



Université d'Ottawa - University of Ottawa

PERMISSION DE REPRODUIRE ET DE DISTRIBUER LA THÈSE

PERMISSION TO REPRODUCE AND DISTRIBUTE THE THESIS

NOM DE L'AUTEUR / NAME OF AUTHOR:	Christian LEMAY
ADRESSE POSTALE / MAILING ADDRESS:	193, rue Bourque Hull, QC J8Y 1Y5
GRADE / DEGREE:	ANNÉE D'OBTENTION / YEAR GRANTED
Ph.D.(Lettres françaises)	2003
TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS:	
Pour une érotologie de la fiction québécoise contemporaine	

L'auteur permet, par la présente, la consultation et le prêt de cette thèse en conformité avec les règlements établis par le bibliothécaire en chef de l'Université d'Ottawa. L'auteur autorise aussi l'Université d'Ottawa, ses successeurs et cessionnaires, à reproduire cet exemplaire par photographie ou photocopie pour fins de prêt ou de vente au prix coûtant aux bibliothèques ou aux chercheurs qui en feront la demande.

Les droits de publication par tout autre moyen et pour vente au public demeureront la propriété de l'auteur de la thèse sous réserve des règlements de l'Université d'Ottawa en matière de publication de thèses.

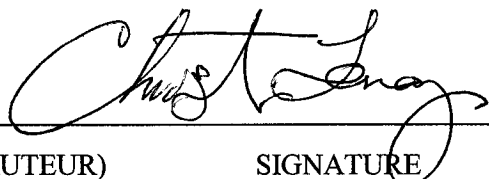
The author hereby permits the consultation and the lending of this thesis pursuant to the regulations established by the Chief Librarian of the University of Ottawa. The author also authorizes the University of Ottawa, its successors and assignees, to make reproductions of this copy by photographic means or by photocopying and to lend or sell such reproductions at cost to libraries and to scholars requesting them.

The right to publish the thesis by other means and to sell it to the public is reserved to the author, subject to the regulations of the University of Ottawa governing the publication of theses.

N.B. LE MASCULIN COMPREND ÉGALEMENT LE FÉMININ

2 / 05 / 03

DATE



(AUTEUR) SIGNATURE (AUTHOR)



Université d'Ottawa • University of Ottawa



Université d'Ottawa • University of Ottawa

FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTDOCTORALES

FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES

LEMAY, Christian

AUTEUR DE LA THÈSE - AUTHOR OF THESIS

Ph. D. (lettres françaises)

GRADE - DEGREE

lettres françaises

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT - FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

TITRE DE LA THÈSE - TITLE OF THE THESIS

Pour une érotologie de la fiction québécoise contemporaine

Y. G. Lepage

DIRECTEUR DE LA THÈSE - THESIS SUPERVISOR

EXAMINATEURS DE LA THÈSE - THESIS EXAMINERS

R. Chamberland

M.M. Couillard

P. Imbert

P.-L. Vaillancourt

J.-M. De Koninck, Ph.D.

LE DOYEN DE LA FACULTÉ DES ÉTUDES
SUPÉRIEURES ET POSTDOCTORALES

SIGNATURE

DEAN OF THE FACULTY OF GRADUATE
AND POSTDOCTORAL STUDIES

Pour une érotologie de la fiction québécoise contemporaine

par

CHRISTIAN LEMAY

Département de lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
de l'Université d'Ottawa

en vue de l'obtention du Doctorat (Lettres françaises): Ph.D.

© Christian Lemay, Ottawa, Canada, 2003



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.

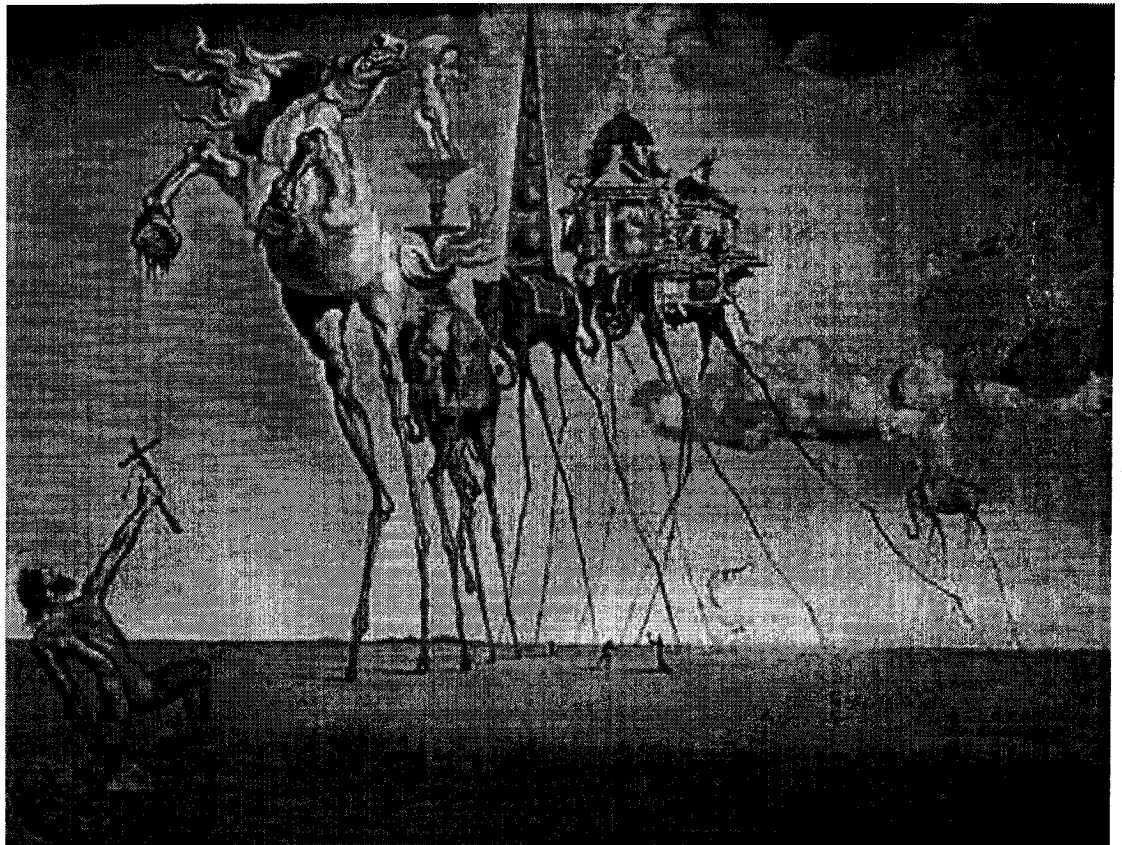
0-612-85374-8

Canada

Pour une érotologie de la fiction québécoise contemporaine

par

CHRISTIAN LEMAY



REMERCIEMENTS

Je désire exprimer toute ma gratitude à monsieur Yvan G. Lepage, mon directeur, pour son intérêt constamment renouvelé dans l'évolution de ma thèse, ses conseils judicieux et sa disponibilité.

