome I, *op. cit.*, p. 311.

1.2. L'aura

Au-delà du corps, l'aura des personnages masculins pourra elle aussi émettre une intensité érotique qui émoussera le désir des héroïnes. Dans *Derrière la porte*, même si les hommes sont généralement jeunes, musclés et virils, certains n'affichent pas un physique parfait. Les protagonistes, touchées par le corps masculin, seront aussi charmées par d'autres attraits :

C'était un homme sec, de taille moyenne et très laid. [...] Son visage disgracieux, mangé par une barbe de plusieurs jours aux reflets bleutés, fascinait par son regard perçant [...] Il s'exprimait avec une parfaite distinction, un maintien et une aisance qui auréolaient vite sa laideur d'un charme puissant. (DP, 106)

Les héroïnes insistent sur le caractère viril du séducteur. Ainsi, tout en laissant deviner une «sensualité robuste» (DP, 8), les hommes doivent afficher une parfaite maîtrise d'eux-mêmes. Reyes réintègre donc le stéréotype selon lequel l'homme est toujours en contrôle de ses moyens alors que la femme n'a aucune maîtrise sur son corps. Or, opposés à la brute classique démesurément égoïste, les nouveaux séducteurs devront se situer entre le mâle viril et protecteur et l'homme «rose» et doux. Chez Dandurand, le parfait séducteur se retrouve dans *Un Coeur qui craque*. La narratrice qui décrit d'abord «les cheveux [de François-P] cascad[ant] jusqu'à sa taille», nuance cet élément pouvant être perçu comme féminin, en ajoutant qu'elle a cru voir «la réincarnation de Thor⁶⁸» (CC, 122). Chez Alina Reyes, l'importance accordée aux figures héroïques telles que Batman, «Le chevalier noir», «Le taureau», «Les pompiers», «Le pirate», etc., présentent aussi des figurations du mythe du Héros. Et si les protagonistes sont touchées par la beauté physique, elles le sont aussi, dans un deuxième temps, par le «pouvoir» masculin perçu comme un indice de virilité. En ce

⁶⁸ Thor est le «dieu guerrier scandinave, maître du Tonnerre.» [s.a.], «Thor», *Petit Larousse en couleur*, Paris, Larousse, 1988, p. 1657.

sens, Francesco Alberoni décrit un érotisme féminin qui serait «profondément influencé par la reconnaissance sociale, par le succès et par le rôle social de l'homme» et explique ainsi pourquoi «la femme [voudrait] faire l'amour avec une star, un chef, un homme adulé des femmes, un homme de pouvoir⁶⁹.»

En plus d'être viril, le parfait séducteur devra choyer l'héroïne par de petites attentions spontanées : accepter de lire ses manuscrits, allumer sa cigarette avec empressement, ou plus physiquement, caresser sa main, toucher doucement son poignet, la parer d'un baiser fugace, frôler son corps. L'impulsivité avec laquelle s'effectuera chacun de ces gestes sera invariablement remarquée par la protagoniste. À partir d'un mouvement parfois anodin, se déchaînera le désir de l'héroïne; désir inéluctable qui devra absolument être assouvi.

Cependant, Alina Reyes et Anne Dandurand présentent peu de scénarios où les hommes font figures de séducteurs actifs, c'est-à-dire qui exercent leur pouvoir de séduction volontairement. Dans ces rares situations, il n'est plus question, comme dans les scénarios précédents, de plaire par sa seule beauté ou par son pouvoir ce qui, au fond, constitue ici le même attrait puisque ce sont des mains fermes, un torse musclé, un regard pénétrant, un phallus érigé, qui donneront au sujet son identité masculine. L'homme doit maintenant agir, poser des gestes volontaires qui activeront la séquence de séduction. Chez Reyes par exemple, un homme fait l'amour devant sa fenêtre avec une prostituée en se sachant observé par l'héroïne. La voyeuse participe alors à distance à la scène érotique comme si elle se trouvait à la place de l'autre femme : «je voulais que tout ça se passe dans mon corps à moi...» (DP, 89) De même, le petit homme d'«Ali Baba», adoptant quant à lui une attitude et un discours machistes, propose au regard féminin son corps musclé : «Alors, poupée, fit-il en gonflant avantageusement le torse, j'te plais? T'as déjà vu un corps aussi beau et...

⁶⁹ Francesco Alberoni, *L'Érotisme*, op. cit., p. 35.

aussi viril?» (*DP*, 149) «Le masque» met aussi en scène quelques procédés de séduction utilisés par un homme : le regard et le frôlement des corps. Mais c'est le loup porté par le danseur qui suscite le plus vif intérêt chez l'héroïne. Corinne Chaponnière affirme que : «dans la tradition européenne, le masque a toujours été associé aux périodes ou événements autorisant une permissivité le plus souvent proportionnelle à la rigueur des mœurs de l'année⁷⁰.» En outre, l'homme masqué est menacé par «l'inévitable déplacement du centre d'intérêt, sur sa personne, du visage au corps⁷¹.» C'est ce qui se produit dans ce scénario où l'homme sans visage est dépossédé de son identité, réduit à son corps. Or, homme et femme sont ici réifiés : «À aucun moment, ni lui ni moi ne retirâmes notre masque. Et nous nous séparâmes sans rien connaître l'un de l'autre, sinon la fureur sexuelle que nous avons partagée.» (*DP*, 136) Dans cette séquence de séduction les amants n'existent que par leur corps. Cette objectivation étant réciproque, Françoise Collin parlerait plutôt d'un mouvement où «ni l'un ni l'autre ne sont plus "objets" au sens péjoratif du terme⁷².» Homme et femme s'avouent mutuellement «lieu de convoitise [...] désirant et désiré⁷³.» Libérés de leur identité, ils s'abandonnent à un désir partagé et osent expérimenter de nouveaux plaisirs.

Le côté secret qui entoure le voyeurisme active l'imagination de l'héroïne : «Était-ce le fait de l'observer à travers une fenêtre? Je ressentis tout de suite pour lui une vive curiosité.» (*DP*, 86) Épiant un homme, la protagoniste imagine sa façon d'être. Aussi, avant même que celui-ci ne l'aperçoive, elle est déjà séduite par l'idée qu'elle s'en est faite. La clandestinité est donc séductrice. Même son de cloche chez Dandurand où seuls quelques scénarios mettent en scène des hommes qui participent volontairement à la séduction et le plus souvent sans être reconnus par

⁷⁰ Corinne Chaponnière, *op. cit.*, p. 145.

⁷¹ *loc. cit.*

⁷² Françoise Collin, *op. cit.*, p. 43.

⁷³ *loc. cit.*

l'héroïne. Dans *La Salle d'attente*, la protagoniste profitera de l'audace d'un étranger pour lui soutirer quelques plaisirs :

Un spectateur derrière elle logea entre ses fesses la pointe de son pied [...] Mais pourquoi ne jouirait-elle pas plutôt de l'incident? [...] En se dodinant à peine, elle eut ainsi davantage d'agréments que quiconque dans le hangar ce soir-là, agréments dont la clandestinité augmenta le charme. (SA, 25-27)

Cependant, après ce premier geste, l'homme se tient coi et c'est l'incongruité de la situation qui excite davantage la protagoniste.

Le pouvoir masculin communiqué par le corps séducteur et l'aura s'accompagne toutefois d'une puissance autrement plus oppressive. Ce besoin de domination se manifeste, entre autres, par la violence exercée sur les protagonistes féminins.

1.3. La violence

La violence sexuelle constitue une alternative de premier choix pour les hommes qui prennent l'initiative de la séduction. Cliché usé qui constitue l'argument principal des luttes contre la pornographie, la violence semble venir «naturellement» chez les personnages masculins. En effet, «angoisse, sacrifice et lutte à mort⁷⁴», la littérature érotique classique laisse voir un érotisme où la femme est toujours méprisée. Ce qui excitera davantage les hommes sera moins le corps féminin que «le privilège absolu et [la] maîtrise totale sur ce corps⁷⁵». La torture de l'héroïne représente donc la condition de la stimulation sexuelle des personnages masculins. Celle-ci va même inciter les hommes à la brutaliser en «simul[ant] la peur» (DP, 135) ou en approuvant l'idée de lui donner une fessée (DP, 33). Pour faire connaître leur désir, les hommes imposeront leur volonté agressivement que ce soit

⁷⁴ Anne-Marie Dardigna, *Les Châteaux d'Éros ou les infortunes du sexe des femmes*, op. cit., p. 83.

⁷⁵ Ibid., p. 323.

par les gestes ou par la parole. «Les cagoules» d'Alina Reyes est un des récits qui entretient un rapport étroit avec la pornographie. Violence physique, insultes langagières, viol collectif, et bestialité sont réunis dans ce scénario. Pieds et mains liés, l'héroïne, objet d'un culte sacrificiel, se trouve à la merci d'un groupe d'hommes qui lui font subir divers sévices sexuels :

Dès que je fus immobilisée, couchée sur le dos, nue et les membres écartés [...] je vis au-dessus de moi, tout autour de moi, en rangs serrés le long de mon corps, une armée de sexes d'hommes. [...] Debout, immobiles et recueillis, les hommes en noir semblaient prier en silence autour de mon corps. [...] les hommes masqués s'agenouillèrent tout autour de moi et commencèrent à se toucher et à s'exciter, en échangeant des grossièretés sur mon compte.

- Voici la nouvelle pute.
- Comment tu la trouves , cette salope?
- Je la lui foutrais bien dans le cul. [...]
- Tu sucés, jolie truie?
- Tu avales, ma salope?
- Tu sais que tu nous excites?
- T'aimes nous voir nous branler? [...]

L'un de ceux qui se branlaient au-dessus de mon visage me fourra sa queue dans la bouche, tandis qu'un autre m'enfonçait la sienne dans la chatte. Ils firent chacun quelques aller et retour entre mes lèvres, et ensuite ils se relayèrent entre mes jambes, où souvent ils choisissaient de m'enculer [...] Perdant toute retenue, je finis par les supplier de me faire jouir. [...] Le chien gémissait et frétilait [...] «Lèche», dit l'homme, et il lâcha la laisse. Le chien se mit à me lécher la chatte [...] Je vis la gueule du chien enfouie entre mes jambes, je sentis sa langue me raviner inlassablement, je vis les grosses queues qui commençaient à décharger sur moi, et je jouis avec des convulsions et des cris de bête, dans la truffe du chien et sous une pluie de foutre. (*DP*, 25-29)

Dans ce scénario, l'héroïne est réduite au statut d'objet sexuel. Maintenu par des chaînes, elle est complètement dépossédée de son corps auquel elle n'a pas accès. La protagoniste participe ainsi à un culte érotique où elle est la victime, lequel sera «inversé par rapport au culte religieux⁷⁶» Les

⁷⁶ *Ibid.*, p. 119.

cagoules prient sur un corps transformé en autel sacrificiel et qui, au lieu d'être vénéré, est déprécié. D'ailleurs, prenant son rôle de victime au sérieux, jamais la protagoniste ne demandera à être libérée de ses liens. Au contraire, elle trouvera du plaisir à être insultée, manipulée, et violée. Tout ce qui pourrait l'horrifier la stimule et elle jouit d'être violentée : «comme tu m'as bien battue avec ta corde, comme je t'aimais» (DP, 206). En ce sens, Dardigna avance que «l'objet féminin [doit nécessairement] *désire[r] tout en la refusant* la violence qui va s'exercer sur son corps⁷⁷». Les hommes commandent donc un plaisir qu'elle fait sien, ce que François-Xavier Eygun appellera «le fantasme du caméléon⁷⁸». Les premiers lui refusent la jouissance désirée et lui imposent la langue rêche du chien entre les jambes. Il s'agit, empruntant les termes d'Irigaray, d'une «prostitution masochiste [du] corps [féminin] à un désir qui n'est pas le sien⁷⁹». Par ailleurs, tout en faisant monter l'intensité érotique, les hommes masqués n'ont aucune difficulté à retenir leur jouissance et ils sont en pleine possession de leurs moyens. L'héroïne, en revanche, n'arrive pas à contrôler son plaisir — plaisir imposé — qui devient aussi pressant que douloureux. Elle est totalement «abandonn[ée] à sa nature charnelle [alors que les hommes démontrent une] humiliante maîtrise⁸⁰ de leur corps. Aussi, ces derniers n'éprouvent aucun remords à exécuter leurs manoeuvres puisque la femme est une «pute», une « salope », une « truie » qui sera sauvée par le sperme, «une pluie de foutre» qui la lavera du mal. Ces termes rappellent le «mépris des hommes pour les femmes dans le moment même où elles sont sollicitées sexuellement⁸¹». Aussi, la langue qui est «le reflet de [la] place [cédée aux femmes] dans la société⁸²» leur enlève toute dignité, les réduit au rang de l'animal et encore, une «truie» qui prend plaisir à se vautrer dans la fange.

⁷⁷ Souligné dans le texte. *Ibid.*, p. 161.

⁷⁸ François-Xavier Eygun, *op. cit.*, p. 246.

⁷⁹ Luce Irigaray, *op. cit.*, p. 25.

⁸⁰ Anne-Marie Dardigna, *Les Châteaux d'Eros ou les infortunes du sexe des femmes*, *op. cit.*, p. 100.

⁸¹ *Ibid.*, p. 171.

⁸² Marina Yaguello, *Les Mots et les Femmes : essai d'approche socio-linguistique de la condition féminine*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, Coll. «Langages et sociétés», 1992, p. 10.

Comme nous venons de le constater, la jouissance, dans ce scénario, tout comme dans les oeuvres de Bataille, est en rapport étroit avec le «sentiment de souillure [...] physique ou morale⁸³.»

Alors que Maurice Charney⁸⁴ perçoit le viol imaginaire comme un moyen de contrôler la peur associée à cette situation, nous trouvons surprenant pour notre part de retrouver sous la plume d'une auteure ce cliché pornographique d'autant plus que l'héroïne de *Derrière la porte* est supposée représenter «le rêve de tas de gens» (DP, 180) en «assouvi[ssant] les pulsions les plus secrètes de notre âme et de notre corps» (DP, 1). Cependant, Hans et Lapouge expliquent que «les femmes ont été conditionnées à se laisser séduire par la violence⁸⁵» alors qu'elles n'avaient aucune autre alternative. Ce qui n'est pourtant pas le cas ici — et aurait donc pu être évité — puisque l'alternative compose la structure même du roman.

D'autres scènes présentent aussi une situation de viol. Dans «Le clown», Alina Reyes narre un viol qui a lieu devant un public. Ici, le viol représente clairement un besoin de domination exercé sur une victime. Ligotée à un taureau, l'héroïne est mise à nue par un sabre qui déchire sa combinaison de cuir. Elle est ensuite violée, un couteau sous la gorge, par un des clowns «sous les encouragements d'un public en délire» (DP, 40). Tout en évitant de penser au viol qu'elle est en train de subir, la protagoniste réussit à défaire son garrot. Or, l'héroïne qui au départ est répugnée par la situation finit par oublier sa colère : «Je courais au hasard dans le labyrinthe des couloirs, et plus je courais, plus ma rage tournait à la férocité et, pour finir, à une féroce envie de rire.» (DP, 41) Chez Reyes, le viol est toujours pris à la légère et,

⁸³ Anne-Marie Dardigna définit la «souillure» en ces termes : «Il s'agit au propre comme au figuré, de ce qui altère, ce qui tache, ce qui salit.» *Les Châteaux d'Eros ou les infortunes du sexe des femmes*, op. cit., p. 158.

⁸⁴ «The fantasy rape is a privileged and protected situation in which the creator can experience simultaneously the vicarious adventures of the fiction and also the mastery of its dangers. The rape fantasy offers a way of controlling fears about rape.» Maurice Charney, op. cit., p. 24.

⁸⁵ Luce Irigaray dans Marie-Françoise Hans et Gilles Lapouge, op. cit., p. 43.

puisque'il est ici exécuté par un clown, il provoquera invariablement le rire. Jamais les héroïnes n'admettront souffrir de séquelles physiques ou psychologiques à la suite d'une agression sexuelle. Au contraire, elles s'en porteront plutôt bien. Notons aussi l'exemple du *Boucher* où un viol laisse la caissière courbaturée au fond d'un fossé et pourtant elle «étai[t] heureuse» (B, 86), «la nuit fut effacée» (B, 84). De même dans «Trois aveugles», l'héroïne jouit d'être «totalement soumis[e] au fantasme de son agresseur [qui veut] transformer le viol en rêve» (DP, 12). Elle «finit toujours par jouir, ou se réjouir du moins très manifestement du traitement qu'elle est en train [...] de subir⁸⁶.»

Dandurand fait aussi allusion à la violence mais cet élément n'exerce aucune séduction sur ses héroïnes. Dans ses textes, la violence faite aux femmes est une expérience quotidienne avec laquelle elles doivent composer. Harcelées sexuellement, accostées dans la rue par des étrangers, faisant face à la prostitution et à «tous les violeurs tapis» (V, 31), les femmes sont prises dans un système où la violence est chose courante. Cette violence est tellement enracinée comme quelque chose de «naturel» que l'héroïne blâme moins celui qui tente de la violer que sa place de femme dans la société. Victime d'une tentative de viol où, pour se défendre, la protagoniste d'*Un Coeur qui craque* a expédié Crépin Vandegueux dans un coma instantané, la narratrice éprouve des sentiments ambivalents (CC, 48-52). Malgré la frustration associée à cette agression, elle n'arrive pas à ressentir de la rancune envers son assaillant. En effet, l'héroïne se sent responsable de l'état dans lequel elle a mis Crépin et endosse un tel sentiment de culpabilité qu'elle lui apporte des fleurs à l'hôpital. Tout cela confirme que dans les textes à l'étude, la violence exercée par les hommes sur les femmes est toujours rémissible.

La violence, telle que présentée dans les extraits étudiés précédemment, s'accompagne souvent d'une indifférence face à la jouissance féminine.

⁸⁶ Corinne Chaponnière, *op. cit.*, p. 218.

Pourtant, malgré le désintérêt des hommes au plaisir de leur partenaire, les femmes atteignent quand même l'orgasme. Comme nous l'avons mentionné, la réaction féminine à toute action masculine sera toujours positive⁸⁷. Aussi, le personnage masculin pourra sombrer dans «le repos du guerrier» et consommer l'acte sexuel en un instant : «Mais, avant que j'eusse pu le toucher, il s'éveilla, me prit brutalement par les hanches pour me faire mettre à quatre pattes et me posséda [...] l'acte fut consommé en trois coups de reins.» (DP, 31) L'héroïne devra réclamer une jouissance qu'elle est seule à considérer comme son dû, quitte à faire l'éducation sexuelle d'un partenaire inexpérimenté : «le mieux était encore d'essayer de l'amener gentiment à ouvrir les yeux sur quelques réalités de la vie» (DP, 31). Or, cette éducation sexuelle n'est pas toujours nécessaire puisque la narratrice trouve souvent son plaisir à travers l'érotisme masculin. «Le pirate» par exemple, présente une relation érotique scandée par le rythme de l'homme où la protagoniste atteint l'orgasme sans qu'on ne se soit «préoccup[é] de son plaisir» (DP, 166).

Au-delà de la divinisation des organes génitaux et de la violence où le cliché règne en maître, la séduction masculine regagne les rangs de la passivité. Aucun effort de la part des hommes n'est requis pour séduire; ils «s'impose[nt] comme ils sont⁸⁸.» Il suffit pour eux de passer au bon moment sous le regard de l'héroïne constamment à l'affût, toujours prête à être séduite. Cependant, nous verrons que cette passivité masculine semble nécessaire à l'émergence d'un érotisme au féminin qui ouvre la voie à une spécificité. Dans ces circonstances, l'héroïne aura le choix de sa séduction et c'est elle qui décidera d'hummer un parfum, de goûter la peau, de caresser des cheveux. Contrairement aux scènes où l'homme est actif, la protagoniste pourra seule choisir d'être séduite par tel ou tel autre élément comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

⁸⁷ Anne-Marie Dardigna, *Les Châteaux d'Eros ou les infortunes du sexe des femmes*, op. cit., p. 102.

⁸⁸ Françoise Collin, op. cit., p. 30.