Merci à tous mes compagnons de route: Michel Loiselle, Lucie Hotte, Thomas Vauterin, Hubert Larocque, Andrée Mathieu, Isabelle Tibi, Marie-Chantal Killeen, Marc-André Bernier et tous les autres, qui, grâce à leur oreille attentive, à leurs discussions animées, ont contribué à l'accomplissement de ce travail de toutes les heures.

Merci à l'Université du Québec en Outaouais pour avoir supporté mon travail par le biais de trois bourses de perfectionnement. Je suis fort redevable à tous ceux qui ont cru en moi, leur encouragement fut d'un précieux réconfort dans les périodes inquiétantes de la rédaction. Merci au gens du MultiCollège de l'Ouest du Québec qui ont su partager avec moi les moments forts de ce travail.

Merci aux sceptiques qui n'ont jamais vu au Québec l'ombre d'un intérêt pour la littérature érotique et qui ont toujours remis en question l'existence de textes valables qui sauraient faire l'objet d'une thèse. Leurs arguments furent toujours une véritable source de motivation, puisqu'ils m'indiquaient la nécessité toujours plus grande d'établir une base nouvelle à partir de laquelle une discussion pourrait s'engager.

RÉSUMÉ

L'objet de cette thèse est de faire apparaître, à partir d'œuvres représentatives de la littérature romanesque québécoise des années 1960 à 1996, l'évolution du récit érotique en tant que genre utilisant une structure narrative particulière, ainsi que des procédés littéraires qui mettent en valeur l'ingéniosité de l'auteur et son pouvoir sur le lecteur. La problématique essentielle de la représentation des scènes, de leur évolution, des jeux de statut, ainsi que de l'autodérision est au centre de nos préoccupations. La conception du texte, sa construction aussi, modifient considérablement l'esthétique des textes érotiques et leur portée. En ce sens, l'analyse des œuvres marquantes de la littérature érotique québécoise se veut à la fois une interrogation sur les rapports qu'entretient l'être humain avec les multiples représentations de sa sexualité, mais, au-delà de la simple représentation, elle vise surtout à dévoiler les divers procédés qui concourent à érotiser le récit au plus grand profit du lecteur, procédés qui témoignent d'une pratique complexe et diversifiée, où l'érotisme s'inscrit dans un savoir-faire, un savoir écrire qui en constitue la littérarité.

Les œuvres convoquées à l'appui de la présente thèse sont les suivantes: *Après ski* de Philippe Blanchont, *Œuvre de chair* d'Yves Thériault, *Neige noire* d'Hubert Aquin, *Jacinthe* de Charlotte Boisjoli, ainsi que la célèbre saga de Lili Gulliver: *L'Univers Gulliver*.

INTRODUCTION

Est-il encore nécessaire de justifier le choix du roman érotique comme objet d'analyse? Contrairement au roman policier, à la science-fiction ou au roman rose, pour lesquels on retrouve depuis les vingt dernières années une pluralité d'analyses importantes qui en observent les thèmes, les structures et les variantes, le roman érotique n'est toujours pas reconnu. Longtemps considéré comme un divertissement vulgaire, longtemps dissimulé ou noyé dans la production de la paralittérature, le roman érotique souffre encore aujourd'hui d'une profonde méconnaissance, les instances de reconnaissance et de sanction le tenant toujours à l'écart. En fait, la critique littéraire a fort longtemps jeté l'anathème sur la fiction érotique. Kenneth Landry, spécialiste de la réception critique, parle même d'une « conspiration du silence autour de certains ouvrages un peu scabreux, comme la série de romans érotiques publiés par les Éditions du Bélial, les Publications Avant-gardistes, les Éditions du Siècle et les Presses libres en 1971 et 1972¹ ». En fait, les rares commentaires que suscitent les textes érotiques ne dépassent guère un premier degré de lecture, omettant de s'interroger sur la spécificité du corpus, se contentant le plus souvent d'en condamner le mauvais goût. Cette attitude se

¹ Kenneth Landry, «Discours critique des années soixante-dix», in E.D. Blodgett, A.G. Purdy, *Problèmes de réception littéraire*, Edmonton, Research Institute for Comparative Literature (University of Alberta), 1988, p. 14.

comprend du fait que ce n'est que fort récemment que l'on a développé un rapport plus simple, ou plus sain, avec cette littérature. Cette transformation s'explique en partie par l'apparition d'un nouveau rapport à la sexualité d'une part, et d'autre part au discours que nous utilisons à son égard.

Études de l'érotisme dans les sciences humaines

En France, cette nouvelle liberté s'est traduite par l'inauguration de collections spéciales, qui mettent enfin à la disposition du public des œuvres autrefois mises à l'index par la censure. Dans cette veine, les travaux de recension se sont multipliés, donnant ainsi naissance au *Dictionnaire des oeuvres érotiques (domaine français)* de Pascal Pia² et de *l'Anthologie historique des lectures érotiques de l'Antiquité à nos jours* de Jean-Jacques Pauvert³. Par ailleurs, plusieurs études sérieuses ont vu le jour, comme *Histoire de la sexualité (La volonté de savoir)* du philosophe Michel Foucault⁴. En littérature, Jean Baudrillard a écrit *De la séduction*⁵, Jean-Marie Goulemot a étudié la littérature érotique du XVIII^e siècle dans *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*⁶. Dans le domaine de la linguistique,

² Pascal Pia, *Dictionnaire des œuvres érotiques (domaine français)*, Paris, Mercure de France, 1987.

³ Jean-Jacques Pauvert, *Anthologie historique des lectures érotiques de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Stock/Spengler, 1995.

⁴ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité (La volonté de savoir)*, Paris, Gallimard, 1976.

⁵ Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Denoël-Gonthier, 1979.

⁶ Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, Paris, Minerve, 1994.