2. La séductrice

«La séduction est immédiatement réversible⁸⁹.» Séduites par les hommes, les héroïnes, à leur tour, entrent activement dans le jeu. Aussi, elles exercent leur séduction à partir de comportements stéréotypés à savoir, la séduction «esthétique», l'exhibitionnisme et la prostitution. À ce moment, les hommes ne seront pas expulsés du processus de séduction qui fonctionne par une réciprocité où les partenaires se relancent constamment. Dans *Un Coeur qui craque*, l'auteure décrit une des seules scènes de séduction qui se joue véritablement à deux alors que le jeu se déroule dans l'alternance de la séquence je te séduis/tu me séduis :

Elle place son pied droit entre ceux de l'étranger, délibérément, j'en suis certaine! Il lui sourit [...] il glane son pied, délace le Derby éculé, puis il la dépiaute de sa chaussette [...] il masse les métacarpes, la plante, le cou-de-pied, les chevilles, le tendon d'Achille. De temps à autre il lève la tête vers elle, lui sourit. [...] Il a porté le pied gauche à sa bouche [...] Puis la voilà qui pose son pied droit dans l'entre-cuisse [sic] du garçon [...] il glisse vers l'avant pour davantage s'offrir à la caresse [...] (CC, 68-69)

«Provocatrices et sensuelles», les femmes étaleront leurs atouts par le biais d'une mise en scène stratégiquement montée et délaisseront «l'aspect chaste et pur» qui suscitait le désir des hommes dans les récits érotiques classiques⁹⁰.» De l'utilisation d'accessoires au dévoilement intime de la chair, tout sera pensé en vue d'attiser le désir de l'homme convoité. Cependant, la séquence de séduction ne se terminera pas avec l'imminence de l'acte sexuel. Au contraire, l'héroïne pour atteindre la jouissance continuera à être séduite, et à séduire tout au long de la relation érotique, jusqu'à l'accomplissement de son désir. Baudrillard dénigre pourtant cette séduction qui entretient la jouissance comme but : «le sexuel, lui, a une fin proche et banale : la jouissance, forme immédiate d'accomplissement de

⁸⁹ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 112.

⁹⁰ Anne-Marie Dardigna, *Les Châteaux d'Eros ou les infortunes du sexe des femmes*, *op. cit.*, p. 163.

désir⁹¹." Or, «le monde moderne [cherche à] donner un sens à la jouissance⁹²» qui constitue un des symboles de la liberté individuelle et de l'égalité entre les sexes. Atteindre l'orgasme ne met pas fin au processus de séduction, qui, dans les récits, est composé de séquences infinies qui ne s'arrêteront qu'à la mort des personnages : «Encore et déjà, j'avais envie d'un homme, de sentir en moi et contre moi un homme, de m'abandonner à lui et de le gouverner, de tirer de lui et de lui donner joie et plaisir.» (DP, 103) En renouvelant constamment leur désir de jouissance, les protagonistes ouvrent les bras à la vie.

2.1. La séduction esthétique

La séduction féminine est avant tout de nature esthétique. Par «esthétique», nous entendons : qui se rapporte à l'artifice, aux soins consacrés à l'apparence du corps et à la gestuelle dans le but de séduire. La séduction chez les femmes, et non seulement celle qui vise la jouissance sexuelle, doit constamment être envisagée comme une possibilité. Ainsi, avant même d'avoir jeté leur dévolu sur un sujet particulier, les héroïnes entrent dans le jeu de la séduction et se «soumett[ent] à l'ordre de la féminité⁹³." Comme l'écrivait Simone de Beauvoir : «La société même demande à la femme de se faire objet érotique⁹⁴» ce qui la consacre dans sa fonction «autre». Maquillage, parfum et vêtements aguichants sont de mises pour être parée à toute éventualité. Aussi, «toute séduction est narcissique⁹⁵» et, seule devant son miroir, c'est la femme avant tout autre qui jugera de son pouvoir de séduction. L'image proposée au regard de l'héroïne décidera de la confiance allouée à ses capacités de séductrice. Ainsi, «alors que le regard descriptif morcelait, la sensation interne unifie, et le corps féminin vit, comme il ne pouvait guère vivre dans des textes écrits

⁹¹ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 39.

⁹² John Atkins, *op. cit.*, p. 330.

⁹³ Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 227.

⁹⁴ Simone de Beauvoir, Tome II, *op. cit.*, p. 394.

⁹⁵ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 97.

par des hommes⁹⁶.» Cependant la femme ressent aussi le «besoin d'être reconnue⁹⁷» par l'homme. La beauté est recherchée comme l'atout qui permettra aux femmes d'envisager la réalisation de leurs désirs. Il n'est donc pas tout à fait faux d'affirmer : «Quand une femme pense à son corps, à ses vêtements, à son maquillage, c'est en fonction de ce que verront les hommes⁹⁸, ou encore «placé devant une femme, aucun miroir n'est innocent. Il met le corps en spectacle, et pas pour celle que l'on croit⁹⁹.» Comme le disait Françoise Dolto : «le rôle féminin n'est-il pas toujours de susciter l'autre, de l'entourer, de lui donner cette confiance nécessaire à son rôle de puissance indispensable? Si on le fait débander, à quoi ça nous avance¹⁰⁰?» Reprenant le modèle de séduction traditionnel, les héroïnes des textes à l'étude ne réinventent donc pas la séduction féminine entre homme et femme. Alors qu'elles pourraient dans leurs fantasmes séduire autrement qu'avec leur corps — comme par le succès professionnel ou personnel, par l'estime de soi, etc. —, elles s'autoréifient pour le plaisir de l'homme. Reprenant les récits érotiques masculins, la parure chez la femme demeure le pari le plus sûr pour séduire. Or, ce besoin de plaire qui appartient à «l'éternel féminin¹⁰¹» s'articule en vue d'atteindre la jouissance ce qui évite à la femme d'être réduite au seul statut «d'objet regardé».

Ainsi, contrairement à ce qu'affirme Baudrillard¹⁰², la séduction féminine dépasse in extremis le besoin de se faire «objet sexuel "séduisant"»¹⁰³, modelé selon le désir masculin. En effet, par-dessus tout, les femmes des récits à l'étude revendiquent le plaisir sexuel. Animée par la fougue, l'héroïne,

⁹⁶ Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 36.

⁹⁷ Anne-Marie Dardigna, *Les Châteaux d'Eros ou les infortunes du sexe des femmes*, *op. cit.*, p. 28.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 107.

⁹⁹ Corinne Chaponnière, *op. cit.*, p. 123.

¹⁰⁰ Françoise Dolto citée dans Marie Denis, «Performantes», *Le Corps des femmes*, textes rassemblés par Les Cahiers du Grif, Bruxelles, Complexe, Coll. «Complexe poche», 1992, p. 105.

¹⁰¹ Anne-Marie Dardigna, *Femmes-femmes sur papier glacé*, *op. cit.*, p. 79.

¹⁰² «Dans la séduction, le féminin [...] ne recouvre pas non plus une "autonomie" de désir ou de jouissance [...] il ne revendique pas sa vérité, il séduit.» Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 18.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 119.

contrairement à ce qu'on lui imposait auparavant dans les récits érotiques, n'a plus le «devoir de résister [...] au feu¹⁰⁴» et étend son érotisme hors de la sphère étroite de la «quotidienneté, de la répétition et du devoir¹⁰⁵.»

Un rituel complexe entoure les soins apportés au corps. Et c'est cette «beauté rituelle» qui séduira davantage que la «beauté naturelle¹⁰⁶.» Ainsi, toute femme qui entre pleinement dans le jeu, aura la chance de relever le défi de la séduction quitte à recourir à un traitement antirides (V, 66). Les différentes étapes de ce rituel se retrouvent en détails dans *Derrière la porte* d'Alina Reyes :

Je pris un bain, me parfumai et choisis dans la garde-robe très variée un body sans manches, en vinyle, zippé sur le devant, sur lequel j'enfilai un mini-short en soie, avec un gros ceinturon de fer. Je m'amusai à compléter ma tenue avec des bas autofixants, des bottines lacées à hauts talons bobines, des gants fins et soyeux, coupés aux phalanges comme des mitaines et moulants jusqu'au-dessus du coude, ainsi qu'un collier de perles grises, tombant dans mon décolleté. Je tirai mes cheveux en arrière, les dissimulai sous une coiffe en feutre et soie noire, bordée de perles et emboîtée sur la tête comme une perruque. Je maquillai soigneusement mon visage et mes mains, et vérifiai mon allure dans les glaces. J'étais très belle. (DP, 107)

Baignade, parfum, vêtements, et maquillage constituent les éléments clés de cette séance d'habillage et seront repris, parfois isolément, dans plusieurs scénarios érotiques chez Alina Reyes et Anne Dandurand.

L'eau; élément d'hygiène

En premier lieu, le bain ou la douche occupe une place de choix dans les textes à l'étude et particulièrement chez ceux d'Alina Reyes. La propreté corporelle, du moins pour les héroïnes, est de rigueur. Si la relation érotique

¹⁰⁴ John Atkins, *op. cit.*, p. 280.

¹⁰⁵ Francesco Alberoni, *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 80.

¹⁰⁶ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 125.

n'a pas immédiatement lieu sous la douche comme dans *Le Boucher*, l'héroïne de *Derrière la porte* se lavera périodiquement, avant ou après les contacts charnels. Toutefois, dépassée par le plaisir, la protagoniste pourra oublier un moment certains détails hygiéniques. Cette incartade remettra en doute l'idée reçue selon laquelle la femme, en bonne ménagère, est toujours soucieuse de propreté. L'histoire des «Pisseurs» qui a lieu dans la salle de bain des hommes illustre bien ces observations :

Et je passai ma main sous sa jupe pour lui attraper la queue et le conduire ainsi devant la cuvette. Puis je la lui tins pour le faire pisser. Je visai très mal, et nous en foutîmes partout, en riant beaucoup. [...] Cette fois, je me penchai au-dessus de la cuvette, en me tenant aux bords pleins de pisse, et il me prit par-derrière. (DP, 95-96)

Notons que si ce scénario se démarque des autres en dérogeant à l'éthique générale du livre, il n'est possible que parce que l'héroïne a volontairement «abusé de la bière» (DP, 95). Dans tout autre cas où la protagoniste aurait été souillée, l'étape du nettoyage n'est jamais omise. Dans «La boue», comme dans «Les pisseurs», ce n'est pas en toute conscience que la narratrice se livrera à des ébats «salissants» : «Le désir me vidait la tête, je me sentais fiévreuse et surpuissante, comme sous l'effet d'une drogue.» (DP, 98) Poussée par l'urgence de son désir, elle n'hésitera pas à se rouler dans la glaise :

J'étais déjà crottée de glaise, et lui aussi. La terre détrempée faisait une pâte élastique et odorante, qui collait aux vêtements, aux cheveux, aux poils, aux ongles, à la peau, et qu'on avait envie de manger. [...] Il pleuvait toujours, et la fange où nous étions vautrés était de plus en plus vaseuse. Elle s'accrochait partout, rendait nos corps prodigieusement doux, sales et glissants. (DP, 99-100)

Cependant, avant de changer de scène, l'héroïne ayant retrouvé ses esprits «trouv[e] dans la forêt un coin herbeux, où [elle] réussit à [se] nettoyer entièrement» (DP, 101).

Chez Dandurand, l'heure de la baignade fait surtout référence à l'aspect olfactif : «j'ai tourné les robinets du bain, à tâtons j'y ai mis un sachet de fleurs séchées [...] [aux] effluves d'algues mêlées d'oranges» (DE, 54). Après le bain, les héroïnes s'humectent de fragrances qui devront exercer leur charme sur l'élue : «je me suis parfumée un peu trop (comme toujours lorsque j'ai rendez-vous)» (DE, 52).

Le costume

Bon nombre d'accessoires clichés pouvant être reliés à la sphère érotique habillent les protagonistes : dessous de dentelle blanche, corset, jarretière, robe et bas de soie, combinaison de cuir, fourrure et bottines à hauts talons, souliers de satin, perles, etc. L'héroïne se fait aguicheuse et emprunte le costume de la prostituée. Les vêtements, tantôt moulants, tantôt légers et transparents, épouseront le corps de celle qui s'offrira aux regards des hommes. Aussi, pour séduire, les femmes devront se plier aux exigences masculines, devenir des «catins» outrageusement fardées. En outre, elles s'auto-érotisent à partir de clichés usés qui séduisent les hommes dans la littérature mâle. Même en s'appropriant le regard du narrateur, le regard qui réifie, les héroïnes sont réduites à jouir par fétichisme. Or, si dans le voyeurisme, le regard posé sur autrui conservait à la narratrice son statut de sujet, en se voyant dans un miroir, le regard qui chosifie est porté sur elle-même.

Dans *Le Boucher*, la caissière entreprend de rivaliser avec la chanteuse du groupe qui possède, contrairement à elle, les attributs physiques recherchés par Daniel :

Elle avait des seins dégoûtants [...] Mon frère et [Daniel] crevaient d'envie de les toucher, bien sûr. [...] Elle pliait et déplaît ses jambes, et le collant s'attachait à toute son anatomie, au petit renflement entre les cuisses avec la fente au milieu. (B, 27)

La chanteuse est reconnue comme «l'autre» (B, 31) celle qui est enviée, celle à qui l'héroïne voudrait ressembler et qui provoque un sentiment de répulsion. Pour plaire, la caissière adoptera les habits ajustés de la chanteuse qui devient son modèle de séduction et accentue un maquillage qui «rallie la singularité des femmes aux canons universels de la féminité¹⁰⁷» : «Je m'étais mise à porter un pantalon en skaï moulant et des pulls bien étroitement serrés sur mes petits seins, à me dessiner une trop grande bouche en débordant largement avec le rouge à lèvres.» (B, 31) Délaissée par Daniel, la caissière sentira ensuite le besoin de confirmer son pouvoir de séduction dans les bras du boucher :

Et son corps languissant et pesant, son corps de plénitude [...]
C'est l'automne, il pleut, je suis une petite fille [...] je vois un gros monsieur qui me regarde, qui me regarde si fort que je fais pipi [...] c'est moi qui pleus tout chaud sur le parc, sur la terre, dans ma culotte, je pleus, je plais... (B, 63)

Les héroïnes s'étant réifiées par la parure et l'artifice, choisiront, dans un deuxième temps, de poursuivre le jeu en adoptant la gestuelle de l'effeuilleuse. Aussi, elles dévoileront leur corps dans le but ultime d'attirer l'élue.

2.2. L'exhibitionniste

Une gestuelle appropriée accompagnera le costume de la séductrice. Tout comme les héroïnes sont elles-mêmes stimulées devant un corps d'homme, l'exhibitionniste proposera son corps aux désirs masculins. Elle se fera parfois effeuilleuse et dévoilera sa chair dans un but avoué : «Je retirerai mon body sous lequel j'étais nue [...] dans un dernier espoir de le tenter.» (DP, 111)

Le dévoilement du corps peut s'opérer discrètement ou de façon manifeste. Les héroïnes de Dandurand opteront généralement pour une séduction tout

¹⁰⁷ Corinne Chaponnière, *op. cit.*, p. 192.

en douceur. Aussi, une progression lente alimentera la séduction et ce sera à l'homme de capter les signes qu'on lui envoie. Ici, nul coup d'éclat. Les gestes de la séductrice, d'abord modestes, deviendront de plus en plus équivoques, puis, sans l'ombre d'un doute pour celui qui est séduit :

À califourchon sur un tabouret, elle remue en cadence sur la musique. [...] Sous son ample jupe de satin elle a mis, malgré la chaleur, des jarretières et des bas de soie rose, et, à plusieurs reprises elle a relevé nonchalamment l'étoffe légère pour lui montrer ses cuisses. [...] Elle baisse les paupières, elle coule un regard vers son bas-ventre, sur son sexe si bien moulé par le pantalon serré [...] Enfin elle se lève, et, se hissant sur la pointe des pieds, elle lui susurre à l'oreille : viens, il faut que je te baise, je n'en peux plus. (V, 70)

La séductrice jouera avec l'intensité érotique. Tantôt la tension grimpera graduellement, tantôt, l'héroïne la fera fluctuer, se détachant de son amant pour l'attiser encore plus. La montée progressive de l'intensité érotique évitera une déception causée par un sujet qui ne répondrait pas positivement aux signes qui lui sont destinés. En effet, la séduction est un combat où il y a soit deux vainqueurs : «Ils se tournèrent autour comme des boxeurs avant l'affrontement. Puis ils s'embrassèrent» (V, 62), soit une vaincue :

«Ne me demande pas de t'aimer, ma blessure est si fraîche, mais par amitié deviens ma proie pour rire, cette nuit» [...] À la fin d'un spectacle, elle remit ce billet à un homme connu autrefois. Il lui répondit : laisse-moi cinq minutes pour te répondre. Avant de filer. (V, 60)

Une seule fois dans les textes de Dandurand, la protagoniste de *La Salle d'attente* affirme crûment son désir dès les premiers abords : «Mais il te fallait agir dans la minute. Interceptor ta chance au vol. Est-ce bien toi, ou plutôt moi, qui prononçai d'une voix rauque, une voix du ventre : "Suivez-moi"?» (SA, 31) Cependant, ce fantasme est sous le contrôle de la muse Érato qui fait entendre sa voix à travers la jeune femme. De plus, ce

scénario n'est possible que parce que les probabilités d'être blessée sont nulles pour l'héroïne.

Contrairement à Dandurand, l'aguicheuse chez Reyes déploie tous ses atouts d'entrée de jeu. Dans le récit «L'homme à la fenêtre» par exemple, la séduction féminine est uniquement visuelle. L'héroïne doit accrocher le regard du spectateur pour lui plaire. Telle une effeuilleuse, la séductrice misera uniquement sur la beauté de son corps et sur sa façon de bouger en mettant sa chair en valeur. Ici, seul le corps permettra à l'homme de porter un jugement sur le personnage de l'héroïne qui se réifie. Comme chez Dandurand, la mise en scène est construite de manière à faire progresser l'intensité érotique autant chez l'exhibitionniste que chez le voyeur :

[...] je sus, à l'expression de son visage, qu'il me regardait. Alors je me mis à ouvrir lentement ma robe, qui était toute boutonnée sur le devant. Une fois la robe ouverte, je tirai le rideau. [...] Je tombai à genoux derrière la fenêtre, où je posai ma bouche, à hauteur de son sexe, de l'autre côté de la ruelle. [...] Je me relevai, ôtai ma robe et me mis à tourner lentement derrière la fenêtre, en ondulant des hanches pour lui laisser tout le loisir d'examiner mon anatomie. J'écrasai mes seins contre la vitre, les caressai. [...] Alors j'approchai le fauteuil de la fenêtre, m'y installai, jambes écartées sur les accoudoirs, et me branlai, face à lui, sans le quitter des yeux. (DP, 87-88)

Comme en témoigne l'extrait, le sexe féminin est lui aussi mis à nu pour séduire la personne convoitée. Baudrillard parlerait d'un discours «anti-séduction» ou le direct et l'obscénité représentent «la dernière métamorphose du discours de la séduction¹⁰⁸». De fait, les héroïnes montrent leur vulve dans un ultime besoin de séduire. Or, leur sexe n'est plus objet de répulsion ou de terreur pour elles-mêmes ni pour les hommes qui scrutent les parties génitales féminines avec curiosité et admiration. Au contraire, le sexe prend le pouls du désir féminin :

¹⁰⁸ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 66.

J'écartai largement les cuisses, genoux pliés, et tendis légèrement le bassin, espérant sa bouche, son baiser. [...] je vis qu'il était toujours agenouillé, immobile et perdu dans la contemplation de ma coquille grande ouverte. Au bout d'un moment, je me mis à bouger un peu le bassin, en poussant de petits gémissements de désir pour lui faire comprendre qu'il était temps de mettre un terme à sa rêverie, ou à son examen. (DP, 109-110)

L'exhibition du sexe par les protagonistes de Reyes et Dandurand, bien plus que le seul dévoilement du corps, représente l'affirmation de leurs désirs propres. De fait, cette exposition s'accompagne souvent de masturbation. Cette dernière activité, qui occupe une place importante dans les textes érotiques étudiés, est initiation pour les mâles, voire éducation, aux désirs spécifiquement féminins :

Je me levai, m'agenouillai jambes ouvertes au-dessus de sa tête. Sans me mettre à portée de son visage, j'écartai de mes deux mains mes grandes lèvres, lui fit regarder ma vulve, longtemps. [...] j'aurais voulu, regarde, regarde bien ce que je veux... [...] J'enfonçai mes doigts gauches dans mon vagin, continuai à me froter. (B, 74)

Si l'exhibitionniste dévoile son corps dans le but unique de satisfaire ses désirs érotiques, le personnage de la prostituée, quant à elle, montre sa chair et offre des services sexuels en échange de biens ou d'argent.