Pierre Guiraud a publié un dictionnaire érotique⁷ et une étude intitulée *Sémiologie de la sexualité*⁸. En biologie, Jean-Didier Vincent a fait paraître *Biologie des passions*⁹ ainsi que *La Chair et le diable*¹⁰.

Hors des frontières de l'Hexagone, quantité d'ouvrages traitent aujourd'hui de l'érotisme, et ce dans toutes les sphères du savoir. En anthropologie, *L'Érotisme* de Francesco Alberoni¹¹; en sociologie, *Pornography and the Sex Crisis*¹² de Susan Cole, *La Pornographie et ses images* de Patrick Baudry¹³; en psychologie, *La Sexualité masculine: le désir viril, ses mystères, ses vicissitudes, le plaisir et le couple* de Didier Dumas¹⁴; en histoire, *Le Renoncement à la chair. Virginité, célibat et continence dans le christianisme primitif* de Peter Brown¹⁵, la thèse de Berkeley Kaite, « Semio-sex: the Pornographic Moment of Transgression and Desire »¹⁶ qui a inspiré son étude *Pornography and difference*¹⁷; en sexologie, *L'Imaginaire érotique*

⁷ Pierre Guiraud, *Dictionnaire historique, stylistique, rhétorique, étymologique de la littérature érotique*, Paris, Payot, 1978.

⁸ Pierre Guiraud, *Sémiologie de la sexualité : essai de glosso-analyse*, Paris, Payot, 1978.

⁹ Jean-Didier Vincent, *Biologie des passions*, Paris, Editions Odile Jacob, 1986.

¹⁰ Jean-Didier Vincent, *La Chair et le diable*, Paris, Editions Odile Jacob, 1995.

¹¹ Francesco Alberoni, *L'Érotisme*, Paris, Ramsay, 1987.

¹² Susan Cole, *Pornography and the Sex Crisis*, Toronto, Amanita Enterprises, 1989.

¹³ Patrick Baudry, *La Pornographie et ses images*, Paris, A. Colin, 1997.

¹⁴ Didier Dumas, *La sexualité masculine: le désir viril, ses mystères, ses vicissitudes, le plaisir et le couple*, Paris, Albin Michel, 1990.

¹⁵ Peter Brown, *Le Renoncement à la chair. Virginité, célibat et continence dans le christianisme primitif*, Paris, Gallimard, 1995.

¹⁶ Berkeley Kaite « Semio-sex: the Pornographic Moment of Transgression and Desire »,

¹⁷ Berkeley Kaite, *Pornography and difference*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.

et ses secrets de Claude Crépault¹⁸; en philosophie, *The Pornography of Representation* de Susanne Kappeler¹⁹; en psychanalyse, *Le Nom et le corps* de Daniel Sibony²⁰, et dans le champ des études féministes, *Féminité, subversion, écriture* de Suzanne Lamy et Irène Pagès²¹. Et la liste ne pourrait que s'allonger.

Au Québec, l'érotisme n'a pas si bonne presse; l'engouement des lecteurs pour la littérature érotique ne s'est pas traduit par un mouvement similaire chez les gardiens de l'institution littéraire, qui boudent encore le genre. Même si quelques articles ont déjà été écrits à propos du thème de la sexualité dans la littérature québécoise, et que l'érotisme devient le sujet privilégié dans un nombre croissant de thèses, peu d'ouvrages critiques lui sont consacrés. Il n'existe toujours pas d'étude d'ensemble qui en considère sans préjugés les éléments constitutants. Certes, on ne peut passer sous silence l'imposant travail de Réginald Hamel, qui fut publié en 1964 dans la revue *Parti-pris*. Même s'il n'existait pas de romans érotiques proprement dits, son article a su relever et classer les diverses scènes érotiques dans la prose (romans, contes et nouvelles) écrite entre 1900 et 1940²². Son étude laisse bien voir que les œuvres de cette époque dissimulent habilement certains

¹⁸ Claude Crépault, *L'Imaginaire érotique et ses secrets*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1981.

¹⁹ Susanne Kappeler, *The Pornography of Representation*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.

²⁰ Daniel Sibony, *Le Nom et le corps*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.

²¹ Suzanne Lamy et Irène Pagès, *Féminité, subversion, écriture*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1983.

²² Réginald Hamel, « L'érotisme dans les romans, contes et nouvelles entre 1900 et 1940 », *Parti-pris*, nos 9-10-11, été 1964, p. 98-140.

passages suggestifs, mais que la majorité des auteurs, hommes et femmes, s'expriment très peu sur les relations amoureuses, ce qui est symptomatique d'une société brimée par des pressions religieuses et sociales. Vingt ans plus tard, Marcelle Brisson entame de nouveau une réflexion sur la question de l'érotisme au Québec, dans un collectif intitulé *Éros au pluriel*²³, où plusieurs critiques de disciplines diverses ont réuni une série d'articles qui amorcent une réflexion plus féministe sur l'érotisme d'ici; toutefois les analyses de l'art érotique bifurquent généralement vers des questions d'ordre social. Malgré l'ampleur des transformations du discours érotique, très peu de rencontres savantes s'attardent à observer les diverses facettes de ce phénomène. Un des rares colloques sur l'érotisme en littérature s'est déroulé à Halifax en 1994. Réunissant une vingtaine de participants, cette rencontre a donné lieu à une série de réflexions sur les littératures française, québécoise, africaine et autres²⁴. Par contre, psychologues et sociologues multiplient les ouvrages analysant le développement de cette marée de références sexuelles dans notre société, comme *Le Jaguar et le Tamanoir. Vers le degré zéro de la pornographie* de Bernard Arcand²⁵ et *Le Sexe et le spectacle de*

²³ Marcelle Brisson, *Éros au pluriel*, LaSalle, Québec, Hurtubise HMH, 1984.

²⁴ A. Morel et D. Nevo (éditeurs), *L'Érotisme en littérature*, Halifax, Publications du département de langues modernes de l'Université Mount Saint Vincent, 1995.

²⁵ Bernard Arcand, *Le Jaguar et le Tamanoir. Vers le degré zéro de la pornographie*, Montréal, Boréal, 1991.

*consommation, main-d'œuvre et pornographie*²⁶ et *La Violence pornographique*²⁷ de Richard Poulin.

La littérature érotique, qui a trop longtemps été perçue comme un objet sans intérêt pour le milieu universitaire, a souffert de l'absence foncière de définition et d'approche critique. Alors que le phénomène sexuel alimente tous les domaines de la science, il est largement temps que la critique littéraire se mette au diapason et commence à observer les œuvres érotiques en se départant de ce regard moralisateur qui réduit la référence sexuelle à la vulgarité, mais surtout en cessant de classer irrémédiablement l'ensemble de la production érotique dans le domaine indifférencié de la paralittérature, sans égard pour les qualités intrinsèques de l'œuvre.