2.3. La prostituée

La figure de la prostituée, grandement exploitée dans les récits érotiques masculins, représente l'objet d'échange par excellence. Elle rassemble à elle seule tous les éléments de la séduction féminine : maquillage extravagant, vêtements provocants, gestuelle de l'aguicheuse, etc. Alors que Bataille regrettait le lien entre argent et prostitution, la «signification de l'argent

[est] au contraire importante» chez ses contemporains¹⁰⁹. Dans les textes à l'étude, ce personnage est représenté par des héroïnes qui n'hésiteront pas à se donner sexuellement en échange de quelques faveurs; argent ou autre. La prostitution définie comme «le fait de "livrer son corps aux plaisirs sexuels d'autrui pour de l'argent" et d'en faire métier¹¹⁰», sera une alternative facile pour se procurer de l'argent immédiatement. D'autant plus que dans les textes à l'étude, les avances ne sont jamais refusées des clients. Les personnages masculins s'attendent à ce qu'on leur propose «naturellement» des faveurs sexuelles en échange de quelques dollars. Pourtant, les protagonistes qui offrent leur corps comme divertissement ne se considèrent pas prostituées.

«The golden phallus», nommé selon le classique chinois *The Golden Lotus* de Chin Ping Mei, présente le personnage de la prostituée. Le récit a lieu dans un casino où sexe et argent sont les pions du jeu. Désirant tenter sa chance, l'héroïne pense tout de suite à la prostitution pour obtenir de l'argent. Aussi, devant les ascenseurs, elle s'adresse à un homme :

—Je voudrais jouer, mais je n'ai pas d'argent pour ma première mise.

Et je le regardai droit dans les yeux. Il me sembla qu'il avait compris. J'ajoutai alors :

— Vingt dollars pour une pipe.

Il sortit les billets de sa poche et se déboutonna. [...]

Quand je manquais de fonds, j'allais aux ascenseurs [...]
(DP, 82-84)

L'homme, en pourvoyeur d'argent, semble très à l'aise dans son rôle et n'est pas le moins surpris que la femme se propose pour satisfaire son plaisir sexuel. La prostituée a même le devoir d'éveiller le désir qui sommeille en permanence chez l'homme. Aussi, jamais la protagoniste n'essuiera un refus au nom de la morale ou simplement parce que l'homme

¹⁰⁹ Anne-Marie Dardigna, *Les Châteaux d'Éros ou les infortunes du sexe des femmes*, op. cit., p. 87.

¹¹⁰ [s.a], «prostitution», *Le Petit Robert I*, op. cit., p. 1553.

n'en aurait pas envie. Elle allumera invariablement le désir du client qui ne pourra laisser filer l'occasion. Par l'attitude complaisante de l'héroïne et de son client, la prostitution devient une activité banalisée qui semble aller de soi lorsqu'une femme a un pressant besoin d'argent. Ici, le seul désir exprimé par la protagoniste ne concerne pas son corps mais une contrainte toute matérielle.

Dandurand développe aussi quelques scénarios où l'héroïne accorde des faveurs sexuelles pour le bon plaisir d'un personnage masculin. Cependant, l'approche est toute différente. Chez cette auteure, l'érotisme est souvent présenté comme un soulagement momentané au malheur individuel. Dans *Un Coeur qui craque* par exemple, l'héroïne propose à un quadraplégique de le caresser sous la table d'un café. Nous n'avons toutefois pas affaire à proprement parler de prostitution. Même si la jouissance sexuelle est unilatérale, les bienfaits sont partagés :

Lui si plein et moi si vide. Lui sans jamais d'amour et moi qui fus aimée, quand même, il ne faut pas mentir. J'ai intercepté à la volée chacune de ses deux mains, je les ai refermées sur le bord de la table, j'ai dit : «Si tu veux bien, je te conte une histoire et je te masturbe en même temps, en dessous de la nappe. Tu veux bien?» (CC, 85)

Les héroïnes de Dandurand ressentent le besoin de propager le plaisir aussi rare et fugace qu'il soit. D'ailleurs, une autre protagoniste qui dérobe les hommes tout en les masturbant dans des endroits publics affirme prendre l'argent «seulement aux jolis garçons. Beau et riche, cela me semble injuste. Les fatigués, les laids, les vieux, je les branle gratuitement» (V, 31). Cette sélection a été opérée dans l'espoir d'équilibrer le plaisir entre les gens. Or, la voleuse-prostituée a maintenant la possibilité de choisir ses clients et refuse de s'en prendre aux femmes qui «ont assez affaire à leurs patrons, leurs camarades de travail, leurs voisins, tous les violeurs tapis» (V, 31). De plus, comme seules les mains de l'héroïne sont utilisées dans cette activité, la voleuse garde toujours le contrôle de la situation. Dandurand réinvente le

personnage de la prostituée et lui enlève toute honte. En effet, si la voleuse reçoit en retour de ses services un certain revenu, elle n'endosse pas le mépris lié à son travail. Le surplus d'argent sert à financer un collectif-vidéo et à «entretenir une écrivaine de [s]a famille» (V, 32). Comme elle le dit : «Je lave mes crimes.» (V, 32) Longtemps associée à une criminelle¹¹¹, la prostituée incarne chez Dandurand une figure libérée et libératrice qui, tout en assurant sa survie, donne du plaisir à ceux qui sont socialement délaissés par le jeu de la séduction et éclaire la nuit des gens en mal d'amour.

Dans ce chapitre, nous avons vu que l'amoureuse et la séduction entre hommes et femmes dans les textes de Reyes et Dandurand sont encore fortement connotés par des stéréotypes qui empêchent un renouvellement significatif de l'écriture au féminin. Avec le personnage de l'amoureuse, érotisme au féminin et amour réitèrent leur alliance traditionnelle. Alors que dans la séduction, si l'homme est parfois chosifié, représenté par son seul sexe, c'est encore la femme qui se plie et se complaît le plus souvent au modèle de séduction élaboré par la littérature classique. L'amour et le jeu de la séduction sont donc encore largement influencés par la distribution des rôles où l'homme est sujet et la femme objet. Heureusement, les auteures entrouvrent quelques portes de sortie. L'amoureuse choisit en dernière instance la liberté alors que la séductrice recherche avant tout sa propre jouissance sexuelle. Mais c'est surtout avec le personnage de la sorcière et en élargissant le champ érotique au-delà des relations homme/femme, tel que nous le voyons dans le chapitre suivant, que les auteures explorent les nouvelles sphères de l'érotisme au féminin.

¹¹¹ Simone de Beauvoir, Tome II, *op. cit.*, p. 430.

Chapitre III :

Spécificité de l'érotisme au féminin

Spécificité de l'érotisme au féminin

Opposés aux nombreux stéréotypes de la littérature classique analysés précédemment, on retrouve dans les textes à l'étude des éléments constitutifs d'un érotisme plus spécifiquement féminin. Les personnages de l'amoureuse et de la séductrice font place à celui de la sorcière; le conformisme à la transgression. «Originellement habité[e] par des puissances maléfiques¹», la sorcière «en marge du monde masculin²» représente la figure archétypale de l'altérité. Aussi, la puissance érotique sera maintenant sous un contrôle entièrement féminin. Cette liberté se traduit en outre chez les protagonistes par l'exploration d'un auto-érotisme auparavant refusé. Libéré de toutes contraintes, l'imaginaire fantasmatique se déploiera par le biais du rêve et de l'écriture. L'érotisme des héroïnes s'étendra aussi au-delà des rapports entre hommes et femmes. Les sens seront stimulés par les éléments environnants alors que le désir pourra se manifester pour une personne du même sexe.

A- La transgression : la sorcière

Après avoir déballé tout leur matériel, quelques héroïnes à qui la séduction fait faux bond, démissionnent en gardant le goût amer de la déception : «Mais il se dégagea avant de m'avoir touchée. Je m'assis d'un bond, profondément vexée et frustrée. [...] Putain d'allumeur.» (DP, 110-111) Cependant, quelques autres chez qui la fixation érotique atteint un point de non-retour choisiront de s'orienter vers la sorcellerie. Si l'amoureuse et la séductrice intériorisent encore le processus d'attribution, le personnage de la sorcière pour sa part est transformé. Comme Dandurand l'a fait avec la prostituée, les auteures reprennent à leur compte les schémas habituels et leur font subir une nouvelle élaboration. Dorénavant, elles accordent puissance, liberté et autonomie à ce nouveau modèle.

¹ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe I. Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, Coll. «Folio/essais», 1996, p. 306.

² *Ibid.*, p. 315.

Avec la sorcière, nous nous tournons vers le deuxième visage de la séduction tel que perçu par Alberoni³. Sorcellerie et séduction se définissent en effet à partir de plusieurs éléments communs. Cependant, contrairement à la séduction en général, la sorcellerie a depuis ses débuts servi des fins érotiques particulièrement grâce à la puissance de son philtre d'amour. Un deuxième élément sert aussi à distinguer ces deux concepts : lorsqu'il y a séduction érotique, la personne convoitée est consentante, s'étant laissée entraîner par les approches de la séductrice ou du séducteur; alors que dans la sorcellerie, l'élue se retrouve contre sa volonté entre les mains adroites de la sorcière.

La figure de la sorcière — présentée comme telle chez Dandurand — ou plus généralement de la femme toute-puissante a subi de nombreuses métamorphoses depuis son entrée dans l'écriture des femmes. Figure de transgression, elle échappe aux catégories et représente la voix de la marge. La sorcière a toujours été définie dans la littérature mâle par sa situation excentrique par rapport à un discours normatif centralisateur. Michelet, dans son essai *La Sorcière*⁴, fait un historique de ce personnage persécuté au fil des siècles et trace le portrait type de la sorcière puissante et redoutée. «Au début, la Femme est tout⁵» : astrologue, prophète, prêtre, médecin, etc. La sorcière connaît le secret de la vie et de la mort. De fait, en donnant la vie, la femme «voue aussi [l'homme] à la mort⁶.» En outre, «on lui confie à la fois les maux physiques et ceux de l'âmes⁷.» Elle concoctera alors des philtres qui rendent stériles et d'autres qui apaisent les âmes passionnées d'amour. Fiancée de Satan, sa vie s'écoulera dans la clandestinité où elle pourra défier la loi de Dieu et des hommes. Son rythme sera celui de la nuit, de la forêt et des bêtes sauvages.

³ Voir chapitre II, p. 45.

⁴ Jules Michelet, *La Sorcière*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, 314 p.

⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁶ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 246.

⁷ Jules Michelet, *op. cit.*, p. 115.

Personnage féminin à la limite de la marginalité, la sorcière auparavant «stérile, homosexuelle ou frigide⁸», refusait la normativité sexuelle. Or, cette figure loin d'être froide est, au contraire, pourvue d'un grand appétit sexuel dans les textes à l'étude et utilise ses pouvoirs magiques pour combler ses désirs érotiques. Seule la mystérieuse stérilité de la sorcière a été conservée et aucune des protagonistes n'utilisera son pouvoir de reproduction pour être mère. En effet, alors que Reyes ne fait nulle mention de la possibilité pour l'héroïne de procréer, les personnages de Dandurand, elles, sont confrontées à de difficiles avortements. Une seule fois Dandurand intègre à une scène érotique l'utilisation du condom, signe de contemporanéité et sans lequel les relations sexuelles deviennent hasardeuses :

Encore haletante, elle prend le sachet dans la poche de sa jupe, et ouvre la paume vers lui. Il sourit plus encore, et lui montre un sachet semblable, et, par jeu, cueille le sien, cache les poignets derrière lui, et lui montre ensuite ses deux poings fermés afin qu'elle choisisse. [...] elle a joint ses doigts aux siens pour dérouler la pellicule autour du totem incandescent[...] (CC, 71-72)

Sans la crainte de devenir enceinte, les ardeurs des héroïnes ne sont en aucun cas affaiblies. Aussi, plusieurs des protagonistes, prêtes à tout pour s'accaparer l'homme convoité, se tourneront vers la sorcellerie. L'enjeu dans ce cas-ci est le pouvoir érotique et non l'amour. À défaut de gagner le cœur de l' élu, elles se l'approprieront physiquement et cet enlèvement s'effectuera dans un but uniquement érotique. Le personnage de la sorcière permet aux auteures de sortir de l'érotisme conventionnel et d'inclure dans leurs textes un point de vue féminin. Aussi, nous verrons que, contrairement à la séductrice qui s'éloigne peu dans ses pratiques du modèle traditionnel, la sorcière permet d'accéder à un ailleurs en échappant à son archétype.

⁸ Brigitte Legars, «Femme. Le féminisme dans l'édition et la littérature», *Encyclopaedia Universalis*, vol. 9, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1990, p. 367.

La sorcière, qui connaît les secrets de la nature, utilisera donc ses pouvoirs «magiques» pour capturer dans un but érotique l'homme convoité .

1. Ruses et philtres d'amour

La puissance érotique de la sorcière «est culturelle et cérébrale avant d'être gestuelle et sensorielle⁹.» À la limite de la séduction, la sorcière exercera ses pouvoirs sous un «angle sacrificiel» : «il s'agit toujours de la mort et du rapt mental de l'autre, de le ravir et de lui ravir sa puissance¹⁰.» L'objet de désir en leur possession, les héroïnes seront en mesure de réaliser leurs fantasmes. Or, pour que l'appropriation de l'autre soit possible, elles auront parfois recours à des substances engourdissantes — datura, mandragore, larves empoisonnées, philtre d'amour — qui laisseront seul le sexe de l'homme réceptif aux caresses féminines¹¹. Par ailleurs, lorsque la narratrice possède le contrôle absolu, son propre désir prime sur le désir masculin. Toutefois, pour éviter d'inverser le schéma classique sujet/objet, les protagonistes ne négligent jamais le désir mâle, prenant toujours soin de caresser, souvent jusqu'à éjaculation, le sexe de l'amant.

Un stratagème mûrement élaboré sera mis en place pour s'emparer du sujet désigné. Dans *La Salle d'attente* par exemple, une albinos asociale et partageant sa vie avec quatre jaguars aménage un piège dans lequel tombe le chasseur convoité. Le guerrier, gisant dans un état comateux semblable à la mort après avoir avalé des larves empoisonnées, sera l'objet d'une

⁹ Anne-Marie Dardigna, *Les Châteaux d'Eros ou les infortunes du sexe des femmes*, Paris, François Maspero, Coll. «PCM», 1981, p. 76.

¹⁰ Jean Baudrillard, *De la Séduction*, Paris, Galilée, 1988, p. 140.

¹¹ Dans son essai (*La Sorcière*, *op. cit.*), Michelet mentionne l'importance accordée aux cheveux qu'«on recueillerait avec respect» sans que ces objets intimes ne soient donnés volontairement. (p. 120) L'auteur insiste aussi sur les pouvoirs de la mandragore qui pourrait «pervertir la raison, changer les hommes en bêtes, livrer les femmes aliénées et folles» et décrit le «délire furieux de la Pomme épineuse (ou Datura) qui fait danser à mort, subir mille hontes, dont on n'a ni conscience ni souvenir.» (p. 148)

exploration méticuleuse. Seul son sexe, fruit du désir et déclencheur de cette chasse à l'homme, répondra aux caresses de l'héroïne en faisant gicler son «jet» mortel. Toutefois, pour avoir «ravi le miel barbare» (SA, 46), l'héroïne, auparavant inodore et maintenant «marquée de l'odeur de l'homme» (SA, 46), sera dévorée par les félins¹². Reniée par sa mère dès sa naissance et élevée dans la jungle par une sorcière, elle trouvera la mort pour avoir désiré résoudre «l'énigme» des hommes, c'est-à-dire apprendre à connaître leur sexe. Or, si certains sacrilèges peuvent être excusés, vouloir s'accaparer un homme au moyen de potions magiques est impardonnable. La sorcière devient victime de ses propres pouvoirs et se retrouve prise au piège de sa témérité. Cependant, ce ne sont pas les hommes qui condamnent l'albinos redoutée d'eux mais les jaguars qui ne reconnaissent plus leur maîtresse. L'héroïne, en découvrant l'érotisme, accède ainsi à un autre monde qui n'est plus celui de l'animal, de la nature, mais celui de l'humain.

La sorcellerie entretient aussi un rapport avec les forces obscures, avec un autre monde qui se situerait entre la vie et la mort. Dans «Le vol de Jacques Braise», l'héroïne «fille d'Haïtienne et de Cri» (PAU, 66), décide de «voler» un écrivain qui refuse de se donner à elle. La préparation du philtre d'amour, recette tirée du vieux grimoire de sa mère, nécessite trois cheveux de la victime, un morceau de racine de mandragore, des cendres de morts, le sang menstruel d'une jeune vierge et de la salive de rat (PAU, 73). Au moment où elle rassemble les ingrédients, la protagoniste semble avoir renoncé à la simplicité de la vie connue lorsqu'elle était enfant; elle erre maintenant entre le rêve et l'obsession :

Dans ce temps-là, la vie se résumait à la survie, chaque seconde se chargeait d'urgence, l'avenir se tenait coi, sans question suffocante, les rêves n'empoisonnaient pas encore mes jours, dans ce temps-là je savais vivre. (PAU, 72)

¹² Claudine Hermann (*Les Voleuses de langue*, Paris, Des femmes, 1976, p. 14-15.) fait la même analyse à propos du livre de Claude Lévi-Strauss *Du Miel aux cendres*.

Comme on peut le lire chez Michelet : «À ce désir immense, profond, vaste comme une mer, elle succombe¹³.» Aussi, c'est bien malgré sa volonté première que la sorcière utilise un philtre pour s'emparer de Jacques Braise. En effet, l'héroïne qui aurait préféré un amour réciproque doit avoir recours à la magie. Elle ne peut plus retourner en arrière, son corps entier se consume de désir pour cet homme au point où elle ne trouve plus le sommeil : «J'aurais tant voulu savoir pourquoi mes désirs sont si inéluctables.» (PAU, 71) Finalement, Jacinthe-Pierre O'Bamsawé dépossède la victime de son âme et retrouve la paix. Pourtant, sous l'effet du philtre, l'amant n'est rien d'autre qu'un zombie :

Et quand, à la nuit, il sombre dans mes bras, ce n'est malheureusement pas corps et âme. Mais de toute façon, en cette fin de millénaire, qu'aurais-je pu espérer de plus? (PAU, 76)

La sorcellerie a donc ses limites. Dans cette nouvelle, et même en général chez Dandurand, le «philtre d'amour» devrait plutôt porter l'appellation de «philtre érotique» puisque de l'amant, il ne reste que le corps. Le but de cet enlèvement sera de s'assurer pour toujours — puisque la narratrice ne fait aucune référence à un quelconque antidote — une présence physique pour répondre à ses désirs érotiques. Cependant, ce récit qui raconte toutes les étapes de la capture s'attarde peu à spécifier les fantasmes que l'héroïne planifie de mettre à exécution sur sa proie. Seuls sont mentionnés dans cette nouvelle une grande admiration visuelle pour le corps de l'homme et un intérêt marqué pour le sexe masculin qui «ne saillira plus que pour [l'héroïne]» (PAU, 75).

Cependant, celles qui ne possèdent pas le pouvoir de la sorcière pour s'appropriier l'élue pourront toujours compter sur une autre puissance tout aussi importante : la solidarité entre femmes; ou encore, profiter du sommeil de leur amant pour leur soutirer quelques plaisirs.

¹³ Jules Michelet, *op. cit.*, p. 104.

2. Puissance au féminin

Les personnages d'Ada Lazuli et de Jeanne Couteau identifiés par leurs pouvoirs magiques se retrouvent dans plusieurs nouvelles de Dandurand¹⁴. Que ce soit pour donner de précieux conseils ou pour prêter une épaule réconfortante, ces sorcières initiées aux secrets de la magie et de l'érotisme partagent leur savoir avec les protagonistes. Dans un élan de solidarité, la sorcellerie n'est plus une filiation exclusive entre mère et fille, mais un pouvoir qui se transmet parmi toutes les femmes. De façon particulière, la magie est ici employée dans un but érotique et laisse les hommes en proie aux désirs des protagonistes qui reprennent à leur compte le stéréotype. Ces personnages féminins constituent de véritables bouées de secours pour les âmes à la dérive. Comme l'écrivait Michelet, la sorcière «date [...] des temps du désespoir¹⁵.» Et les sorcières contemporaines reviennent en force à une époque tout aussi désespérée. Or, si par leurs pouvoirs magiques les protagonistes peuvent assouvir leurs désirs érotiques et ceux de leurs amies, c'est surtout par leur présence qu'elles apposeront un baume sur les coeurs en lambeaux. Un rapport de sororité très intense se tisse entre les femmes. Par exemple, Violette et la narratrice d'*Un Coeur qui craque* ont été «maillées l'une à l'autre» (CC, 20) par une caresse réconfortante donnée dans une clinique du docteur Morgentaler. La solidarité règne entre les femmes qui n'hésitent pas à s'échanger une tendresse qu'elles ne trouvent pas avec les hommes :

[...] elles se sont enlacées, elle serre Ada en l'embrassant dans le cou, et Ada lui caresse les épaules et la nuque, elle sait que depuis plus de six mois personne ne l'a prise dans ses bras, elle valse avec Ada en se pressant très fort contre elle [...] (V, 57)

¹⁴ Pour Ada Lazuli voir : «Le vol de Jacques Braise» (PAU, 74), «Elle ne sait pas» (V, 57), «Les sentiers d'Agathe» (V, 65) et «Aléa» (DE, 31). Pour Jeanne Couteau voir : «Pour endormir ma mort» (V, 13), «Les sentiers d'Agathe» (V, 65), «Aléa» (DE, 37-38) et «1984, Ce bar où je ne suis jamais entrée» (V, 53).