Notre étude veut répondre à cette lacune en proposant une analyse sans préjugé de textes érotiques et en faisant valoir les procédés littéraires qui y sont utilisés. Mais, tout d'abord, il importe de comprendre la nature des réticences qui poussent la critique littéraire à repousser le genre. Une première explication découle nécessairement du puritanisme social et religieux qui a très longtemps conditionné la société québécoise, en réprimant tout discours non clérical sur ce sujet, phénomène que Pierre Hébert a savamment étudié dans *Censure et littérature au Québec*. Le

²⁶ Richard Poulin, *Le Sexe et le spectacle de consommation, main-d'œuvre et pornographie*, Hull, Vents d'Ouest, 1994.

²⁷ Id., *La Violence pornographique*, Ottawa, Vents d'Ouest, 1996.

*livre crucifié (1625-1919)*²⁸. Nous pourrions nous y attarder, toutefois notre curiosité penche plutôt sur ce qui survient après la tombée des interdits, lorsqu'il devient enfin possible de dire l'érotisme dans des romans entiers, dans une société soi-disant libérée. Si nous faisons abstraction de certaines craintes liées à notre héritage moral, le problème est de deux ordres. Le premier et le plus important a trait à la définition: il découle de la méconnaissance de la notion d'érotisme, trop souvent confondue avec d'autres notions, telles que la sexualité, l'obscénité et la pornographie, qui, malgré quelques chevauchements, doivent faire l'objet de distinctions nuancées. Le second problème concerne la lecture: il découle d'une idée préconçue qui associe la production érotique à une simple représentation du sexe, s'exprimant par une série de structures et de mécanismes redondants où les mêmes scènes sont inlassablement répétées dans des décors et avec des personnages interchangeables. Cette façon de percevoir la littérature érotique n'aide pas à élucider la notion de fiction érotique, la majorité des récits étant inéluctablement accusés de répétition, de pornographie, de pauvreté imaginative. Deux problèmes, deux difficultés de lecture auxquelles il convient de tenter de remédier par quelques éclaircissements.

Le substantif « érotisme »

La question de la définition de la littérature érotique passe toujours par une tentative, plus vaste, de définir l'érotisme. L'ambiguïté relative du mot « érotique »

²⁸ Pierre Hébert, *Censure et littérature au Québec. Le livre crucifié*, Saint-Laurent, Fides, 1997.

provient tout d'abord de son acception très large. Durant l'Antiquité, *Erôs* désignait le dieu grec de l'amour. Puis, la forme adjectivale *erôtikos* a été forgée à partir du substantif grec *erôs* (l'amour, le désir) pour désigner ce « qui concerne l'amour », ce « qui en traite » ou ce qui le « chante ». Ce n'est que beaucoup plus tard, un peu après la Révolution, chez Restif de la Bretonne, soit en 1794, que le substantif a été formé pour désigner une « impulsion à aimer, une tendance vive à l'amour ²⁹ », sens que Flaubert a continué à donner au terme jusque dans les années 1870. Ce sens vieilli ne laisse toutefois rien entendre des relations du terme avec une idée explicite de sensualité ou de sexualité.

Mais, dès le début du XX^e siècle, cette connotation sexuelle se fera de plus en plus claire et le terme en viendra à signifier: « Tendance plus ou moins prononcée à l'amour (sensuel, sexuel), goût plus ou moins marqué pour les plaisirs de la chair ». Cette citation de Céline, tirée de *Voyage au bout de la nuit*, témoigne du sens éminemment plus sexuel, voire plus instinctuel, accordé au terme: « Vers les débuts du moins nous passions par une brève et vraie crise d'érotisme, tout l'hôtel en vibrail³⁰ ». La connotation sexuelle se veut par la suite redoublée d'une valeur instinctuelle, comme le laisse voir cette citation de René Huyghe:

Vague d'érotisme. Flânez dans une foire; les attractions proposent [...] l'éveil des sentiments les plus élémentaires, les plus proches du réflexe organique:

²⁹. *Le Trésor de la langue française, Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1980, tome VIII, p. 90.

³⁰. Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, [c1927], 1996, p. 442.

l'érotisme ou la peur. Fait divers terrorisant et sex-appeal sont devenus les deux ressorts de l'attention publique³¹.

Mais si les écrivains du XX^e siècle prêtent une connotation instinctuelle à ce terme, les instances médicales ont tendance, elles, à y voir une dimension pathologique: «Penchant maladif à l'amour charnel, obsession du plaisir physique», qui s'est reflétée jusqu'à tout récemment dans les définitions données par des dictionnaires courants comme le Petit Robert, où on pouvait lire en 1989 : « Penchant érotique ; goût marqué, excessif ou pathologique pour les choses sexuelles³² », définition qui laisse bien voir, comme l'a montré Michel Foucault³³, la position morale adoptée par les institutions laïques de toute époque. Cette définition sera révisée par la psychanalyse, qui donne un sens moins arbitraire à ce terme:

Érotisme : Aptitude à éprouver des sensations de plaisir érotique (sensuel, sexuel), mode de satisfaction libidinale propre aux zones érogènes, à certaines fonctions vitales. Érotisme buccal, génital, musculaire, urétral, urinaire³⁴.

Ainsi, du sens très large qui, au XVIII^e siècle, englobait tout ce qui était lié à l'amour, l'érotisme en est venu à désigner, dès le début XX^e siècle, ce « goût marqué pour le plaisir sexuel », ou même le « caractère de ce qui a l'amour physique pour thème »³⁵. L'évolution de la notion d'érotisme et de son rapport direct avec la

³¹. René Huyghe, *Dialogue avec le visible*, Paris, Flammarion, 1955, p. 52.

³² Paul Robert, *Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1989, p. 683.

³³. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*. Tome I: *La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, 224 p.

³⁴ *Le Trésor de la langue française, Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*, p. 90.

³⁵ Cette évolution sémantique explique en grande partie le fait que de nombreux ouvrages critiques, tels que le *Homo eroticus* de Claude Elsen (1953) ou *L'Érotique*

sexualité s'est développée conjointement avec la transformation conceptuelle de cette dernière.

Distinction entre le sexuel et l'érotique

Le mot « sexe » (étym.: ses « plaisir, satisfaction » fin XII^e; lat. *sexus*, « sexe, organes sexuels ») n'a longtemps servi qu'à désigner globalement la « conformation particulière qui distingue l'homme de la femme » sur le plan de l'espèce humaine. Dépourvu de rapport à la génitalité, le mot servait, au XVI^e siècle – et ce jusqu'au XIX^e siècle – à désigner les femmes, ainsi que le montre cet extrait de *L'avare*:

Mariane:

(à l'avare): « Mais que voulez-vous ? Quand je pourrais passer sur quantité d'égards où notre sexe est obligé, j'ai de la considération pour ma mère ».

Ce n'est que depuis le XIX^e siècle qu'il est utilisé pour désigner ce que l'on entend aujourd'hui par sexualité (1856). Avant le XX^e siècle, la sexualité se concevait à partir d'un dualisme cartésien opposant l'âme et le corps. Associée au péché de la chair, la sexualité contrevenait à l'élévation spirituelle et au salut. Elle n'était tolérée que lorsqu'elle était motivée par le dessein plus noble du salut de l'espèce, alors qu'elle servait à engendrer une progéniture. C'est à partir de ce principe que le tabou de la sexualité s'est développé.

Depuis le début du XX^e siècle, les progrès scientifiques ont permis de réhabiliter la sexualité parmi les processus physiologiques et psychologiques

des troubadours de René Nelli, aient analysé l'inscription du code amoureux dans les textes sans qu'il soit fait mention de l'expression de la sexualité dans les textes littéraires. Or cette définition plus moderne pose un second problème puisqu'elle omet de distinguer l'érotique du sexuel et du pornographique.

inhérents à l'être humain. Aujourd'hui, on y réfère plus généralement comme à l'« ensemble des comportements relatifs à l'instinct sexuel et à sa satisfaction (liés ou non à la génitalité³⁶) ». La sexualité est depuis conçue comme une fonction vitale qui s'exprime originellement sous forme de pulsion, ce qui lui confère un fondement instinctuel. Son domaine, autrefois restreint au coït animal, à la génitalité (autrement dit, à sa fonction reproductive) englobe aujourd'hui « toute recherche d'érotisme, quelle que soit la zone érogène, les stimulants et les besoins qui déclenchent l'action³⁷ ». Cette nouvelle conception de la sexualité en dissocie la fonction de reproduction, qui lui a été traditionnellement assignée, pour la présenter de prime abord comme une pulsion naturelle. Dans son *Dictionnaire de la psychologie sexuelle*, Georges Bastin précise:

Dans cette perspective, la sexualité n'est plus une fonction de luxe, un plaisir à prendre en compensation des charges inhérentes à la procréation et à l'éducation des enfants. Elle est une fonction vitale, l'accomplissement d'une tendance fondamentale de l'être humain qui l'oriente vers son épanouissement personnel et vers la fusion physique et psychique avec un être élu³⁸.

La sexualité suscite l'érotisme qui, à son tour, nourrit la sexualité. Ainsi, autant l'opposition sexualité/érotisme pouvait servir au XIX^e siècle à distinguer l'homme de la bête, autant l'évolution de ces deux termes au XX^e leur donne aujourd'hui un sens presque interchangeable.

³⁶ Josette Rey-Debove, Alain Rey, (dir.), *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, [Édition mise à jour] juin 2000, p. 2335.

³⁷ Georges Bastin, *Dictionnaire de la psychologie sexuelle*, Bruxelles, Dessart, 1970, p. 357.

³⁸ *Ibid.*, p. 357.

La sexualité a donc indiscutablement partie liée avec l'érotisme, mais il importe de rappeler l'interdépendance particulière de ces deux termes, car, comme le précise Octavio Paz:

Un même acte peut être érotique ou sexuel, en fonction de l'homme ou de l'animal qui l'accomplit. La sexualité est générale; l'érotisme, singulier. Bien que les racines de l'érotisme soient animales, vitales au sens le plus riche du mot, la sexualité animale n'épuise pas son contenu. L'érotisme est désir sexuel – et quelque chose de plus; ce « quelque chose » constitue son essence propre. Il se nourrit de la sexualité, il est de l'ordre de la nature et, en même temps, il la dénature³⁹.

Bref, la sexualité demeure le matériau de base dont se nourrit l'érotisme pour la transcender en lui affublant une dimension culturelle. Schématiquement, la sexualité serait naturelle, l'érotisme naturel et culturel. Ainsi, l'érotisme rassemble tous les procédés d'enrichissement culturel de la sexualité, permettant de transcender le désir animal afin d'atteindre de plus complexes niveaux de plaisir. Une telle définition en vient conséquemment à subsumer toutes les autres; elle appelle certaines distinctions en ce qui concerne les notions d'obscénité et de pornographie, s'inscrivant alors comme des modalités parmi un large spectre de procédés de transformation de la sexualité.

L'obscénité, le pornographique, l'érotique

L'ambiguïté autour des notions d'obscénité, de pornographie et d'érotisme provient habituellement du fait que celles-ci sont considérées comme une seule

³⁹ Octavio Paz, *Un au-delà érotique: le marquis de Sade*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1993, p. 18.

entité, toutes partageant une visée commune, celle de représenter la jouissance sexuelle. Associée au mode pornographique, l'obscénité se distingue aisément de l'érotisme puisqu'elle se définit comme ce qui heurte volontairement la pudeur, la morale. Comme le précise Sarane Alexandrian,

Il est beaucoup plus important de faire la distinction entre l'érotique et l'obscène. En ce cas, on considère que l'érotisme est tout ce qui rend la chair désirable, la montre dans son éclat ou dans sa fleur, éveille une impression de santé, de beauté, de jeu délectable ; tandis que l'obscénité ravale la chair, y associe la saleté, les infirmités, les plaisanteries scatologiques, les mots orduriers⁴⁰.