¹⁵ Jules Michelet, *op. cit.*, p. 35.

De plus, les femmes gèrent l'affection qu'elles donnent et reçoivent :

Elle n'aurait pas survécu sans ses amies, puis sans les amies de ses amies. Jeanne Couteau, sa voisine d'en arrière, s'était envolée chez son amant du Nord. Mara Loggoro s'était nichée chez elle, le temps de lui livrer un de ses camarades. Mara céda la place à Ada Lazuli, une autre amie de Jeanne Couteau. Ada me donna son frère, Violon. (V, 65)

Entre elles se tisse un réseau d'échanges où se mêle amour et érotisme. Les rôles inversés, les hommes ne sont plus les maîtres du jeu mais des individus passés de mains en mains, de cœur en cœur. Soulignons que la puissance des femmes est d'abord en relation étroite avec leur grande solidarité. En effet, réunies dans un but commun à savoir vivre leur vie — vie érotique incluse — comme elles l'entendent, les femmes des récits forment un groupe qui possède ses propres pouvoirs. Cela est d'autant plus remarquable dans la nouvelle «Pour me consoler j'imagine que les bombes sont tombées», alors que les femmes ont instauré un matriarcat absolu en créant une nouvelle race d'hommes qui «perdent la mémoire chaque soir, et la retrouvent le matin, ce qui les maintient en confusion et servitude» (V, 19). Le savoir est maintenant l'apanage des femmes et elles seules reconnaissent les fruits sains des fruits empoisonnés. Ainsi, n'ayant pas oublié que les ancêtres de ces hommes métamorphosés «ne savaient pas aimer» (V, 20), la narratrice refusera toute association avec eux et demeurera liée à ses sœurs.

«Les pompiers» d'Alina Reyes, présente aussi un scénario où les hommes sont soumis, dans une certaine mesure, à des ordres féminins. Dans ce récit, une femme reçoit chez elle un régiment de pompiers qui, partagé en deux groupes, aura pour mission d'éteindre les feux de l'hôtesse et de son invitée. Comme dans un harem masculin, ce sont ici les hommes qui s'offrent «dans l'ordre et la discipline» (DP, 43) à la convoitise des dames. Tous aussi «magnifiques» les uns que les autres, ils sont interchangeables :

Quand mon joli pompier eut joui en moi, je m'accrochai à lui, en le suppliant de rester encore et de recommencer. En ce moment même, je me sentais folle d'amour pour lui. Mais il se retira pour laisser la place au suivant, qui s'avéra tout aussi charmant. (DP, 44)

Les pompiers qui sont «consomm[és]» (DP, 44) l'un à la suite de l'autre perdent leur identité aux yeux des dames. Seul l'homme recherché à travers le labyrinthe se démarque un instant du peloton mais il est vite oublié par la narratrice étourdie de plaisir. Cependant, malgré cet amalgame identitaire, les hommes gardent le droit à l'initiative, leur érotisme n'étant pas totalement sous la tutelle des hôtes : «Quand je me sentis vidée de toutes mes forces, je laissai l'initiative à mes partenaires, en les autorisant à me prendre selon n'importe laquelle de leurs fantaisies.» (DP, 45)

D'autres femmes choisiront de faire valoir leur puissance sexuelle en profitant sans vergogne du sommeil de leur amant pour le posséder de façon sournoise. L'homme endormi dispose des mêmes qualités attribuées à la femme endormie dans les récits érotiques masculins, c'est-à-dire «parfaitement repli[é] sur [lui]-même, parfaitement inoccup[é], parfaitement ignoran[t] de [la femme], parfaitement secr[et] — et parfaitement disponible¹⁶.» Ainsi, les succubes guideront l'homme dans l'accomplissement de leurs fantasmes. Comme dans ces scénarios il n'est pas question d'user de la ruse pour faire ingurgiter un philtre d'amour, les auteures mettent davantage l'accent sur les fantasmes érotiques des héroïnes que sur le récit de la capture. Chez Dandurand, le sommeil de l'amant est le moment idéal pour posséder son corps. Même si elle a honte d'employer cette ruse, l'héroïne du «Corps des saisons» se glisse entre les draps de l'élue et profite de ce moment de possession illicite pour lui soutirer un peu de chaleur corporelle. Tous les mouvements de la protagoniste s'exécutent avec une douceur extrême de peur de réveiller l'amant. Ainsi, à

¹⁶ Corinne Chaponnière, *Le Mystère féminin ou vingt siècles de déni de sens*, Paris, Olivier Orban, 1989, p. 126.

l'écoute de son propre rythme, l'héroïne se laisse guider par les «odeurs, [les] saveurs et [les] sons¹⁷.» Et, comme avec la sorcière, le pénis répondra seul aux caresses de la narratrice : «j'effleurerais tes testicules, mais mes doigts, polarisés, magnétisés, se refermeront autour de ton phallus, et sans hâte, sans hâte aucune je te branlerai jusqu'à l'extase» (PAU, 33).

De même chez Reyes, la narratrice se retrouve en tête-à-tête avec le sexe d'un homme endormi. «La belle parleuse» dirigera d'abord les caresses de l'héroïne avant de lui laisser prendre l'initiative : «Alors, prends-moi donc dans ta bouche. Et ensuite... ensuite, fais ce que tu veux de moi... Je suis à toi, entièrement à toi...» (DP, 141) L'héroïne promène alors le pénis sur tout son corps avant de l'enfourcher «pour qu'[il] [lui] donne orgasme sur orgasme, jusqu'à tomber d'épuisement, tétanisée» (DP, 142).

Finalement, si la magie ni le sommeil assurent l'exclusivité de l'amant, les héroïnes n'hésiteront pas à envisager la mort de celui-ci. C'est le cas de la nouvelle «Les étrennes» où l'héroïne de quinze ans s'amourache d'un chanteur rebelle et décide de se l'approprier en s'offrant à lui après un spectacle au Forum. Nous nous trouvons devant une «situation de délire collectif orgiaque et acoustique¹⁸» comme le décrirait Alberoni. Or, déçue par la vraie nature du personnage idolâtré, l'adolescente n'ayant pas réussi à établir «un échange signifiant» (V, 38) entreprend de tuer Panache avec de la mort-aux-rats. Ce renversement des rôles sujet/objet se situe à l'encontre de la littérature érotique classique. C'est maintenant la femme qui, dominant la situation, ira jusqu'au meurtre pour s'approprier l'amant. Or, la narratrice, ironique, affiche son indifférence pendant la mise à mort de la victime et nous pouvons conclure que le meurtre ne participe pas à l'érotisation de la jeune fille. Même son de cloche chez Reyes où le meurtre du spectre de l'amour perdu répugne à l'héroïne (DP, 35).

¹⁷ Francesco Alberoni, *L'Érotisme*, traduit de l'italien par Raymonde Coudert, Paris, Ramsay, 1987, p. 258.

¹⁸ *Ibid.*, p. 34.

La figure de la sorcière chez Dandurand n'est donc plus associée au «Mal» mais à la recherche du plaisir. De fait, les rôles masculins et féminins maintenant bouleversés, ce n'est plus l'homme qui, forçant la femme dans la soumission, lui révélera son désir. Au contraire, l'héroïne connaît ce qui lui fait plaisir et est prête à tout pour satisfaire ses envies. Or, si les protagonistes éprouvent parfois quelques remords à employer des méthodes pour le moins radicales — philtres et ruses —, la narration ne permet pas de condamner celles qui optent pour de tels moyens. C'est même avec ironie que Jacinthe-Pierre O'Bamsawé affirme : «Je suis tenace, dangereuse et folle» (*PAU*, 67) endossant de façon positive ce qui était jadis connoté négativement. Ce renversement sera aussi marqué par l'appropriation du désir et du plaisir par les héroïnes dans leur auto-érotisme.

B- L'auto-érotisme

Pour maîtriser leur érotisme, les héroïnes qui ne possèdent pas le pouvoir de la sorcière s'inventeront une autre réalité qui saura combler les trous laissés par la vie. Par le biais du rêve et de l'écriture, un érotisme entièrement contrôlé par les protagonistes verra le jour. De cette façon, ces dernières seront en mesure de cibler les mécanismes du «désir-plaisir¹⁹», en prenant conscience de leurs fantasmes. En effet, «l'écriture permet le passage du fantasme inconscient à une action²⁰». La jouissance féminine s'appropriera ainsi une spécificité auparavant niée ou du moins ignorée par la littérature érotique classique. Aussi, ce plaisir authentiquement féminin étendra ses tentacules tous azimuts afin de capter les sources de joie qui existent au quotidien. «À vivre toute chair dehors, [les protagonistes] deviennent unes avec la chair du monde²¹.»

¹⁹ Marcelle Brisson, «Éros au féminin», *Éros au pluriel*, sous la direction de Marcelle Brisson, Ville LaSalle, Hurtubise HMH, Coll. «Brèches», 1983, p. 26.

²⁰ Rosalia Binova, «La voyeuse interdite de Nina Bouraoui : érotisme et fantasme», *L'Érotisme en littérature*, sous la direction d'Armand Morel, Halifax, A. Morel et D. Nevo, 1995, p. 279.

²¹ Marcelle Brisson, *op. cit.*, p. 27.

1. Les fantasmes

L'espace érotique, à cause des interdits qui entourent l'érotisme, se situait auparavant hors du monde social. N'étant plus assujetti aux mêmes contraintes morales, l'érotisme échappait ainsi à une vie de retenues pour se laisser glisser dans un univers débridé, réglé par ses propres lois. Dans les textes à l'étude, même si l'érotisme au féminin n'est plus sous l'emprise des mêmes tabous que jadis, il garde ce côté secret. Le fantasme se développera au cœur de l'écriture tout en se limitant à l'intime et au privé. Or, comme nous l'avons dit, le privé est politique²². Les personnages prennent la parole et amorcent une quête identitaire par un discours à la fois dénonciateur et utopique. Navrées par leur vie érotique, les héroïnes s'inventeront une histoire pour se séduire elles-mêmes. Chacune sera à la recherche d'un érotisme qui saura la combler et qui, éventuellement, pourra se développer au sein d'un amour réciproque. Ainsi, les protagonistes saisissent le gouvernail et voguent à travers les dédales fantasmatiques de leur imaginaire.

1.1. Le rêve

Derrière la porte se présente comme un monde de rêves où tous les désirs sont possibles. Ici, les personnages mêmes sont issus d'un songe et les scénarios se déroulent généralement de façon à laisser la protagoniste satisfaite. La composition du roman permet à l'auteure de cataloguer les scénarios les plus divers — fétichisme, voyeurisme, exhibitionnisme, bestialité, viol, violence, bisexualité, et même le meurtre — pour répondre à un grand nombre de fantasmes. Or, nous remarquons devant les différentes Portes, que l'itinéraire proposé aux lectrices est beaucoup plus dirigé par le «hasard» que par le «désir» contrairement à ce que la préface laisse entendre. Comment pourrait-il en être autrement alors que les

²² Nicole Brossard, «L'Écrivain», *La Nef des sorcières*, sous la direction de Luce Guilbeault, Ottawa, Quinze, 1976, p. 75.

lectrices doivent pousser une porte sans avoir une idée de ce qu'elle recèle? Si l'idée d'Alina Reyes est plutôt originale, les désirs présentés dépassent tout de même la simple suggestion alors que les lectrices empruntent des parcours qui s'entrecroisent.

Chez Dandurand, le rêve permet d'envisager mille et un plaisirs qui demeureront à l'état fantasmatique. Dans *La Salle d'attente* par exemple, les rêves sont d'abord soufflés par la voix de la muse Érato. Puis, la protagoniste finira par imaginer ses propres fantasmes en asservissant le désir (SA, 60). Ainsi, les amants, réintégrant la vie, rejoindront tous les amoureux du monde comme le montre leur étreinte entrecoupée d'un érotisme planétaire :

[...] au même moment, [...] un étudiant roux bécote sa copine
 [...] sur l'un des quais [...] une grand-mère minouche sa petite-fille
 [...] un vaurien tringle sa favorite, une pute cinglante comme
 janvier [...] pour épater ses frères tout aussi souls que lui, un
 berger de l'île Fumante encule l'une de leurs brebis [...] coincée
 dans un cagibi du quartier chaud de Tokyo, une employée
 manuelise à sa gauche et sa droite les pénis que des clients ont
 introduits dans les ouvertures des cloisons [...] quelque part dans
 une casbah, trois jeunes Arabes se bichonnent [...] Aux confins
 de l'univers, deux comètes se fusionnent. (SA, 50-59)

Chez Dandurand, l'érotisme peut être envisagé dans un sens extrêmement large qui englobe les gestes de tendresse comme l'intensité passionnelle. Il concerne tout le monde et permet à tous de se rejoindre par une expérience commune. En intégrant l'érotisme à la vie, Dandurand réitère ainsi la suprématie de cette valeur sur celles morales ou sociales. La vie est proclamée vainqueur du combat que se livre mort et érotisme. Explorant leur érotisme, les héroïnes échappent momentanément au malheur universel et se constituent un ailleurs dans le rêve et l'utopie; seul moyen d'oublier «la guerre, la bombe, la violence et la mort toujours trop proche» (V, 74). D'ailleurs, contre un monde en ruine, l'auteure propose de retrouver «L'Oasis, l'Éden et l'Extase» (V, 54).

Cet ailleurs qui se trouve du côté de la vie chez Dandurand côtoie parfois la mort chez Reyes. Dans *Le Boucher*, le désir pour la chair morte — une des plus importantes métaphores du désir chez Alina Reyes — reprend dans une certaine mesure la fascination pour la chair sanglante exploitée par la littérature masculine. Les sens de l'héroïne sont activés à la fois par le dégoût et l'attrait que suscite le morceau de viande. «L'odeur fade de la viande crue, [...] [cette chair] rouge vif, belle jusqu'à l'écoeurement» qui retombe «avec un bruit mat — comme un baiser contre le bois» (B, 10) finit par représenter la chair humaine dans tout ce qu'elle a de plus physique. Alors que la vie a délaissé le morceau de viande, la chair du boucher et celle de la caissière regorgent de désir. Or, reprenant en partie la théorie de Georges Bataille, l'érotisme dans *Le Boucher* entretient un lien avec la mort : «[La chair] se tient à la gauche de notre âme, nous prend aux heures les plus perdues, nous emporte sur des mers épaisses, nous saborde et nous sauve.» (B, 10) Aussi, pour concrétiser ses désirs, le boucher devra transformer en viande «ses bons et ses bas morceaux, [...] avides de brûler leur vie» (B, 11).

Par le biais du rêve, les héroïnes réussissent donc à libérer un grand nombre de fantasmes. Ce deuxième univers, comme nous le verrons avec l'écriture, permet d'échapper à une scénarisation qui ne sait pas combler les désirs des protagonistes.

1.2. L'écriture

L'écriture, qui se nourrit d'imaginaire, donnera une forme plus définie au fantasme. En outre, la place accordée à l'écriture dans les textes à l'étude, où celle-ci se transforme en bouclier contre «la vraie vie, où tout me terrorise» (CC, 78), révèle un aspect important de l'érotisme au féminin. Il est intéressant de souligner qu'Anne Dandurand et Alina Reyes ont toutes deux choisi de mettre en scène des personnages qui prennent connaissance de leurs fantasmes en les écrivant sur le mode du privé — l'autobiographie, le journal et la correspondance sont privilégiés par les femmes. Or, «un

texte féminin ne peut pas ne pas être plus que subversif²³» Longtemps privée de parole, la jouissance féminine «réclame ses droits dans la gratuité et la transgression de l'écriture²⁴» Les femmes «s'occupent à "remettre le désir au centre du discours"²⁵» En outre, Dardigna souligne l'importance de cette mise en mots des fantasmes :

Le discours érotique [...] s'articule la plupart du temps autour de fantasmes; il relève donc bien de l'imaginaire et ne prétend de son propre aveu à autre chose qu'à une mise en mots de cet imaginaire. Mais il faut donner toute sa valeur symbolique à cette mise en mots, à ce passage du fantasme dans l'ordre du langage. Passage non innocent puisqu'il permet à l'insaisissable d'émerger dans un code enfin reconnaissable par tous, tangible, opératoire dans l'idéologie. La prise de corps du fantasme dans le discours, en le propulsant dans le communicable, l'échangeable, le fait passer du côté du social²⁶.

Dans la lancée de l'écriture au féminin, les femmes donnent un nouveau sens à leur vie en y intégrant un érotisme longtemps refoulé. Aussi, la jouissance féminine doit se frayer un «passage dans le symbolique²⁷» afin de se libérer de son cadrage. Autre fait notable, tous les textes sont écrits au «je» — ou alternent du «je» au «elle» — et aucune des protagonistes ne possède un autre nom. Cette appropriation du «je» dont l'«existence est contestée²⁸» représente une victoire pour celle qui auparavant était représentée par un «elle» à la merci de la narration : «Cet apaisement... Pourquoi vouloir mourir, maintenant que je...? Je? Pour la première fois, JE... Puisque la Voix s'est tue!...» (SA, 40)

²³ Hélène Cixous, «Le rire de la méduse», *L'Arc*, n° 61, 1975, p. 49.

²⁴ Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, Paris, Puf, Coll. «Écriture», 2^e édition, 1991, p. 37.

²⁵ Madeleine Ouellette-Michalska, *L'Échappée des discours de l'oeil*, Montréal, l'Hexagone, Coll. «Typo Essai», 1990, p. 308.

²⁶ Anne-Marie Dardigna, *op. cit.*, p. 21.

²⁷ Françoise Collin, «Les bords», *Le Corps des femmes*, textes rassemblés par Les Cahiers du Grif, Bruxelles, Complexe, Coll. «Complexe poche», 1992, p. 142.

²⁸ Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 34.

Chez Dandurand, les héroïnes se tournent vers l'écriture pour remanier leur vie selon leurs désirs. Dénonciatrice et utopique, l'écriture, naît de l'insatisfaction de la protagoniste face à la narration. Comme l'héroïne l'exprime dans *Un Coeur qui craque* : «pour moi, écrire était une véritable volupté, à côté d'aimer et de vivre» (CC, 66). Toujours chez la même auteure, «l'écriture est la possibilité même du changement, l'espace d'où peut s'élancer une pensée subversive, le mouvement avant-coureur d'une transformation des structures sociales et culturelles²⁹.» Ainsi, lorsque la vie ne répond pas à l'urgence de son désir, l'héroïne s'invente un monde idéal où il est possible d'aimer et d'être aimée, de connaître un érotisme qui réchauffe le corps au milieu de l'hiver, où l'immobilité du temps permet d'oublier la guerre et la mort. En s'inventant un «homme de lettres» (CC, 74), l'héroïne se «raconte les secrets du désir» (V, 62). Car c'est bien son désir qui s'affirme, occupe le devant de la scène. Par la magie de l'écriture la narratrice donne vie à des hommes qui, pour «remonter [s]a moyenne» (CC, 35), la feront jouir comme elle en a envie. Écriture et érotisme sont si étroitement liés qu'ils finissent par se superposer l'un à l'autre : «Veux-tu entrer entre mes cuisses, entre mes mots?» (V, 60) Or, l'écriture tout en étant un libérateur de désirs constitue un piège dans lequel l'héroïne s'enlise pour échapper à sa vie. En effet, les héroïnes de Dandurand écrivent parce que la réalité romanesque les déçoit. Pour recommencer à vivre, l'héroïne devra momentanément délaisser l'écriture. C'est ce qui se produit dans *Un Coeur qui craque*. Cependant, à la fin du roman, l'écriture prend un second souffle, elle n'est plus une béquille pour passer à travers la vie : elle fait partie de la vie.

Le thème de l'écriture dans les textes de Reyes correspond aussi à une mise en mots des fantasmes féminins. Dans *Derrière la porte*, l'«humble servante» d'Éros sera notre «plus dévouée complice» et se chargera d'écrire les multiples scénarios, fruits de l'imaginaire du personnage féminin. L'écrivaine compose son roman au fur et à mesure que se meut l'héroïne,

²⁹ Souligné dans le texte. Hélène Cixous, *op. cit.*, p. 42.

en faisant une transposition exacte de ses fantasmes. Or, ce faisant, la romancière se décharge de toute responsabilité concernant «l'étrange violence [des] désirs» (DP, 9) que l'on retrouve sous sa plume.

Dans *Le Boucher*, la caissière nous fait connaître son histoire avec Daniel en écrivant des lettres comme s'il s'agissait d'un journal intime : «Cet après-midi, j'écrirais à Daniel.» (B, 20) Ici, l'écriture est intimement liée à l'amour alors que c'est plutôt la parole qui transmet l'érotisme. Les mots du boucher, comme des gestes, «venaient s'écraser contre mon cou, dégouлинаient dans mon dos, sur mes seins, mon ventre, mes cuisses» (B, 16). Or, la parole appartient au boucher tandis que la caissière écoute, passive sur son tabouret. Seuls les passages écrits par cette dernière et se présentant en digression à l'intrigue principale, révéleront la vie fantasmatique de la jeune fille. Cependant, les mots si puissants chez Dandurand n'ont pas le même poids chez Reyes et la caissière ne réussit pas à s'approprier Daniel même sur papier : «Je voudrais te dire je t'aime, et que mes mots fassent un trou, un grand trou dans ton corps [...] Si mes mots avaient la force de cet amour qui me troue le ventre et me fait mal.» (B, 20-21)

L'écriture dans les textes à l'étude est toujours à mettre en rapport avec l'érotisme. En effet, les héroïnes écrivent pour combler une partie de leur vie qui ne correspond pas à leur idéal, pour augmenter leur jouissance quotidienne ou simplement pour partager avec d'autres leurs expériences érotiques. L'écriture permet en outre la réappropriation des fantasmes féminins, l'affirmation d'un autre érotisme.

1.2.1. La jouissance au féminin

L'écriture du plaisir féminin permet en outre de renouveler le vocabulaire restreint, souvent imprécis et dégradant qui servait à représenter la jouissance féminine. Si auparavant l'orgasme féminin était peu décrit dans

la littérature érotique³⁰ — les auteurs masculins étant incapables de rendre cette sensation spécifique aux femmes —, les textes étudiés lui accordent une place inégalée. Les protagonistes, ayant «reconquis [leur] corps³¹», vivent l'orgasme féminin autrement qu'avec des termes médicaux et scientifiques³² :

De la féminité les femmes ont presque tout à écrire : de leur sexualité, c'est-à-dire de l'infinie et mobile complexité, de leur érotisation, des ignitions fulgurantes de telle infime-immense région de leurs corps, non du destin, mais de l'aventure de telle pulsion, voyages, traversées, cheminements, brusques et lents éveils, découvertes d'une zone naguère timide tout à l'heure surgissante³³.

Dans *Derrière la porte*, l'auteure puise généralement son vocabulaire dans l'argot français et s'exprime avec un langage parfois très cru. La chatte, le con, le fourreau, servent à nommer le sexe féminin tout comme couilles, verge, queue, quéquette, pieu, se réfèrent au sexe masculin. Toutefois, si Alina Reyes risque de choquer par son audace et joue la transgression en reprenant «la verdeur d'expression qu'on trouve normale chez un homme³⁴», elle ne réinvente pas le langage érotique. Elle s'inspire d'un vocabulaire fortement connoté qui laisse peu de place à l'imagination.

Les descriptions de l'orgasme féminin dans *Le Boucher* se font cependant plus poétiques :

³⁰ John Atkins, *Le Sexe dans la littérature ou de la pulsion érotique en littérature*, traduit de l'anglais par Françoise et Tony Cartano, Paris, Buchet/Chastel, 1975, p. 348.

³¹ Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 36.

³² Voir la définition de l'orgasme féminin par Masters et Johnson : «C'est un bref épisode de relâchement physique de l'augmentation de la vaso-congestion et de la myotonie développées en réponse aux stimuli sexuels [...]» Jacques André, *La Sexualité féminine*, Paris, PUF, Coll. «Que sais-je?», 1994, p. 9.

³³ Hélène Cixous, *op. cit.*, p. 47.

³⁴ Marina Yaguello, *Les Mots et les Femmes : essai d'approche socio-linguistique de la condition féminine*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, Coll. «Langages et sociétés», 1992, p. 65.

Mon sexe devint une surface ravinée d'où ruisselait le plaisir, le monde disparut, je n'étais plus que cette chair à vif, d'où giclèrent bientôt de gigantesques cascades, les unes après les autres, continuellement, l'une après l'autre, infiniment. (B, 65)

La poésie, qui permet «de prendre force dans l'inconscient³⁵», constitue un des points forts de cette nouvelle écriture érotique au féminin et l'extrait plus haut rejoint davantage certains textes de Dandurand. En effet, cette dernière auteure réinvente le langage d'Éros et, au-delà des mots, crée des «images constituti[ves] de la jouissance féminine³⁶». L'écriture se veut ainsi la scène d'un déferlement langagier :

je déborde, mes désirs ont inventé de nouveaux désirs, mon corps connaît des chants inouïs, moi aussi je me suis tant de fois sentie pleine à exploser de torrents lumineux, de formes beaucoup plus belles que celles qui encadrées se vendent pour toute la galette qui pue³⁷.

Les phrases s'allongent, haletantes, au rythme des étreintes. Le langage explose dans les textes érotiques de Dandurand qui empruntent un ton de délivrance absent dans ses autres écrits³⁸. En outre, le vocabulaire est l'objet d'une recherche scientifique et poétique. Le champ érotique s'enrichit d'un éventail de mots inusités : «ses *affouillements*» (SA, 55), «une ménagère malgache s'*astique* jusqu'à l'orgasme» (SA, 56), «il *glane* son pied» (CC, 68), «*houlons* mon sourcier» (V, 63), «tu *affoleras* ma corolle obscure» (PAU, 35), «*fourle* de baisers la courbe de tes seins» (PAU, 36)³⁹. Les niveaux de langue s'entrecroisent⁴⁰ tandis que les néologismes décrivent une réalité indicible avec le vocabulaire disponible : «tu *muguettes* son clitoris» (SA, 15), «je te *dodiche* le sexe» (V, 66), «à l'orée de ta *moniche*» (SA, 20), «le *sadinet* à

³⁵ Hélène Cixous, *op. cit.*, p. 43.

³⁶ Françoise Collin, *op. cit.*, p. 131.

³⁷ Hélène Cixous, *op. cit.*, p. 40.

³⁸ Se référer entre autres aux nouvelles érotiques de *Diablos d'espoir* qui présente tête-bêche le recueil *L'Assassin de l'intérieur* où il y a très peu d'érotisme.

³⁹ C'est nous qui soulignons.

⁴⁰ Anne Dandurand a fait suivre *Un Cœur qui craque* d'un «Glossaire québécois à l'usage des populations francophones hors d'Amérique».

l'air» (SA, 54), «tes *glissandos* à la vitesse de la lumière» (CC, 124), «je me *bruissais* en rêvassant au fauve flamboyant de ta toison secrète» (PAU, 30)⁴¹.

Dans les textes de Reyes et Dandurand, le sexe masculin incarne l'objet du désir féminin et est grandement convoité alors que la protagoniste, par la subjectivité de la narration, possède le sexe qui brûle de désir, qui éprouve les sensations érotiques. Aussi, chez les auteures à l'étude, le plaisir féminin est souvent décrit en terme de mouillure, ce qui représente une innovation langagière par rapport aux récits érotiques classiques. La spécificité de l'écriture au féminin est créée lorsque la femme se met à écrire ce qu'elle sent⁴². S'il arrive encore que l'héroïne «bande» (DP, 98), son sexe est plus souvent parcouru d'une «eau brûlante» (DP, 98), devient «une surface ravinée d'où ruissell[e] le plaisir» (B, 65), «plus liquide que la mer» (DE, 20), «écume» (PAU, 36) et «désir de sève» (PAU, 34). Son corps est secoué de spasmes qui la laissent pantelante de bonheur. L'action n'est plus un privilège masculin. Si les hommes sont encore maîtres de la pénétration, la puissance féminine préconisera des «images d'absorption⁴³». Ainsi, les héroïnes possèdent «une bouche profonde entre les jambes [...] qui suc[e] et se régal[e] comme une gloutonne» (DP, 12), elles «enfourchent» leur amant (CC, 88 et V, 63), «s'enroul[ent] autour de [s]es hanches» (PAU, 35).

Cette nouvelle puissance — ou jouissance — accordée aux femmes repose sur la connaissance de leur corps. À partir du moment où hommes et femmes disposent d'un droit égal à la jouissance, les héroïnes pourront reprocher à l'homme de négliger leur plaisir. Chez les auteures à l'étude, la jouissance est maintenant un échange entre les personnages. L'orgasme reste le but de leur relation érotique, aussi, les partenaires le connaîtront

⁴¹ C'est nous qui soulignons.

⁴² Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 35.

⁴³ Pierre Guiraud, *Sémiologie de la sexualité* : essai de glosso-analyse, Paris, Payot, Coll. «Langages et sociétés», 1978, p. 190.

alternativement ou simultanément. Or, l'orgasme ne s'atteint pas invariablement.

Pour connaître leurs désirs, les héroïnes doivent d'abord se familiariser avec leur propre corps. Aussi, la masturbation sera le moyen favorisé pour apprivoiser leur sexualité. En plus d'être initiation des hommes à l'érotisme des femmes, elle est réconfort pour celle qui se trouve sans partenaire. En effet, dans les textes, la masturbation agit en substitut de l'homme aimé. «L'auto-érotisme finit par englober [...] la place de l'autre⁴⁴.» On peut donc lire : «Dès que tu n'es plus là, je frotte mon sexe pour que s'exhale ton suc le plus intime» (*DE*, 13) ou encore : «je pleurais dans l'oreiller en pensant à Daniel, et je finissais par enlever ma culotte pour me caresser dans ma douce tristesse» (*B*, 33-34).

La protagoniste de «Montréal moite» pour sa part accompagnera la masturbation d'un rituel érotique connu d'elle seule. Cette dernière devient à la fois voyeuse et exhibitionniste de son propre sexe :

[...] elle s'était rasée soigneusement les poils du sexe, ne se laissant qu'une petite touffe triangulaire sur le mont de Vénus. Elle s'était longuement masturbée, avec les mains d'abord, puis avec son vibrateur-spécialement-développé-pour-la-jouissance-clitoridienne. Ensuite, posément, elle s'était assise devant un miroir, les cuisses bien écartées, et, avec un appareil instantané muni d'un flash, elle s'était photographié [sic] la vulve. [...] Elle rangea l'épreuve avec les autres du même genre, dans un album très secret qu'elle ne montrait à personne. (*V*, 69)

Or, comme le souligne Chantal Bessette, ce «plaisir [solitaire] est associé à la souffrance et à la culpabilité⁴⁵», et montre l'isolement de la narratrice.

⁴⁴ Rosalia Binova, *op. cit.*, p. 279.

⁴⁵ Chantal Bessette, «La conscience dérangée dans *Un cœur qui craque* d'Anne Dandurand», *L'Érotisme en littérature*, sous la direction d'Armand Morel, Halifax, A. Morel et D. Nevo, 1995, p. 187.

Quelques scénarios de *Derrière la porte* présentent toutefois la masturbation comme un choix. Par exemple, dans «Les deux amis», la voyeuse décide plutôt de se masturber pour ne pas interrompre le spectacle qui se déroule devant ses yeux. Elle pourra aussi se donner du plaisir en se remémorant des scènes érotiques (*DP*, 50). L'auto-érotisme se présente aussi comme un ultime besoin de se sentir vivre dans son corps. Comme le mentionne Alberoni : «Pour toute femme, son corps est toujours aimable, même atteint par les années : il reste chaud, doux et accueillant⁴⁶.» Aussi, dans «La vieille femme», la protagoniste est confrontée à son corps marqué par le temps. La vieille dame qui emprunte la jeune main de l'héroïne pour se caresser glisse dans un sommeil bienfaisant à la suite de son geste.

2. Les éléments sensoriels

Les textes à l'étude introduisent un deuxième niveau d'érotisme qui ne prend plus en compte un personnage masculin mais qui s'articule entre l'héroïne et ce qui l'entoure. Ce nouvel érotisme qui se démarque vigoureusement des récits traditionnels s'élabore à partir des éléments environnants. Ainsi, l'écriture de l'érotisme au féminin réussit à se défaire des clichés en étant à l'écoute des perceptions sensorielles qui accentuent le plaisir féminin. Au-delà de l'étreinte avec un corps masculin, les sens seront sollicités par des éléments qui, au départ, n'ont rien à voir avec l'érotisme. L'eau, le sable, l'air, les roses, etc., contribuent à créer une ambiance propice à l'abandon. Aussi, l'héroïne se réconcilie-t-elle avec elle-même au rythme paisible de la nature. Le temps s'immobilise alors que la femme redécouvre des plaisirs naïfs qui agissent comme les «révélateurs» d'un nouvel érotisme. «La sexualité devient alors le moyen grâce auquel la vie explore les frontières du possible, horizons de l'imaginaire et de la nature⁴⁷.» Les protagonistes ouvrent les bras à la vie et profitent des moments fugaces et

⁴⁶ Francesco Alberoni, *op. cit.*, p. 58.

⁴⁷ *H.*, *Le Choc amoureux : recherches sur l'état naissant de l'amour*, traduit de l'italien par Jacqueline Raoul-Duval et Teresa Matteuci-Lombardi, Paris, Ramsay, 1981, p. 488.

anodins qui parsèment leurs jours. Par ses sens, la femme renouera donc avec de menus plaisirs au quotidien. Cette avenue permettra en outre d'exprimer un désir, un plaisir spécifiquement féminin non influencé par une autorité masculine tout en évacuant de l'érotisme les nombreux clichés qui encombrant la littérature.

L'eau constitue un des premiers éléments à infiltrer l'érotisme au féminin. Outre l'aspect hygiénique de la baignade analysé dans le précédent chapitre, l'eau représente une source certaine de plaisir qui scande le rythme de l'étreinte. Souvent associée au féminin, l'eau liquéfie les corps qui ne font plus qu'un. Dans *Le Boucher*, l'eau est intimement liée à l'érotisme que ce soit la mousse savonneuse qui glisse sur les corps ou le jet de la douche qui frappe la caissière «des milliers de fois, tout doucement, sur le ventre et sur les seins» (*B*, 64). En outre, la pluie chaude (*B*, 53) ou froide (*PAU*, 30) qui moule les vêtements comme une deuxième peau isole les amants du reste du monde :

Une pluie froide nous surprend, si drue que les rues désertes s'estompèrent derrière une chape de soie ondoyante [...] Trop absorbés par la sauvagerie de notre étreinte, nous sommes restés comme ça, à nous imbiber de la salive du ciel. (*PAU*, 30)

Dans «Le lac» les corps devenus huileux «donn[ent] une douceur particulière» (*DP*, 123) à l'étreinte des amants. Au milieu de l'eau, les mouvements sont maintenant exécutés avec souplesse et légèreté; les corps ondulent harmonieusement.

La terre mouillée constitue aussi un élément érotique important dans les textes de Reyes. Comme l'eau de la douche ou la pluie, la glaise propage le plaisir dans tout le corps de l'héroïne. Ainsi, une relation érotique s'établit entre la protagoniste et le sable de la plage. L'héroïne trouve en effet du plaisir à s'engloutir dans le sable, à pénétrer ce corps mouvant sous ses caresses. Elle exerce un contrôle sur cette matière malléable dans laquelle elle «s'enfonce», maîtresse de cette pénétration avec le sol : «La boue baisait

la plante de mes pieds, j'y enfonçais les orteils» (DP, 98); «J'enfonçai mes deux doigts dans la masse humide et molle.» (B, 79) Amie de la nature, l'héroïne, telle une sorcière, revigore ses sources en puisant son plaisir au sein de sa Mère : «Le sable sous la plante de mes pieds était frais, et parfois, à cause de la végétation, piquant. Mais c'était une sensation délicieuse de le sentir épouser à la perfection tous mes muscles.» (DP, 147)

L'air, tout volatile qu'il soit, permet aussi de renouer avec un érotisme lié à la nature. Dans les récits de Dandurand, l'aube propage un sentiment de bien-être. Avec ses «lueurs rosées» et son silence «désaltér[ant]», l'air est d'une «délicatesse surprenante, celle d'une mousseline ancienne» (PAU, 41). L'héroïne retire même sa «cagoule pour mieux en sentir la caresse» (PAU, 41). L'air est aussi symbole de liberté alors que la protagoniste d'*Un Coeur qui craque* profite de «l'extase aérienne de [s]es sandales» (CC, 75).

L'expérience du plaisir associé aux éléments s'accompagne de menus bonheurs au quotidien. Aussi, l'odorat est un des sens le plus stimulé chez Dandurand. Nous avons vu que le parfum est un moyen utilisé pour séduire l'autre, mais, avant tout, c'est celle qui le porte qui en ressentira les effets enivrants. Les odeurs capiteuses créeront l'ambiance voulue pour écrire à l'être aimé : «Le feu me creuse le ventre. Je me suis parfumée pour t'écrire, pour te capter avant qu'il ne soit trop tard.» (V, 66) De même chez Reyes, l'odeur de l'héroïne contribue à sa propre séduction : «Je [...] m'engourdissais dans l'odeur de mes cheveux mouillés contre mes joues.» (B, 57)

Le goût est aussi source d'auto-érotisme. Dans *Le Boucher* comme dans *Derrière la porte*, l'héroïne se délecte de pétales de roses. Les pétales sont décrits en terme de «douceur», «de finesse incomparable» (B, 36), de «couche suave, moelleuse, extrêmement veloutée» (DP, 144). Ici, c'est une texture appréciée, accompagnée en deuxième lieu «d'un parfum exquis» (DP, 144), qui donnera l'envie d'y goûter. Or, le goût qui persiste dans la bouche constitue un indice de l'état dans lequel se trouve les personnages. L'héroïne d'«Ali Baba», dans un état de sérénité complète, suce des cailloux

salés ramassés le long de la plage tandis que l'héroïne de Dandurand, après avoir fait l'amour, se détend «avec l'abandon d'une épave» (*DE*, 15) alors qu'elle perçoit encore dans sa bouche des traces du gâteau au chocolat mangé plus tôt. Dans «Le corps des saisons», l'espoir est aussi symbolisé par «un goût de sucre d'érable» (*PAU*, 34) sur la langue.

Les perceptions sensorielles sont rarement sollicitées séparément l'une de l'autre. Le meilleur exemple de ce phénomène se trouve dans «L'insémination du ciel» où le sens qui devrait être excité en stimule un autre :

Aujourd'hui, j'ai ressenti un plaisir vraiment inattendu : en écoutant *Nataq*, de Richard Desjardins, j'eus soudain dans la bouche le goût d'un gâteau moelleux, au chocolat noir, aromatisé à l'alcool d'orange. [...] Je mange du yogourt avec l'impression d'être frottée de la tête aux pieds par une étoffe de laine douce. [...] Ou encore, je câline Paradoxe et, aussi longtemps que je touche ses poils, je ne vois plus que les orangés d'une toile de Chagall [...] (*PAU*, 42-43)

En accédant au niveau fantasmatique, les héroïnes réussissent à exprimer — autant au niveau langagier qu'au niveau de la scénarisation — un érotisme au féminin qui se hisse hors d'un érotisme prescrit par des discours masculins. De cette façon, elles renouent avec leurs sens et connaissent le plaisir à partir d'éléments tels que l'eau, la terre et l'air. Explorant de nouvelles sphères, les protagonistes s'aventureront aussi à la découverte d'un érotisme entre femmes.

C- La bisexualité

Après avoir découvert le plaisir avec les hommes et avec elles-mêmes, les héroïnes choisissent parfois d'expérimenter une relation sexuelle avec une autre femme. Nous avons vu que les protagonistes des textes de Dandurand ont tendance à rechercher chez les femmes une tendresse absente chez les hommes qu'elles rencontrent. Cependant, alors que

«l'hypothèse du désir pour une autre femme [...] n'[est] jamais retenu[e] dans la littérature masculine», que «la femme doit être toute entière dévouée au corps de l'homme, aux goûts de l'homme, aux désirs de l'homme⁴⁸», cet élan entre soeurs peut maintenant mener à un érotisme passionné et même amoureux⁴⁹. Soulignons toutefois que l'expérience d'une relation entre femmes représente une exception pour les protagonistes qui vivent une bisexualité temporaire. L'évacuation momentanée des hommes hors de l'érotisme féminin permet de découvrir un corps pareil au leur; découverte qui a historiquement constituée une première étape de la prise de parole des femmes.