Malgré son manichéisme simplificateur, cette définition a l'avantage de mettre en évidence l'aspect plus macabre attribué au concept d'obscénité, de même que son absence de valeur esthétique. La démarcation entre l'érotisme et la pornographie est plus hasardeuse puisqu'elle fait l'objet d'un continuel débat moral, où se reflètent des valeurs qui changent d'un pays à l'autre, d'une génération à l'autre. C'est d'ailleurs ce que rappelle admirablement la formule de Robbe-Grillet: « La pornographie, c'est l'érotisme des autres ». Une telle position montre tout l'arbitraire des distinctions à faire, problème auquel est continuellement confronté le domaine du droit, qui cherche à statuer sur le contenu pornographique en faisant appel à des experts qui évaluent la qualité de l'ouvrage à partir de critères vagues, comme l'ont démontré Nathalie Collard et Pascale Navarro dans leur étude *Interdits aux*

⁴⁰ Sarane Alexandrian, *Histoire de la littérature érotique*, Paris, Seghers, 1989, p. 8.

femmes⁴¹. La littérature connaît un problème similaire, où l'absence de critères précis entraîne les jugements les plus aléatoires. Alexandrian remarque à ce sujet:

La nouvelle forme de l'hypocrisie consiste à dire: si ce roman ou ce film était érotique, je m'inclinerais devant sa qualité ; mais il est pornographique, aussi le repoussé-je avec indignation. Ce raisonnement est d'autant plus inepte que personne n'arrive à expliquer la différence qu'il y voit. Et pour cause: il n'y a pas de différence. La pornographie est la description pure et simple des plaisirs charnels, l'érotisme est cette même description revalorisée en fonction d'une idée de l'amour ou de la vie sociale. Tout ce qui est érotique est nécessairement pornographique, avec quelque chose en sus⁴².

Ce « quelque chose en sus » fait l'objet de distinctions basées sur diverses échelles de valeurs. Gaëtan Brulotte en a d'ailleurs recensé les diverses motivations:

1) par un argument d'ordre psychologique: le matériau érotique est celui qui, individuellement, soulève le désir, le pornographique, non; ou, aménagement autre: « l'érotisme est de la pornographie à usage personnel⁴³ »; 2) par un argument éthique: la pornographie, c'est l'érotisme des autres, ce qui peut sous-entendre une norme sexuelle, celle-là même du groupe qui juge et rejette ce qui n'y est pas conforme; 3) par un argument d'ordre social: l'érotisme, c'est le nom gracieux pour la pornographie de la classe au pouvoir; l'érotique est d'inspiration aristocratique, le pornographique est de source populaire; ou bien: l'érotisme conserve un ordre établi, la pornographie le menace et le bouleverse; 4) par le biais du genre des auteurs: quand les hommes écrivent ce type de récits, c'est de la basse pornographie, quand ce sont les femmes, c'est de l'érotique sublime lié à quelque nouvelle liberté d'expression; 5) ou, encore, par un argument esthétique qui agit tel un blanchiment artistique de la sexualité et qui détermine, à chaque époque, ce qui est objet d'art et ce qui ne l'est pas, le recevable et son contraire, le bon goût, démarqué du mauvais goût, le stylisé du brutal, le littéraire du paralittéraire, l'élitisme du reste de la vie⁴⁴.

⁴¹ Lire sur ce sujet l'arrêt Butler dans le texte de Nathalie Collard et Pascale Navarro, *Interdit aux femmes*, Montréal, Boréal, 1995.

⁴² Sarane Alexandrian, *op. cit.*, p. 12.

⁴³ Francesco Albérone, *L'Érotisme*, Paris, Ramsay, 1987, p. 98.

⁴⁴ Gaëtan Brulotte, *Œuvres de chair, figures du discours érotique*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1998, p. 5-6.

L'arbitraire de telles distinctions n'aide en rien l'analyse et la classification des œuvres littéraires. C'est pourquoi la majorité des critiques adoptent une attitude de neutralité à l'égard des textes érotiques et pornographiques. Gaëtan Brulotte rassemble ceux-ci sous la dénomination commune d'« érographie », alors que d'autres, tel Jean-Marie Goulemot, préfèrent utiliser sans distinction d'ordre sémantique ou moral les mots « érotique », « pornographique » et « licencieux ». Une telle position permet d'examiner les textes sans avoir à adopter le point de vue d'une institution aux dépens d'une autre, ce que Goulemot explique ainsi: « La constante volonté de donner un éclairage moral aux textes pornographiques n'a que trop souvent biaisé les analyses récentes à des considérations plus philosophiques, voire éthiques, que littéraires ⁴⁵ ».

Sur le plan des valeurs, la distinction entre érotisme et pornographie se résume à distinguer la bonne de la mauvaise littérature, mais, sur le plan littéraire, nous considérons qu'il s'agit moins d'une question morale que d'une question d'intentionnalité, et surtout de forme.

Jean Baudrillard, dans *De la séduction*⁴⁶, a bien fait valoir à quel point la pornographie ne suscite pas de véritable désir, et que cette volonté de tout montrer, de tout voir, limite grandement l'excitation du sujet qui se trouve exclu du spectacle présenté par une accumulation des signes du sexe, par sa surdétermination :

L'irréalité moderne n'est plus de l'ordre de l'imaginaire, elle est de l'ordre du

⁴⁵ Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, p. 8.

⁴⁶ Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Galilée, coll. « Folio », 1988.

plus de référence, du plus de vérité, du plus d'exactitude - elle consiste à tout faire passer dans l'évidence absolue du réel. [...] On vous « en donne plus » [...] Répression absolue: en vous en donnant *un peu trop*, on vous retranche de tout⁴⁷.

En érotisme, la part d'ombre, le clair-obscur, ou toute forme d'indétermination ou de vide dans la présentation des corps sont autant d'endroits où le lecteur-spectateur peut s'investir et fantasmer, alors que la représentation surdéterminée de la pornographie où tout est détaillé, agrandi de manière à voir jusqu'au grain de la peau, ne laisse aucun espace d'investissement au lecteur-spectateur. À l'inverse, l'érotisme se construit à partir de textes où le lecteur dépasse le rôle du spectateur passif par divers procédés capables d'interpeller ses sens, son esprit, son imagination, dans l'élaboration du sens donné au texte lu. L'érotisme fait participer son spectateur à une stratégie de déplacement qui consiste à séduire au sens étymologique du terme (*se-ducere*: amener à l'écart, détourner de sa voie), à opérer chez son spectateur « un détournement de la vérité du sexe⁴⁸ ». Une telle conception rejoint ainsi celle de Raymond Jean, qui construit sa définition de l'érotisme autour de ce qu'il appelle une lecture du désir, qu'il présente ainsi:

On peut en définitive *lire* le désir dans tous les détours, les systèmes d'écarts (syntaxiques, lexicologiques, etc.) qui à un moment donné inscrivent dans le texte la distance qui sépare une visée de son objet, celui-ci se trouvant constitué par ce *tracé* même⁴⁹.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 49.