Parmi le catalogue de situations érotiques proposées par Alina Reyes, peu de récits narrent une relation charnelle qui exclut les hommes. L'explication de ce partage inégal se trouve dans «L'échange» où celle qui écrit l'histoire avoue être «souvent plus à l'aise avec les garçons qu'avec les filles» (DP, 181). Deux scénarios décrivent pourtant un contact charnel entre femmes. Il s'agit de «La boîteuse» et des «Cagoules» qui mettent en scène une infirmière pansant affectueusement le corps d'une femme. Dans le premier récit, l'infirmière, après avoir offert à un groupe d'hommes une nouvelle victime en l'enchaînant au sol, prend la relève et trouve son plaisir avec une femme totalement abandonnée à ses soins. Bien que la boîteuse transforme les jeunes filles en victimes, elle est accueillie par ces dernières comme un baume «qui [offre] après toute cette violence un plaisir apaisant» (DP, 29). Or, la voyeuse qui scrute la scène à travers le trou de la serrure, sera incitée à rejoindre les femmes ne se doutant aucunement de la brutalité qui précède cet échange de caresses. Le regard de l'héroïne se pose alors sur les corps féminins. L'infirmière est «grande et bien faite, quoiqu'un peu trop maigre» et l'autre «belle, à la fois mince et pulpeuse, la peau très blanche, et dans un tel état d'abandon qu'on avait envie de profiter d'elle» (DP, 21). Par ce désir de puissance totalitaire, la protagoniste excuse

⁴⁸ Marie-Françoise Hans et Gilles Lapouge, *Les Femmes, la pornographie, l'érotisme*, Paris, Seuil, 1978, p. 131.

⁴⁹ Anne-Marie Dardigna, *op. cit.*, p. 108.

d'avance la violence qu'on lui fera subir. Dans ces deux récits, les relations entre femmes se calquent sur le modèle homme/femme. L'infirmière est celle qui détient le pouvoir, celle qui contrôle son corps alors que la jeune femme est «réduite à supplier» (DP, 22) qu'on la fasse jouir, de la même façon que le fait l'héroïne dans «Les cagoules». Plus tard, la patiente s'alliera à l'infirmière pour initier la protagoniste au plaisir entre femmes avant que cette dernière ne soit à son tour livrée aux hommes. Or, l'héroïne, rarement dépourvue d'initiative dans les relations hétérosexuelles, ne sait comment agir. Seulement, le malaise est moins dû aux tabous entourant cette forme de sexualité qu'à son inexpérience : «Maintenant que j'étais là, nue avec ces deux femmes nues, je ne savais plus que faire.» (DP, 24) Peu à peu, elle apprendra à apprécier la douceur des lèvres, «le contact tendre de ses cuisses, de son ventre et de ses seins contre les [s]iens» (DP, 24). Ici, les relations entre femmes sont imprégnées d'une douceur rarement retrouvée dans les autres récits. Aussi, le rôle de l'amante se confond avec celui de la mère et les gestes se font tendres :

Elle remit la jeune femme sur le dos, s'étendit à côté d'elle et l'embrassa longuement sur la bouche. Puis elle promena ses mains sur la poitrine ronde et menue, le ventre plat, les cuisses dodues de la belle, et remonta jusqu'à la fleur qui s'ouvrait entre les jambes. (DP, 22)

Le désir érotique pour une autre femme parsème les textes de Dandurand mais c'est surtout dans *La Salle d'attente* que les fantasmes prennent une nouvelle ampleur. Sous le contrôle de la muse Erato, l'imaginaire de la protagoniste lui propose une relation érotique et amoureuse avec une femme sans que celle-ci ne soit lesbienne pour autant. Le premier scénario présente l'héroïne caressant sous son bureau, à l'insu des patients, la secrétaire d'une clinique médicale. Entre ces deux femmes le désir est si intense que la réponse aux caresses est immédiate. Sous la robe de son amante, la jeune femme procède à une exploration du sexe féminin qui fait monter l'intensité du désir autant chez celle qui s'offre au plaisir que chez

celle qui le prodigue. Aussi, le sexe féminin décrit comme une fleur s'épanouit dans la bouche de l'amante :

Puis tu tirailles ses poils avec tes dents, tu dardes la langue à la commissure de son sexe, tu muguettes son clitoris, trop légèrement pour elle, tu le sais, tu sais que cela l'exaspère, elle se déhanche pour mieux s'offrir à toi, et sans remuer tu sens par les gencives le bouillonnement de son sang⁵⁰. (SA, 15)

L'amour entre homme et femme ou entre deux femmes joue le même rôle au sein de l'érotisme chez Dandurand. La reconnaissance du corps de l'autre est toujours promesse de joie. Aussi, l'auteure reprend les mêmes personnages — la patiente et la secrétaire — et les transposent au moment de leur trentième anniversaire de liaison. «*La ferveur dans [leur] coeur n'a cessé de croître*» (SA, 16) alors qu'elles sont maintenant dans la soixantaine. Dans une maison de campagne, l'une d'entre elles met à exécution un scénario érotique en liant son amie au lit au moyen de foulards. Comme chez Reyes, l'une des femmes impose sa volonté sur son amante. Or, l'amour, le respect et la confiance qui règnent entre les personnages permet à la protagoniste de s'abandonner sous les caresses en «*savour[ant] [s]a reddition*» (SA, 18). Telle une enfant, l'héroïne se laisse masser le corps aussi «*systématiquement*» que le faisait l'infirmière de Reyes. Puis, comme dans «*Les cagoules*», le massage est suivi d'une solitude alarmante où l'avenir apparaît incertain : «*Celle qui t'aime t'a-t-elle oubliée? Rejetée??*» (SA, 19) Plus tard, la protagoniste reconnaîtra celle qu'elle aime par son parfum de chèvrefeuille. Cependant, «*celle qui t'aime*», masquée de cuir et enveloppée dans une cape devient un «*il*» muni d'un phallus d'ébène. Il est intéressant de souligner le rôle sous-jacent joué par le sexe de l'homme dans cette mise en scène lesbienne. La femme s'approprie le sexe masculin afin de donner à sa compagne un orgasme «*fulgurant*». Pénétrée par le «*gode*», l'héroïne incarnera «*une nouvelle Leda soulevée d'orgasmes*» (SA, 20). L'érotisme tendre du début se fait plus intense avec la fusion des amantes liées par le «*bois huileux*».

⁵⁰ Souligné dans le texte.

En résumé, la spécificité de l'érotisme au féminin se traduit par une nouvelle puissance accordée aux héroïnes. Dotées de pouvoirs magiques, elles sont maintenant en mesure d'exercer un meilleur contrôle sur leur érotisme et de combler ainsi leurs désirs. Dans cette lancée, le corps découvre de nouveaux plaisirs qui sollicitent tous ses sens. L'odorat, le goût, le toucher, la vue, et même l'ouïe participent à l'érotisme au féminin. Au-delà des relations homme/femme, les protagonistes expérimentent l'auto-érotisme par le biais du rêve et de l'écriture et se risquent hors des limites jadis imposées. Le langage subit aussi une nouvelle élaboration, explose et intègre tous les niveaux de langue; de l'argot à une recherche scientifique du vocabulaire érotique. La jouissance féminine accédant ainsi à la parole, peut enfin s'exprimer en devenant communicable. En outre, les auteures pourront écrire un érotisme qui ne dépend plus d'un sujet masculin. Cependant, l'érotisme entre femmes bien que souvent plus tendre, reste à l'image des relations entre hommes et femmes telles que représentées par les auteures. Chez Reyes, il n'est pas rare qu'un des partenaires domine la relation alors que les amants chez Dandurand — du moins ceux qui naissent des fantasmes des héroïnes — sont plus respectueux l'un envers l'autre. L'érotisme est soit l'exercice d'une maîtrise sur le corps de la partenaire; soit un «échange, au sens où seraient pris en compte les désirs différents de deux corps⁵¹.» Or, en réduisant de cette façon l'écart entre les relations homosexuelles et hétérosexuelles, en confirmant un désir féminin qui peut aussi bien s'épanouir avec l'un ou l'autre sexe, Anne Dandurand «réinvent[e] l'érotisme [et entame] une vraie libération⁵².»

⁵¹ Anne-Marie Dardigna, *op. cit.*, p. 86.

⁵² Marcelle Brisson, *op. cit.*, p. 30.

Chapitre IV :

L'érotisme au masculin

L'érotisme au masculin

Peu d'auteures, dans la jeune histoire de la littérature érotique écrite par des femmes, ont mis en scène un homme comme personnage principal. Or, un tel changement de point de vue narratif permet aux écrivaines de représenter l'érotisme au masculin tel qu'elles le perçoivent. En comparant des textes de Dandurand et Reyes aux analyses antérieures, nous serons mieux en mesure de voir en quoi se distinguent, selon les auteures, érotisme au féminin et érotisme au masculin. En effet, alors que l'érotisme au féminin donne puissance et liberté aux héroïnes, celui du protagoniste masculin reprend la vision des hommes sur les femmes où «l'ambivalence sembl[e] une propriété intrinsèque de l'Éternel Féminin¹.» Pour ce faire, nous étudierons la deuxième partie de *Derrière la porte* ainsi que trois nouvelles d'Anne Dandurand soit : «Histoire de Q», «Marc-André, sa blonde et Blanche» ainsi que «Aléa».

A- Visages féminins

L'érotisme au masculin tel que représenté par Reyes et Dandurand adopte une tournure différente de la représentation de l'érotisme au féminin. La première distinction se situe au niveau des fantasmes du protagoniste. Sans analyser tous les scénarios, nous nous arrêterons à ceux qui contrastent le plus avec l'érotisme au féminin étudié précédemment. Nous pourrions ainsi mieux situer la place des femmes dans ces fantasmes «masculins». Nous verrons, particulièrement chez Alina Reyes, que la femme accompagnant l'homme dans la réalisation de ses rêves se présente «selon une dichotomie bien établie [:] *la putain*, l'objet de consommation réel ou imaginaire [ajoutons à ce cliché la femme dominatrice qui possède chez Reyes un pouvoir dérisoire] [et] *la maman*².» En revanche, chez Anne

¹ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe I. Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, Coll. «Folio/essais», 1996, p. 397.

² Souligné dans le texte. Marina Yaguello, *Les Mots et les Femmes : essai d'approche socio-linguistique de la condition féminine*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, Coll. «Langages et sociétés», 1992, p. 151.

Dandurand, malgré le point de vue de narration masculin, les femmes demeurent relativement puissantes bouleversant ainsi les rôles traditionnels.

1. La femme objet : la putain

Dans un premier versant de l'érotisme au masculin tel qu'imaginé par Alina Reyes, la femme, aux yeux du protagoniste, est une putain lubrique, une chienne, une salope, une garce qui exulte de joie sous la brutalité et l'insulte. Aussi, nombreux sont les passages qui associent la femme au diable ou à la folie : ses cris sont «hystériques» (DP, 67), elle se livre à une «séance démoniaque» (DP, 33), elle fait preuve «d'une habileté diabolique» (DP, 43), se «trémouss[e] comme une possédée» (DP, 47). Devant une femme si peu maîtresse d'elle-même, ce sera l'homme qui ordonnera le déroulement de la scène érotique.

La nécessité d'exercer une autorité masculine influencera la trame de fond des mises en scène. Dans l'érotisme au masculin pensé par les auteures, le nombre de scénarios qui présentent une situation orgiaque attire d'abord notre attention. Alors que les fantasmes féminins misaient surtout sur les relations intimes — entre homme et femme le plus souvent — les fantasmes masculins qui ont lieu hors des relations de couple se traduisent par une abondance de partenaires. Cette profusion de corps ne nécessite aucun engagement et permet à «chaque participant [de] nie[r] l'individualité des autres³». Pour avancer quelques chiffres, *Derrière la porte* présente du côté féminin dix situations sur quarante à plusieurs participants, et du côté masculin, seize sur quarante. De même chez Dandurand, deux des trois textes à l'étude dans ce chapitre dépassent l'intimité du couple. Or, au sein même de l'orgie, l'homme concentrera son activité sexuelle sur des partenaires féminins. Dans «Le hammam» par exemple, le choix du héros laisse voir son désir d'articuler la scène érotique :

³ Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 1957, p. 394.

Je contournai un premier couple, [...] hésitai un instant à rejoindre, sur son invitation, une rousse splendide, mais déjà prise en sandwich par deux hommes, et me sentant trop d'appétit pour partager, jetai finalement mon dévolu sur un groupe de six filles, entassées les unes sur les autres et occupées avec passion à s'embrasser et à se lécher à bouches-que-voulez-vous. (DP, 61)

Dans le même scénario le protagoniste affirme répondre aux désirs féminins en alignant six filles «côte à côte, genoux relevés, cuisses écartées» et en les pénétrant «méthodiquement», l'une après l'autre (DP, 63). Accueilli en maître, l'homme est moniteur de l'action et sa façon de procéder n'est nullement contestée par ces femmes qui connaissent invariablement l'orgasme. Chez Reyes la majorité des scénarios à plusieurs partenaires seront ordonnés selon le désir masculin alors que du côté féminin, la femme sera souvent passive. Or, le partage des rôles selon le genre s'articule de façon moins traditionnelle chez Dandurand. «Histoire de Q» donne en effet tous les pouvoirs aux femmes qui règlent la séance érotique alors que dans «Marc-André, sa blonde et Blanche», personne ne possède le contrôle absolu de la situation. Dans cette dernière nouvelle, chacun suit son rythme, expérimentant pour la première fois la multitude des caresses : «Mieux que mes rêves, tout, on a tout fait. Ça tournait comme un carroussel [sic] [...] Avec elles deux j'ai eu l'impression de léviter, et d'éjaculer comme à treize ans, les premières fois.» (V, 35-36)

En tant que putain, la protagoniste dans *Derrière la porte* passe d'homme à homme devient une marchandise⁴. De fait, dans «Le couple», le héros s'adresse comme suit à un homme en regardant la photo de sa conjointe : «Félicitations [...] Elle est très belle.» (DP, 105) La femme appartient à l'homme qui se pose en détenteur et maître de la beauté de sa partenaire. Finalement, les deux hommes s'unissent pour étreindre la femme et se rallient au sein même de la narration. Le «je» devient un «nous»

⁴ Luce Irigaray, *Ce Sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977, p. 30.

marquant l'union de leur pouvoir; pouvoir qui défendra à la femme de s'exprimer : «Quand nous estimâmes l'avoir bien épuisée, nous décidâmes de jouir à notre tour, ensemble. [...] et nous jetâmes ensemble tout notre foutre dans le corps de la fille entièrement réduit à notre merci.» (DP, 108-109) Les hommes se sépareront en se tapant sur l'épaule, comme le feraient deux vieux amis. À maintes reprises dans *Derrière la porte*, le protagoniste verbalisera ce rapport de pouvoir. En articulant ses idées comme suit : «l'homme allait me laisser prendre les femmes» (DP, 46), il apparaît que cette domination des hommes sur les femmes va de soi, qu'elle est inscrite dans les mentalités. Le transfert de propriété, c'est-à-dire de la femme, s'effectue par une alliance masculine sans que celle-ci puisse émettre sa volonté. Même ligoté sur un lit, le protagoniste dans «La Noire» passe le flambeau à un autre homme qui, sujet de l'action, deviendra son allié. Plus tard, Joseph, le Noir, justifiera la domination du mâle en parlant ainsi de la blonde Aurélie :

[...] on peut lui faire, et lui faire faire, absolument n'importe quoi. La seule chose qu'on ne peut pas lui demander, c'est de prendre une initiative. N'est-ce pas que tu es complètement idiot, ma grosse? [...] L'ennui, avec une femme comme ça, reprit Joseph, c'est qu'une fois que tu t'en es servi tu as envie de la jeter. Grave erreur. Il faut bien la garder, au contraire. On n'imagine pas le nombre de fois où on est content de l'avoir sous la main, ou de pouvoir la prêter à des amis. Ne sois pas choqué, elle est la première à aimer qu'on se serve d'elle, à aimer se sentir un objet utile. Et puis, c'est qu'elle a du goût pour ça... (DP, 111-112)

Le protagoniste d'abord mal à l'aise devant un tel discours est vite amené à penser comme Joseph : «parce que je voyais bien qu'il avait raison, qu'on aurait tort de ne pas se servir de cette fille comme on en avait envie» (DP, 112). Le topo de l'homme noir réduit la femme à la passivité en la réifiant. En outre, il se justifie par la lubricité «naturelle» de la femme qui éprouve une satisfaction à être manipulée.

D'ailleurs, plusieurs femmes des récits se «donnent» d'elles-mêmes au protagoniste et demandent à être violentées. Dans «Le filet» par exemple, le

héros délivre une femme attachée dans un hamac. Pourtant, cette dernière souhaitera que l'on resserre ses liens : «Tu m'as libérée, tu es mon maître, dit-elle. Attache-moi, maintenant. [...] Je veux être écartelée et ficelée pour te recevoir en moi.» (DP, 136-137) De même, une joueuse de tennis après avoir gagné un match sortira une cravache pour être fouettée. L'homme, hésitant au départ, sent son plaisir monter sous la violence et finit par «pénétr[er] sans ménagement son cul meurtri et la défonc[er]» (DP, 171). Or, la joueuse n'atteindra pas l'orgasme par la violence. Sans mêler brutalité et plaisir, la première lui est nécessaire pour la délivrer d'une autre «souffrance» qui demeure inexpliquée.

Chez Reyes, la violence infligée à une femme représente souvent une punition bien méritée. Toute femme désobéissante sera punie par l'agressivité sexuelle du protagoniste; agressivité autant physique que verbale. Aussi, celle qui suscite le désir chez l'homme, même malgré elle, doit se plier aux exigences du désir masculin. Le protagoniste qui affirme avoir «horreur de [s]e sentir réduit à réclamer» doit absolument obtenir «son dû» (DP, 5). Comme l'écrit Marina Yaguello, «on ne peut pas à la fois avoir l'aspect de la marchandise et refuser de se vendre⁵». Ainsi, à l'intensité du désir érotique correspond une violence tout aussi extrême comme on peut le voir dans «Jane». Ici, le protagoniste, dupé par un montage articulé autour d'une poupée gonflable, prend conscience de sa méprise et se venge sur le mannequin qui éclate :

Alors comme ça, tu m'as menti, sale petite pute, lui dis-je. Et, pour la punir, je me mis debout au-dessus d'elle, jambes écartées, et je lui pissai sur le visage. Puis je l'attrapai par les cheveux et je lui enfonçai ma bite dans la bouche. — Alors, chienne, qu'est-ce que tu dis de ça? [...] Toutes ces saletés, qui me vengeaient de la trahison que j'avais subie, me montaient à la tête. Je me mis à serrer son cou entre mes mains, en appuyant de toutes mes forces avec les deux pouces, et, au moment où le latex explosa sous la pression, j'éjaculai. (DP, 161-162)

⁵ Marina Yaguello, *op. cit.*, p. 162.

À la destruction complète du modèle féminin correspond la jouissance du protagoniste. La poupée symbolise la femme la plus parfaitement objectivée, passive à tout point de vue. Aspergée d'urine, méprisée par les mots, et interdite de parole, la punition ne saurait être complète sans sa mise à mort. Aussi, dans plusieurs scénarios, le héros enfoncera son pénis dans la bouche de la femme en guise de correction et lui refusera ainsi toute expression.

Cependant, le plus souvent, la femme avouant sa faute réclame sa punition. Dans «Les heures», la sexualité sert à la fois de correction et de récompense. À leur heure, chacune des serveuses-voleuses sera «fêtée» pour le travail accompli et, à la fois, châtiée pour ses larcins. Ici, ce sont les femmes qui articulent la violence faite contre elles-mêmes. L'homme, «fidèle à sa mission» s'exécutera en bon samaritain (DP, 78). Encouragé par les paroles obscènes que les serveuses s'adressent entre elles : «N'est-ce pas que nous sommes toutes de belles salopes de voleuses? Que nous ne méritons que de nous faire défoncer le cul par ta grosse queue?» (DP, 79), le protagoniste laissera lui aussi échapper le mot « salope », ce qui entraînera la jouissance immédiate de l'Heure sodomisée.

À la femme-objet soumise au pouvoir de l'homme se substitue parfois une femme dominatrice qui, à son tour imposera sa volonté aux personnages masculins.

2. La femme de tête : la dominatrice

Les femmes dans *Derrière la porte* se plaisent généralement dans leur rôle de victime. Cependant, quelques-unes choisiront de dominer la situation. Anna, par exemple, que l'on retrouve dans quatre scénarios : «Les nourrices», «Le bain», «Les trois complices» et «La Noire», sera tour à tour objet et sujet de la scène érotique. Cependant, lorsqu'elle ordonnera au

protagoniste de trouver la jouissance, de s'abandonner, ce dernier en sera incapable. Alors que dans une situation passive les femmes atteignent presque toujours le paroxysme de la jouissance, l'homme lui n'y trouve pas le plaisir :

Tout à l'heure, il eût suffi d'un simple attouchement pour nous faire jouir, mais maintenant nous avons les mains liées dans le dos, et, même en essayant d'échauffer nos imaginations et en nous frottant de notre mieux sur l'objet qui nous avait été imparti, rien ne venait, qu'une irritation de plus en plus douloureuse. (*DP*, 117)

Même dans «Le chien», le protagoniste ne trouve sa jouissance qu'en échappant à l'attention de sa maîtresse. Et, fier d'avoir trompé son attention, il se débarrasse de son collier puis disparaît en riant.

«Aléa» et «Histoire de Q» d'Anne Dandurand présentent aussi des femmes de pouvoir. Cependant, à la femme démoniaque et putain se substituent des déités, des femmes transcendant l'être humain. Aussi, leur puissance est plus grande, plus absolue que celle des héroïnes de Reyes. En effet, alors que chez cette dernière auteure, le protagoniste ne s'abandonne jamais totalement à son plaisir, les héros de Dandurand, d'abord récalcitrants, apprennent à tirer une jouissance, une nouvelle force, de leur soumission. Dans «Aléa», le héros est confronté à une déesse qui semble tout connaître de sa vie. Désarmé, il refusera de se soumettre à ses ordres. Son premier recours contre cette puissance s'exprimera par la violence verbale, une menace de mort. En effet, refusant tout laisser-aller, le protagoniste demandera au contraire à la femme qu'elle se soumette à l'ordre de son sexe : «Jouis, ou je te tue!» (*DE*, 44) Puis, tout en l'étrangeant, l'homme prendra conscience de sa peur : «Pourquoi je fais ça, sinon pour conjurer cette peur immonde d'être désarmé, vulnérable, transpercé, je veux anéantir une déesse, je veux la réduire à rien, moins que rien.» (*DE*, 45) Peu à peu, Hérisson n'éprouvera plus le besoin de contrôler la situation. Après avoir exigé d'Aléa des caresses qu'elle ne peut lui donner, il se soumettra et

découvrira des sensations nouvelles entre ses bras : «Je me suis soumis. [...] c'est à devenir fou ou à mourir, c'est comme si je sombrais au centre d'un abysse, je n'ai plus peur de rien, même de me noyer.» (DE, 46) Dans ce scénario, la domination du héros par Aléa s'exerce sans aucune violence. Découvrant un plaisir nouveau, Hérisson se laisse guider et ne songe plus à imposer son désir. À l'écoute du corps féminin qui «psalmodie [...] un chant rapide» (DE, 46), le protagoniste sentira monter un désir harmonieux partagé avec la déesse.

La domination de la femme sur l'homme paraît davantage absolue dans «Histoire de Q». À l'emprise psychologique s'ajoute l'asservissement du corps masculin. Cette nouvelle qui a «provoqué d'interminables débats. Devait-on publier un récit aussi humiliant (pour les hommes)? Une femme avait-elle le droit d'avoir des fantaisies aussi violentes⁶?», se veut «un pastiche du roman *Histoire d'O*, où le héros subi[t] le même sort que l'héroïne du roman⁷.» Les collaboratrices de *La Vie en Rose* qui ont finalement accepté de publier le texte ont cependant cru nécessaire de le faire précéder d'un prologue où chacune explique son point de vue, pour ou contre la publication. Pour des raisons d'éthique, le clan du «non» «dénonce les effets de la violence dans la porno⁸» et refuse d'endosser l'inversion des rôles comme une libération de la femme. Le clan du «oui», affichant les mêmes réserves, s'adonne à un deuxième niveau de lecture — plus symbolique — et voit dans «Histoire de Q» «un constat sur l'amour⁹.» Anne Dandurand pour sa part perçoit son texte, malgré la destruction et la violence qu'il véhicule comme une sorte de «fable moralisante sur l'amour¹⁰.» En fin de compte, «celle qui aime» a compris que le mieux à faire était d'abandonner «l'objet de [s]on amour [...], le «non-aimant¹¹.» Selon

⁶ Micheline Lortie, «Les Sexploratrices passent aux aveux», *Femme Plus*, vol. 7, n° 9, octobre 1994, p. 19.

⁷ *loc. cit.*

⁸ Françoise Guénette, «Histoire de Q... prologue», *La Vie en Rose*, n° 28, juillet-août 1985, p. 33.

⁹ *Ibid.*, p. 36.

¹⁰ *Ibid.*, p. 37.

¹¹ *loc. cit.*

Levasseur, ce récit est devenu l'un des textes clés de cette littérature érotique au féminin¹². Alors que Dandurand affirme : «À mon avis, les femmes ont le droit d'avoir les fantasmes qu'elles veulent¹³», nous verrons que cette violence s'éloigne toutefois de l'érotisme au féminin développé ensuite par l'auteure sans quitter ses textes pour autant :

Peut-être ai-je été nourrie par une littérature masculine. Je possède une veine violente, c'est certain. Si j'étais un écrivain plutôt qu'une écrivaine, cela m'apporterait moins de problèmes. La violence et la sexualité dérangent certains collègues critiques : je ne devrais pas parler de ces choses-là. Pourtant, je pense que cela va rester et que je n'y peux rien¹⁴.

Amené de force dans un manoir hors de la ville, le protagoniste d'«Histoire de Q» subit divers sévices sexuels qui le délivreront de son identité. Serré dans un corset de fer, écartelé à quelques pouces du sol, celle qui l'aime lui passe un casque de cuir où seules les oreilles et la bouche sont libérées. C'est alors que l'homme, totalement à la merci des femmes qui le manipulent, savoure le plaisir de n'être plus qu'un corps, «une verge enflammée» (V, 26). Il sera tour à tour rasé de la tête aux pieds, tatoué sur tout le corps; on lui introduira un tuyau dans l'anus pour y faire pénétrer un liquide chaud; il sera transformé en pain d'épice puis dévoré par celle qui l'aimait. À chacune des étapes de ce rituel, le protagoniste se dépouillera d'une partie de lui-même qui l'empêchait d'aimer :

Mais lui a compris qu'il évacuait en même temps tout ce qu'il se reprochait vis-à-vis de celle qui l'aime, ses lâchetés secrètes, ses demi-vérités, ses fuites... Maintenant, cette légèreté, cette délivrance, cette absolution : il se promet de s'arranger pour subir demain le même traitement. (V, 28)

¹² Jean Levasseur, «La littérature québécoise des années 80 : l'urgence du corps au féminin», *L'Érotisme en littérature*, sous la direction d'Armand Morel, Halifax, A. Morel et D. Nevo, 1995, p. 171.

¹³ Micheline Lortie, *op. cit.*, p. 19.

¹⁴ Annie Molin Vasseur, «Anne Dandurand : les mouvements intérieurs», *Arcade*, n° 26, hiver 1993, P. 62.

L'homme découvrira la volupté de l'abandon ignorée jusqu'à présent. À la fin, il refusera de partir, de quitter celle qui l'aime : «Elle se secoue, le délivre, lui dit : pars. Il refuse. Il dit : laisse-moi mon masque et mes chaînes, ce sont les signes de l'amour.» (V, 29-30) Or, le protagoniste n'arrive jamais à s'abandonner totalement puisqu'il ne peut aimer qu'à condition de garder ses liens. Dans ce récit, les lieux communs sont inversés. D'une part les femmes possèdent le pouvoir et l'exercent avec une violence certaine. D'autre part, c'est l'homme qui est amené, par cette violence, à prendre conscience de son désir d'être dominé. Il se laisse guider par les sensations et éprouve du plaisir à se défaire d'une maîtrise spirituelle qui empêche le corps de s'exprimer. Comme dans la littérature érotique classique, la souffrance est une délivrance. Notons toutefois qu'«Histoire de Q» est une des rares nouvelles à être écrite au «il» et non au «je». La parole, bien qu'elle traduise un point de vue masculin n'appartient pas au protagoniste. L'écart ainsi créé permet de «réduire l'effet scandaleux et transgresseur [du] text[e] érotiqu[e]¹⁵» surtout lorsqu'il est écrit par une femme.

Chez, Alina Reyes, l'homme pour connaître l'abandon devra substituer son rôle à celui d'une femme au moyen du travestisme. Du côté féminin, même si l'héroïne de *Derrière la porte* rêve de posséder le sexe mâle, jamais elle ne change d'identité, ne serait-ce que par jeu. Cependant, du côté masculin, «Le fourreau» présente une inversion de rôles entre le protagoniste et une jeune fille. Cette dernière qui a toujours rêvé d'être un homme échange ses vêtements avec le héros. Notons que le travestissement a lieu selon le désir dûment exprimé par la femme. Cependant, le protagoniste y prendra goût. Calquant son attitude sur des stéréotypes, l'héroïne se met à agir comme un homme. L'orchestration de la scène est particulièrement révélatrice de la vision traditionnelle des rôles selon les sexes. Maintenant, c'est la jeune fille devenue homme, qui coordonne le déroulement de l'action :

¹⁵ Luise Von Flotow, «Tenter l'érotique : Anne Dandurand et l'érotisme hétérosexuel dans l'écriture au féminin contemporaine», *L'Autre Lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, Tome II, sous la direction de Lori Saint-Martin, Montréal, XYZ, 1994, p. 135.

Elle me fit coucher sur le dos, robe relevée, jambes écartées. [...] — Tu as vu cette grosse bite que j'ai? dit-elle [...] Tu la veux, ma grosse bite? Je vais te la mettre... Elle se pénétra elle-même avec ma queue, et commença à me chevaucher, en relevant ma robe pour me caresser les seins [...] alors elle libéra aussi son plaisir en disant, avec des coups de reins suggestifs : «Tiens, prends ça...!» (*DP*, 101)

Selon cet extrait, la position couchée et passive ainsi que le corps exhibé appartiennent à la femme. D'autre part, la virilité de l'organe mâle, la connaissance du désir féminin, l'autorité autant langagière que gestuelle fondent le rôle masculin dans la relation érotique.

Quelques scènes homosexuelles permettent d'échapper à la dichotomie homme sujet/femme objet. Or, l'approche du protagoniste devant une relation homosexuelle diffère considérablement de celle de l'héroïne devant le lesbianisme. Même si tous deux sont inconfortables dans cette situation, le héros ne cède qu'avec un certain dégoût aux contacts homosexuels. Dans «Le manchot», si le protagoniste s'excite au spectacle érotique de deux hommes, c'est par pitié qu'il acceptera de masturber un manchot. Le héros est tellement mal à l'aise qu'il devra penser qu'il est lui-même en train de se caresser et se concentrer sur la femme cachée derrière la tenture pour achever sa tâche. La relation érotique avec les hommes se fait encore plus tendue dans «Les anges». Alors que ces créatures sont soit homme, femme, hermaphrodite ou asexuée, il devient embarrassant pour le protagoniste de faire la distinction entre les sexes. D'abord vexé qu'on ait essayé de le sodomiser, le héros tentera de se détendre : «Tu n'es pas assez décontracté, me dis-je. Sois comme les autres, laisse-toi aller, laisse-toi faire, et tu connaîtras les mêmes félicités.» (*DP*, 149) Ici, la relation homosexuelle est établie non pas en fonction du désir masculin mais des circonstances. Cependant, le protagoniste s'y résoudra plutôt que d'être expulsé de l'action. Bref, si les relations homosexuelles ne divisent pas catégoriquement sujet et objet, ces scénarios ne révèlent pas non plus les désirs de l'érotisme au masculin mais plutôt ses aversions.

Bref, dans l'érotisme au masculin, la femme chez Reyes est très souvent réifiée et n'arrive pas à contrôler son érotisme. Par contre, chez Dandurand, l'inversion des rôles, si elle ne permet pas de libérer l'érotisme du paradigme dominant/dominé, bouleverse le modèle. De même, le personnage de la mère dans les textes de Reyes, arrivera elle aussi à exercer un certain pouvoir sur l'homme.

3. La mère

Alors que la femme-putain possède un pouvoir dérisoire chez Reyes, seules les représentations de la mère pourront rivaliser avec la puissance des héroïnes de Dandurand; puissance jaugée en fonction de l'abandon érotique plus ou moins complet du protagoniste. Dans *Derrière la porte*, ce n'est qu'entre les bras d'une femme mûre que l'homme pourra délaissier son désir de dominer la scène érotique.

Les figures maternelles se présentent généralement sous les allures d'une femme plus âgée, grasse et pourvue de seins volumineux. En outre, ces femmes auront toutes le réflexe de nourrir le protagoniste que ce soit en lui enfonçant le sein dans la bouche pour le faire téter ou en lui donnant un laitage de leur confection. Aussi, une grande confiance règne entre l'homme-enfant et sa mère et celui-ci ne ressent aucunement le besoin de contrôler la situation. Au contraire, il a plutôt envie de se laisser cajoler, assis mollement sur leurs genoux : «J'étais si las que je me laissai aller, assis dans la chaleur de ses cuisses, et que je fermai les yeux, une joue sur son sein.» (DP, 90)

Cependant, le rôle de ces femmes ne se borne pas à celui d'une mère. Celle qui a su apaiser le corps de l'homme-enfant saura lui procurer un bonheur plus spécifiquement érotique. En effet, dans ces scénarios, ce sont les femmes qui devront activer le désir avec leurs caresses. Peu attrayantes physiquement, selon la narration, elles sont pourtant extrêmement douées

pour donner du plaisir au protagoniste. Et seule l'ogresse demandera à ce qu'on la gratifie en retour, héritant ainsi d'un certain mépris de la part du héros :

Je lui aurais bien joui dans la bouche, mais le ventre de la grosse garce réclamait encore sa part de plaisir. Au moment où j'allais toucher au but, elle me laissa tomber, m'obligeant à retourner entre ses cuisses. (*DP*, 84)

À l'encontre des «vraies femmes brutales et voraces» (*DP*, 72) que sont les prostituées, on retrouve donc la mère qui sait se faire obéir sans violence. Ces femmes qui maîtrisent leur corps et leur esprit apaisent l'homme qui peut s'abandonner à des caresses réconfortantes.

Selon Reyes et Dandurand, l'érotisme au masculin, davantage que l'érotisme au féminin, baignerait donc ses racines dans la pornographie. De fait, la question de la domination est extrêmement présente dans ces textes peut-être parce que l'amour y occupe une place effacée, presque nulle. Alors que les protagonistes féminins recherchent généralement dans l'érotisme un homme tendre et attentif à leurs désirs; la femme idéale, du point de vue du narrateur masculin, devra être «aimante et vicieuse, soumise et effrontée, mystérieuse et belle» (*DP*, 53). On retrouve dans ce vœu à la fois la mère et la putain, deux visages d'une seule représentation qui sont pourtant divisés catégoriquement dans les textes étudiés. Reyes, comme on pouvait s'y attendre, se défait difficilement des stéréotypes. Chez elle, l'homme rêve d'ordonner la scène érotique, fantasme aisément réalisé par une narration encore très traditionnelle. Les textes de Dandurand, par contre, font preuve d'un plus grand détachement vis-à-vis des modèles. L'homme trouvera une jouissance à s'abandonner — au moins de corps — entre les bras d'une femme. L'auteure procède aussi, dans «Histoire de Q», à une inversion des rôles où l'homme deviendra objet et la femme sujet de l'érotisme. Jean Levasseur résume ce nouvel érotisme en ces mots : «Au sadisme masculin du vice s'est donc superposé le sadisme féminin de la vertu, justification morale et idéologique du caractère

pornographique¹⁶» Or, nous ne croyons pas, à l'instar de Levasseur, que la violence «à bannir chez les écrivains mâles¹⁷» soit davantage acceptable chez la femme. La soumission qui empêche le corps de s'exprimer, de choisir ses plaisirs, a plus à faire avec la pornographie qu'avec l'érotisme comme le laissait entendre notre définition de ces représentations. Pour aller au-delà des stéréotypes en érotisme, femme et homme doivent se trouver au coeur de l'action comme on le voit dans «Marc-André, sa blonde et Blanche» ou érotisme au masculin et érotisme au féminin sont placés davantage sur un pied d'égalité. Avec cette dernière nouvelle, Anne Dandurand réinvente l'érotisme en sapant les rôles de sujet dominant/objet dominé.

¹⁶ Souligné dans le texte. Jean Levasseur, *op. cit.*, p. 172.

¹⁷ *loc. cit.*

Conclusion

Conclusion

Notre analyse des manifestations de l'érotisme au féminin chez Anne Dandurand et Alina Reyes montre que plusieurs stéréotypes véhiculés par la littérature masculine sont encore à l'oeuvre dans l'imaginaire des auteures. En effet, si la protagoniste de *Derrière la porte* fait fi des tabous, elle ne réinvente pas le rapport entre femme et érotisme. L'écriture suit la même voie et se fait moins revendicatrice, adoptant souvent le ton de la littérature érotique classique. Par contre, dans *Le Boucher* ainsi que dans tous les textes de Dandurand, nous retrouvons davantage de nuances autant en ce qui concerne la langue que l'élaboration des modèles féminins. En filigrane et parfois avec plus de conviction, s'affirme en effet une spécificité de l'érotisme au féminin qui cherche à se libérer du paradigme homme sujet/femme objet qui allait de soi avant les années 1980.

Même si plusieurs stéréotypes et maints clichés sont repris — l'amour comme don de soi, le fétichisme dans la séduction, la violence faite aux femmes, etc. — les héroïnes de Reyes et Dandurand osent maintenant prendre les devants et jouissent d'une certaine initiative. Cette liberté prendra des proportions étonnantes avec le personnage de la sorcière ou de la femme toute-puissante. Or, l'érotisme au féminin tend parfois à inverser les rôles traditionnels — rôles récupérés avec encore plus de fermeté dans les récits de Reyes où le narrateur masculin trouve son plaisir en dominant la femme. Alors qu'auparavant les femmes étaient réifiées, les hommes sont aussi considérés comme objets de plaisir. Toutefois, comme l'exprime Jean Levasseur : «Il ne faudrait pas [...] tomber dans le jeu malhonnête mais très populaire de la philosophie "politiquement correct" de victimisation et faire de tout traitement négatif de l'homme en sexualité un exemple des réflexions du féminisme radical sur l'érotisme hétérosexuel¹.»

¹ Jean Levasseur, «La littérature québécoise des années 80 : l'urgence du corps au féminin», *L'Érotisme en littérature*, sous la direction d'Armand Morel, Halifax, A. Morel et D. Nevo, 1995, p. 176.

L'important à ce stade expérimental de l'érotisme au féminin est qu'à travers la multitude des scénarios érotiques, les modèles subissent une première reformulation. Maintenant, femmes et hommes tendent à partager davantage les rôles attribués depuis toujours selon la «nature». Passive dans un premier scénario, l'héroïne articulera la prochaine scène érotique. La gratuité de l'érotisme véhiculée par la révolution sexuelle a grandement contribué à cet éclatement du modèle archétypal. En effet, auparavant restreintes dans leurs désirs par un amour totalitaire ou plus souvent par les convenances, les héroïnes se délivrent lentement des obligations intrinsèques à l'amour et profitent des occasions qui se présentent à elles pour explorer leur érotisme. Amour et érotisme atteignent donc un équilibre où le premier n'est pas essentiel à l'avènement du second.

En outre, la véritable nouveauté de l'érotisme au féminin se situe à un niveau auparavant inexploré. L'érotisme est maintenant «un révélateur²» qui articule la connaissance de soi au sein d'une liberté nouvelle. «Puis[ant] aujourd'hui son souffle dans le goût de la vie et de la renaissance³», l'érotisme au féminin délaisse sa situation en porte-à-faux pour se loger au cœur de la vie. Les femmes ont maintenant la possibilité de remanier leur univers. Aussi, leurs fantasmes dépassent les cadres assignés en explorant, entre autres, la bisexualité; élément du champ érotique qui donne une nouvelle étendue à l'érotisme des femmes et au désir. Bref, l'érotisme au féminin «correspond à un désir de mieux vivre et de transcendance⁴». Soulignons toutefois que l'érotisme «compris comme aspect créateur de

² Micheline Lortie, «Les Sexploratrices passent aux aveux», *Femme Plus*, vol. 7, n° 9, octobre 1994, p. 18.