⁴⁸ Jean Baudrillard, *op.cit.*, p. 38.

⁴⁹ Raymond Jean, *Lectures du désir*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977, p. 26.

Vu sous cet angle, il semble que l'érotisme soit moins à chercher sous le mode de la représentation des corps et de leur activité génitale qu'à découvrir sous les multiples déplacements du désir libidinal. De ce point de vue, la pornographie se distinguerait par sa forme spectaculaire qui exhibe des plaisirs sexuels marqués par une violence et des rapports de force qui ravalent la chair, la renvoient à elle-même, tout en maintenant le lecteur dans une obscénité complaisante qui s'efforce de multiplier les scènes afin de tout montrer, alors que l'érotisme, qui peut donner à voir des scènes tout aussi violentes, plutôt que de montrer, chercherait à cacher, à voiler les corps, à faire écran. C'est ce que la formule de Roland Barthes traduit à un premier niveau: « L'endroit le plus érotique n'est-il pas là où le vêtement bâille⁵⁰ ? »

Ainsi peut-on retenir de ces définitions que l'érotisme passe par une représentation de la sexualité qui suscite le désir en créant le manque par le biais d'une absence, d'un vide, alors que la pornographie répond directement au désir en voulant combler le manque par un plein, par une sur-présence. La définition de Lo Duca résume éloquemment cette distinction:

L'érotisme règne, quand il peut être suggestion, allusion, attente, jusqu'à l'obsession incluse; dès que le sexe se découvre à l'état obscène et non symbolique, voire décoratif, nous entrons dans le monde fermé et limité de la pornographie⁵¹.

⁵⁰ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1973, p. 19.

⁵¹ Lo Duca, *Le Dictionnaire de sexologie*, Paris, Pauvert, 1962, p. 154.

La fiction érotique

La littérature érotique puise ses thèmes et ses motifs dans l'univers de la sexualité humaine. Les personnages (hommes et femmes, jeunes et vieux) et leurs actions (séduction, caresses, baisers, coït) appartiennent à l'univers social. Néanmoins, le récit érotique recourt bien peu aux images picturales, ce qui en fait un érotisme cérébral, intellectuel, qui ne peut être rabaissé au rang d'une vulgaire image de revue. La force du récit érotique tient au caractère audacieux où l'absence d'œuvres picturales contribue à son intelligence et affirme sa force d'évocation. La stimulation qu'offre la lecture du texte érotique exerce sur le plan de la subversion un effet que n'apportera jamais la vision cinématographique d'une copulation. La puissance subversive de l'érotisme narré puise sa force dans la participation intime du lecteur avec l'écrit; c'est ce dernier qui, par son imagination, met en scène le théâtre du récit, tout en assumant la direction artistique.

Cette relation du lecteur avec le texte est nuancée par Goulemot, qui explique que « le lecteur ne veut pas parvenir à la jouissance par les mêmes moyens que les héros du roman qu'il est en train de lire, il veut comme lui jouir, et l'identification s'arrête là⁵². »

Dans son texte *On Being Blue*, William Gass renforce cette idée en affirmant que notre compréhension de la sexualité passe moins par une connaissance empirique du sexe que par l'élaboration d'un discours. Il serait vain de croire que les

⁵² Jean-Marie Goulemot, *op.cit.*, p. 146.

déplacements s'opèrent d'une chose à une autre, car le développement de la sexualité passe par le langage:

The ultimate and essential displacement is to the word, and [...] the true sexuality in literature – sex as a positive aesthetic quality – lies not in any scene and subject, nor in the mere appearance of a vulgar word, not in the thick smear of a blue spot, but in the consequences on the page of love well made –made to the medium which is the writer's own, for he – for she – has only these little shapes and sounds to work with, the same saliva surrounds them all, every word is equally a squiggle or a noise, an abstract designation [...] and what counts is not what lascivious sights your loins can tie to your thoughts like Lucky is to Pozzo, but love lavished on speech of any kind, regardless of content and intention⁵³.

Voilà pourquoi il importe de développer une lecture du texte érotique qui aille au-delà de la moralité des scènes lues, puisque le texte est d'abord et avant tout un espace de liberté qui permet au lecteur de se libérer des contraintes du quotidien afin d'activer l'imaginaire et ses possibilités illimitées. En ce sens, le texte érotique développe l'espace du fantasme, il l'utilise, l'instruit et l'élabore par et dans le langage. Le potentiel jouissif qu'il exprime joue, à son tour, un rôle cathartique où tout s'opère virtuellement.

L'interrogation du texte érotique doit ainsi moins s'intéresser à savoir s'il sied socialement parlant de représenter tel ou tel acte sexuel que d'observer les procédés littéraires (mise en scène, dévoilement des corps et des statuts, glissements sémantiques, etc.) qui auront accompagné cette scène et l'effet qui en découlera sur le parcours de lecture. Tout cela afin de découvrir ce qui distingue le

⁵³ William Gass, *On Being Blue*, Boston, David R. Godine, 1976, p. 43. Cité dans Maurice Charney, *Sexual Fiction*, London, New accents, 1981, p. 10.

texte banalement représentatif (figuratif), dont la visée se contente de montrer sans plus, d'un autre texte qui tentera d'en donner plus, en surprenant son lecteur, en inscrivant cette distance entre lui et la scène qu'il vient d'imaginer afin qu'il se questionne à un second niveau. L'observation des divers procédés mis en œuvre dans le texte érotique nous permettra de proposer une nouvelle définition du genre.

Le genre

La notion de genre avec ses contraintes structurelles et thématiques est essentielle dans notre tentative de définir le récit érotique, et ce pour deux raisons. D'une part, l'apport du sexe dans les romans devient banal, puisqu'il permet d'attirer les curieux et de faire mousser les ventes de certains livres. Alors que le récit érotique emprunte à des genres romanesques établis, le retour du balancier fait que l'on utilise aujourd'hui la scène érotique sans pour autant que tout le récit soit considéré comme érotique. Un récit devient-il érotique à partir d'un certain nombre de scènes truculentes ? Les règles de fonctionnement, encore aujourd'hui très floues, restent à définir.

D'autre part, c'est à cause de sa thématique particulière que le récit érotique a été enfermé dans le ghetto de la paralittérature. Au lieu d'être appréhendé comme un type d'écrits particuliers, le texte érotique est relégué aux enfers des bibliothèques, parce qu'il développe un thème social encore aujourd'hui fort controversé : la sexualité. La seule thématique peut-elle définir le genre ? La question reste entière et nécessite un approfondissement.

Le roman érotique comme genre

Le roman érotique a-t-il une existence autonome en tant que genre ? Nous pourrions éluder la question en disant comme Jean-Jacques Pauvert que le simple fait d'entrer dans une librairie et d'observer la présence d'un rayon « érotique » suffit à prouver l'existence de ce genre particulier. Cependant, cette notion de genre est importante pour éclairer la base de notre démarche visant à souligner les affinités entre des œuvres réunies pour leur propos. Comme le signale Northrop Frye,

Le principal objectif de la distinction des genres est moins de classer que de clarifier ces affinités traditionnelles, relevant ainsi des rapports entre les œuvres littéraires qui passeraient inaperçues s'ils ne se référaient pas à la définition d'un certain contexte⁵⁴.

Ces affinités, selon Tzvetan Todorov, doivent reposer sur des caractéristiques structurales⁵⁵, que nous nous proposons d'examiner à même les textes dans les chapitres suivants. Nous pourrions ainsi dégager certains traits récurrents des œuvres, afin de tenter de mieux définir ce que nous entendons par « récits érotiques ». Cette approche déductive rejoint d'ailleurs le point de vue de Todorov quant à la méthode utilisée pour définir le genre:

Les genres sont donc des unités qu'on peut décrire de deux points de vue différents, celui de l'observation empirique et celui de l'analyse abstraite. Dans une société, on institutionnalise la récurrence de certaines propriétés discursives, et les textes individuels sont produits et perçus par rapport à la

⁵⁴ Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1969.

⁵⁵ Tzvetan Todorov, « Genres littéraires » in *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1979, p. 193-201.

norme que constitue cette codification. Un genre, littéraire ou non, n'est rien d'autre que cette codification de propriétés discursives⁵⁶.

Jusqu'à présent, la définition de la littérature érotique s'est surtout construite autour de sa thématique: le désir sexuel. Or, le thème étant un trait fondamental bien insuffisant pour définir le genre, il serait absurde de vouloir définir un genre pour chaque thème général de la littérature. En ce sens, l'on observe que la sexualité peut être un thème accessoire dans un roman « rose » par exemple, mais qu'elle joue un rôle beaucoup plus important dans la littérature érotique, où elle a un effet structurant. Dans son étude sur la paralittérature, Alain-Michel Boyer emprunte la notion de dominante à Roman Jakobson pour décrire un des principes de production qui fixent les lois narratives et orientent la cohérence du texte dans sa totalité.

Roman Jakobson observe que, dans toute syntaxe, il existe un élément central qui règle et transforme les autres éléments et qui garantit l'intégrité de la structure: il nomme dominante ce principe souverain qui gouverne tout message verbal⁵⁷. Dans notre étude, l'érotisme se présente comme la dominante autour de laquelle s'organisent toutes les composantes du récit. Bien plus qu'un thème, nous pouvons ajouter que, dans les romans étudiés, le pouvoir de l'érotisme comme dominante « absorbe la totalité du sens et [...] affecte, d'un signe porteur de sa

⁵⁶ T. Todorov, *op.cit.*, p. 49.

⁵⁷ Roman Jakobson, « The Dominant », in Ladislav Matejka et Krystyna Pomorska, *Readings in Russian Poetics*, Cambridge, MIT University Press, 1971, p. 82-87.

nature, chaque personnage, chaque action, chaque évocation: elle leur attribue une place et une fonction⁵⁸ ».

L'érotisme doit donc se lire comme l'élément dominant, élément auquel sont subordonnés l'espace, le lieu, les personnages, leurs actions, le déroulement de la scène, le découpage du texte, la narration, le paratexte, ce qui a pour effet de susciter une lecture marquée par le désir, un désir de jouissance apposé sur tous les éléments qui structurent le texte.

Tomachevski rattache bien cette notion de dominante à la question du genre:

Les traits du genre, c'est-à-dire les procédés qui organisent la composition de l'œuvre, sont des procédés dominants, c'est-à-dire que tous les autres procédés nécessaires à la création de l'ensemble artistique leur sont soumis. Le procédé dominant est appelé la dominante. L'ensemble des dominantes représente l'élément qui autorise la formation du genre⁵⁹.

Voilà pourquoi nous nous proposons d'analyser uniquement des récits où l'érotisme joue un rôle majeur, excluant toute œuvre où elle n'a qu'un rôle accessoire. Nous serons ainsi en mesure de dégager les procédés qui autorisent la formation du genre érotique et de voir comment chaque texte intègre différentes dominantes au genre érotique, pour autant qu'on puisse donner un sens large à la notion de « genre ». Les genres restent des entités à définir, comme l'explique Marie-Laure Ryan:

Si les genres sont l'objet de notre investigation plutôt que son instrument, s'il

⁵⁸ Alain-Michel Boyer, *La Paralittérature*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 1992, p. 100.

⁵⁹ B. Tomachevski, « Les genres littéraires », in *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1965, p. 303.

s'agit d'entités qui sont données et qui ont elles-mêmes besoin d'être expliquées, alors leur caractère flou ne sera plus un défaut théorique mais un phénomène à expliquer⁶⁰.

En appliquant la notion de dominante et en identifiant les procédés littéraires utilisés dans les textes, nous serons non seulement en mesure d'analyser le fonctionnement du genre, ses procédés, mais aussi de comprendre les problèmes qu'il pose.

Reproches faits au texte érotique: une résolution connue

Le reproche de facilité et de superficialité inhérentes au roman érotique viendrait de sa soumission à une structure répétitive, ainsi qu'à une esthétique de la représentation. En effet, le primat de la représentation des corps, la promesse orgasmique située au bout de la scène tant attendue, jouissance qui clôt et implique un retour à la tension zéro, tendent dans l'esprit des critiques à réduire sa polysémie et sa polyphonie. La fusion des corps dans l'extase boucle le roman dans un texte plus que prévisible. Chaque scène doit dans l'esprit du lecteur se clore par la rencontre sexuelle. Ce dénouement qui s'insère comme une réalité attendue, dont le rendement doit être multiplié plusieurs fois dans diverses scènes, est au fondement de l'organisation cyclique du texte. Cette forme de structure textuelle est peu prisée de la critique littéraire, qui la perçoit comme une voie de facilité. Cette répétition de récits adjacents qui réitèrent une cellule narrative de base est

⁶⁰ Marie-Laure Ryan, « On the Why, What and How of Generic Taxonomy », *Poetics*, vol. 10, no 