³ Brigitte Purkhardt, «De l'ère érotique : âge d'or ou âge ingrat?», *Lettres québécoises*, n° 60, hiver 1990-1991, p. 8.

⁴ François-Xavier Eychen, «Fantasmes et littérature : une incursion dans l'écriture féminine érotique de la fin du 20^e siècle», *L'Érotisme en littérature*, sous la direction d'Armand Morel, Halifax, A. Morel et D. Nevo, 1995, p. 243.

chaque femme⁵» est utopique puisque dans certains scénarios il bascule encore dans la pornographie.

Alors que l'érotisme des femmes a subi une évolution exponentielle au cours des deux dernières décennies, l'érotisme au masculin, du moins celui imaginé par Reyes et Dandurand, a peu changé de point de vue en ce qui concerne les rapports entre hommes et femmes. Les auteures se sentiraient-elles encore perçues par les hommes de façon dégradante ou du moins comme passives? Aussi, ce n'est qu'en prenant la plume à leur tour et en «pass[ant] par-dessus les stéréotypes des rôles et la définition qui veut que l'homme soit en position de contrôle, la femme, de contrôlée⁶» que les femmes pourront rendre communicable un érotisme différent — plus libre et plus explosif — que celui véhiculé par la littérature érotique classique. Or, la spécificité de l'érotisme au féminin se manifeste surtout dans les fantasmes des protagonistes et débouche difficilement sur la scénarisation. Ceci viendrait confirmer que le stéréotype «exclut à priori toute tentative de réélaboration⁷.» Pour que de nouveaux schémas voient le jour, les auteures doivent entraîner l'érotisme au niveau fantasmatique où tout est maintenant possible.

C'est donc sur un chemin sinueux et parsemé d'embûches que s'aventurent les femmes à la recherche d'un érotisme au féminin, «un érotique délivré de l'érotisme⁸» comme le souligne Marcelle Brisson, «c'est-à-dire d'une systématisation plus ou moins autoritaire, d'une codification des images et des comportements qui fait violence aux choses et aux personnes⁹.»

⁵ Luise Von Flotow, «Tenter l'érotique : Anne Dandurand et l'érotisme hétérosexuel dans l'écriture au féminin contemporaine», *L'Autre Lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, Tome II, sous la direction de Lori Saint-Martin, Montréal, XYZ, 1994, p. 131.

⁶ Marilyn French, *La Fascination du pouvoir*, traduit de l'américain par Hélène Ouvrard, Paris, Acropole, 1986, p. 551.

⁷ Daniel Castillo Durante, *Du Stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ, Coll. «Théorie et littérature», 1994, p. 41.

⁸ Nous dirions plutôt «un érotique délivré de pornographie.»

⁹ Marcelle Brisson, «Introduction», *Éros au pluriel*, sous la direction de Marcelle Brisson, Ville LaSalle, Hurtubise HMH, Coll. «Brèches», 1983, p. 17.

Bibliographie

I- Oeuvres à l'étude

DANDURAND, Anne, *Voilà c'est moi : c'est rien j'angoisse. Journal imaginaire*, Montréal, Triptyque, 1987, 78 p.

Diablos d'espoir, Montréal, XYZ, Coll. «L'ère nouvelle 2», 1988, 62 p.

Un Coeur qui craque. Journal imaginaire, Montréal, VLB/Messidor, 1990, 131 p.

Petites Âmes sous ultimatum, Montréal, XYZ, Coll. «L'ère nouvelle», 1991, 108 p.

La Salle d'attente, Montréal, XYZ, Coll. «Les vilains», 1994, 60 p.

REYES, Alina, *Le Boucher*, Paris, Seuil, 1988, 90 p.

Derrière la porte, Paris, Robert Laffont, 1994, 214 p. et 223 p.

II- Livres

ALBERONI, Francesco, *Le Choc amoureux : recherches sur l'état naissant de l'amour*, traduit de l'italien par Jacqueline Raoul-Duval et Teresa Matteuci-Lombardi, Paris, Ramsay, 1981, 189 p.

L'Érotisme, traduit de l'italien par Raymonde Coudert, Paris, Ramsay, 1987, 259 p.

ANDRÉ, Jacques, *La Sexualité féminine*, Paris, PUF, Coll. «Que sais-je?», 1994, 126 p.

ANDREAS-SALOMÉ, Lou, *Éros*, traduit de l'allemand par Henri Plard, Paris, Minuit, Coll. «Arguments», 1984, 162 p.

ANONYME, *Le Cantique des cantiques*, traduit de l'hébreu par Ernest Renan, Paris, Arléa, 1991, 164 p.

ARCAN, Bernard, *Le Jaguar et le Tamanoir. Vers le degré zéro de la pornographie*, Montréal, Boréal, 1991, 397 p.

- ATKINS, John, *Le Sexe dans la littérature ou de la pulsion érotique en littérature*, traduit de l'anglais par Françoise et Tony Cartano, Paris, Buchet/Chastel, 1975, 441 p.
- BADINTER, Élisabeth, *L'Un est l'Autre. Des relations entre hommes et femmes*, Paris, Odile Jacob, 1986, 361 p.
- BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 1957, 306 p.
- BAUDRILLARD, Jean, *De la Séduction*, Paris, Galilée, 1988, 246 p.
- BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième sexe I. Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, Coll. «Folio/essais», 1996, 408 p.
- Le Deuxième sexe II. L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, Coll. «Folio/essais», 1996, 663 p.
- BROSSARD, Nicole, *La Lettre aérienne*, Montréal, Remue-ménage, 1985, 154 p.
- CAMUS, Albert, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, Coll. «Idées», 1951, 367 p.
- CASTILLO DURANTE, Daniel, *Du Stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ, Coll. «Théorie et littérature», 1994, 160 p.
- CHAPONNIÈRE, Corinne, *Le Mystère féminin ou vingt siècles de déni de sens*, Paris, Olivier Orban, 1989, 287 p.
- CHARNEY, Maurice, *Sexual Fiction*, London, New Accents, 1981, 180 p.
- DARDIGNA, Anne-Marie, *Femmes-femmes sur papier glacé*, Paris, François Maspero, Coll. «Cahiers libres», 1975, 165 p.
- Les Châteaux d'Eros ou les infortunes du sexe des femmes*, Paris, François Maspero, Coll. «PCM», 1981, 334 p.
- DIDIER, Béatrice, *L'Écriture-femme*, Paris, Puf, Coll. «Écriture», 2^e édition, 1991, 286 p.
- DORAIS, Michel, *Les Lendemain de la révolution sexuelle : le sexe a-t-il remplacé l'amour?*, Montréal, Prétexte, 1986, 271 p.

- EN COLLABORATION, *Qu'est-ce que la littérature érotique? 60 écrivains répondent*, Paris, Zulma, Coll. «Champs érotiques», 1993, 112 p.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité. L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, Coll. «Bibliothèque des Histoires», 1984, 285 p.
- FOUQUE, Antoinette, *Il y a Deux Sexes : essais de féminologie 1989-1995*, Paris, Gallimard, Coll. «Le débat», 1995, 277 p.
- FRENCH, Marilyn, *La Fascination du pouvoir*, traduit de l'américain par Hélène Ouvrard, Paris, Acropole, 1986, 596 p.
- La Guerre contre les femmes : essai*, traduit de l'américain par Françoise Bouillot et Iawa Tate, Paris, L'Archipel, 1992, 295 p.
- GUIRAUD, Pierre, *Dictionnaire historique, stylistique, rhétorique, étymologique de la littérature érotique. Le Langage de la sexualité*, Tome I, Paris, Payot, Coll. «Langages et sociétés», 1978, 639 p.
- Sémiologie de la sexualité : essai de glosso-analyse*, Paris, Payot, Coll. «Langages et sociétés», 1978, 247 p.
- HANS, Marie-Françoise et Gilles LAPOUGE, *Les Femmes, la pornographie, l'érotisme*, Paris, Seuil, 1978, 391 p.
- HERRMANN, Claudine, *Les Voleuses de langue*, Paris, Des femmes, 1976, 179 p.
- IMBERT, Patrick, *Roman québécois contemporain et clichés*, Ottawa, Université d'Ottawa, 1983, 186 p.
- IRIGARAY, Luce, *Ce Sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977, 217 p.
- MICHELET, Jules, *La Sorcière*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, 314 p.
- MOREL, Armand (dir), *L'Érotisme en littérature*, Halifax, A. Morel et D. Nevo, 1995, 349 p.
- OPHIR, Anne, *Regards féminins : condition féminine et création littéraire*, Paris, Denoël/Gonthier, Coll. «Femme», 1976, 248 p.
- OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine, *L'Échappée des discours de l'oeil*, Montréal, l'Hexagone, Coll. «Typo Essai», 1990, 334 p.

POULIN, Richard et Cécile CODERRE, *La Violence pornographique. La virilité démasquée*, Hull, Asticou, 1986, 168 p.

YAGUELLO, Marina, *Les Mots et les Femmes : essai d'approche socio-linguistique de la condition féminine*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, Coll. «Langages et sociétés», 1992, 202 p.

III- Articles

BESSETTE, Chantal, «La conscience dérangée dans *Un cœur qui craque* d'Anne Dandurand», *L'Érotisme en littérature*, sous la direction d'Armand Morel, Halifax, A. Morel et D. Nevo, 1995, p. 184-193.

BINOVA, Rosalia, «*La voyeuse interdite* de Nina Bouraoui : érotisme et fantasme», *L'Érotisme en littérature*, sous la direction d'Armand Morel, Halifax, A. Morel et D. Nevo, 1995, p. 271-283.

BRISSON, Marcelle, «Introduction», *Éros au pluriel*, sous la direction de Marcelle Brisson, Ville LaSalle, Hurtubise HMH, Coll. «Brèches», 1983, p. 9-17.

«Éros au féminin», *Éros au pluriel*, sous la direction de Marcelle Brisson, Ville LaSalle, Hurtubise HMH, Coll. «Brèches», 1983, p. 19-34.

BROSSARD, Nicole, «L'Écrivain», *La Nef des sorcières*, sous la direction de Luce Guilbeault, Ottawa, Quinze, 1976, p. 73-80.

BRÜCKNER, Jutta, «Pornographie. La tache de sang dans l'oeil de la caméra», *Le Corps des femmes*, textes rassemblés par Les Cahiers du Grif, Bruxelles, Complexe, Coll. «Complexe poche», 1992, p. 107-128.

CAHIERS DU GRIF (Les), «Introduction», *Le Corps des femmes*, textes rassemblés par Les Cahiers du Grif, Bruxelles, Complexe, Coll. «Complexe poche», 1992, p. 11-15.

CIXOUS, Hélène, «Le rire de la méduse», *L'Arc*, n° 61, 1975, p. 39-54.

- COLLIN, Françoise, «Le corps v(i)olé», *Le Corps des femmes*, textes rassemblés par Les Cahiers du Grif, Bruxelles, Complexe, Coll. «Complexe poche», 1992, p. 21-44.
- «Les bords», *Le Corps des femmes*, textes rassemblés par Les Cahiers du Grif, Bruxelles, Complexe, Coll. «Complexe poche», 1992, p. 129-145.
- DENIS, Marie, «Performantes», *Le Corps des femmes*, textes rassemblés par Les Cahiers du Grif, Bruxelles, Complexe, Coll. «Complexe poche», 1992, p. 97-106.
- EYGUN, François-Xavier, «Fantasmes et littérature : une incursion dans l'écriture féminine érotique de la fin du 20^e siècle», *L'Érotisme en littérature*, sous la direction d'Armand Morel, Halifax, A. Morel et D. Nevo, 1995, p. 242-252.
- GILBERT, Sandra M., «What Do Feminist Critics Want? : A Postcard from the Volcano», *The New Feminist Criticism : Essays on Women, Literature, and Theory*, sous la direction d'Elaine Showalter, New York, Panthéon, 1985, p. 29-45.
- GUÉNETTE, Françoise, «Histoire de Q... prologue», *La Vie en Rose*, n^o 28, juillet-août 1985, p. 33-37.
- GUILLAUMIN, Colette, «Pratique du pouvoir et idée de Nature. (2) Le discours de la Nature», *Questions féministes*, n^o 3, 1978, p. 5-29.
- HAJDUKOWSKI-AHMED, Maroussia, «Le dénoncé/énoncé de la langue au féminin ou le rapport de la femme au langage», *Féminité Subversion Écriture*, sous la direction d'Irène Pagès, Montréal, Remue-ménage, 1983, p. 53-69.
- IMBERT, Patrick, «Le processus d'attribution», *Les Discours du Nouveau Monde au XIX^e siècle au Canada français et en Amérique latine*, sous la direction de Marie Couillard et Patrick Imbert, Ottawa, Legas, 1995, p. 43-60.
- LAMY, Suzanne, «Du privé au politique : la Constellation du Cygne de Yolande Villemaire», *Voix & Images*, vol. XIII, n^o 1, automne 1987, p. 18-28.
- LEVASSEUR, Jean, «La littérature québécoise des années 80 : l'urgence du corps au féminin», *L'Érotisme en littérature*, sous la direction d'Armand Morel, Halifax, A. Morel et D. Nevo, 1995, p. 166-183.

- LORTIE, Micheline, «Les Sexploratrices passent aux aveux», *Femme Plus*, vol. 7, n° 9, octobre 1994, p. 16-19.
- MOLIN VASSEUR, Annie, «Anne Dandurand : les mouvements intérieurs», *Arcade*, n° 26, hiver 1993, p. 55-67.
- PIERRE, José, «L'amour au féminin», *Magazine littéraire*, n° 226, janvier 1986, p. 55-56.
- PURKHARDT, Brigitte, «De l'ère érotique : âge d'or ou âge ingrat?», *Lettres québécoises*, n° 60, hiver 1990-1991, p. 7-10.
- ROITEL, Fabienne, «Les dangers d'un érotisme au singulier ou le plaisir à l'oeuvre», *Moebius*, n° 61, automne 1994, p. 99-106.
- SHOWALTER, Elaine, «Introduction. The Feminist Critical Revolution», *The New Feminist Criticism : Essays on Women, Literature, and Theory*, sous la direction d'Elaine Showalter, New York, Panthéon, 1985, p. 3-17.
- VON FLOTOW, Luise, «Tenter l'érotique : Anne Dandurand et l'érotisme hétérosexuel dans l'écriture au féminin contemporaine», *L'Autre Lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, Tome II, sous la direction de Lori Saint-Martin, Montréal, XYZ, 1994, p. 129-136.

IV- Ouvrages de références

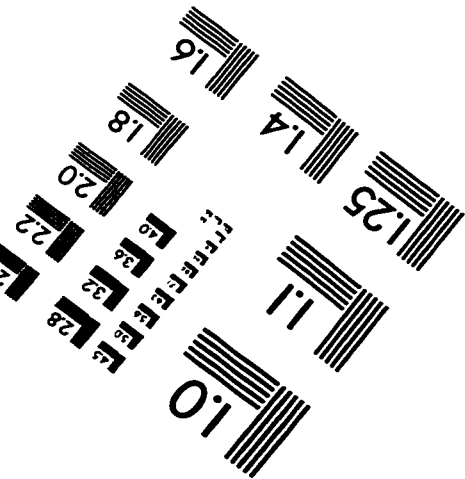
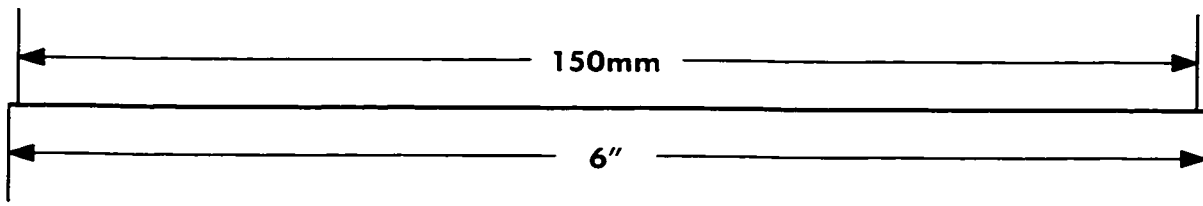
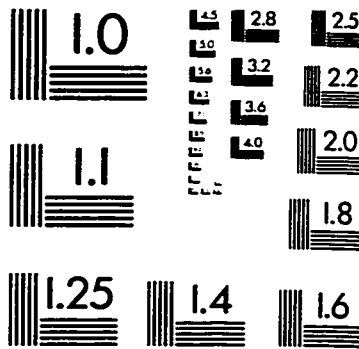
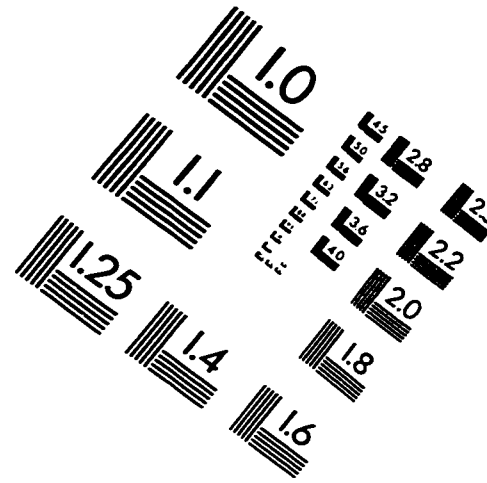
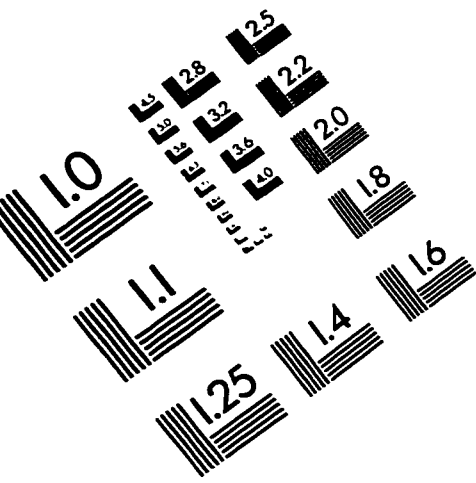
- LEGARS, Brigitte, «Femme. Le féminisme dans l'édition et la littérature», *Encyclopaedia Universalis*, vol. 9, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1990, p. 365-369.
- [s.a.], «Thor», *Petit Larousse en couleur*, Paris, Librairie Larousse, 1988, p. 1657.
- Le Petit Robert I. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, le Robert, 1988, 2172 p.

Table des matières

Remerciements	p. 2
Introduction	p. 4
Chapitre I : Écriture au féminin : De la quête identitaire à l'affirmation d'un érotisme au féminin	p. 23
A- La femme est l'«Autre»	p. 23
B- La prise de parole des femmes	p. 28
C- L'avènement d'un érotisme au féminin	p. 32
Chapitre II : À la remorque de la littérature érotique classique	p. 38
A- L'amoureuse	p. 39
B- La séduction	p. 44
1. Le séducteur	p. 50
1.1. Le corps séducteur	p. 51
1.1.1. Les éléments sensoriels	p. 51
1.1.2. Les organes génitaux masculins	p. 57
1.2. L'aura	p. 64
1.3. La violence	p. 67
2. La séductrice	p. 73
2.1. La séduction esthétique	p. 74
2.2. L'exhibitionniste	p. 79
2.3. La prostituée	p. 82
Chapitre III : Spécificité de l'érotisme au féminin	p. 87
A- La transgression : la sorcière	p. 87
1. Ruses et philtres d'amour	p. 90
2. Puissance au féminin	p. 93

B- L'auto-érotisme	p. 97
1. Les fantasmes	p. 98
1.1. Le rêve	p. 98
1.2. L'écriture	p. 100
1.2.1 La jouissance au féminin	p. 103
2. Les éléments sensoriels	p. 108
C- La bisexualité	p. 111
Chapitre IV : L'érotisme au masculin	p. 117
A- Visages féminins	p. 117
1. La femme objet : la putain	p. 118
2. La femme de tête : la dominatrice	p. 122
3. La mère	p. 128
Conclusion	p. 132
Bibliographie	p. 135
Table des matières	p. 141

IMAGE EVALUATION TEST TARGET (QA-3)



APPLIED IMAGE, Inc.
1653 East Main Street
Rochester, NY 14609 USA
Phone: 716/482-0300
Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved

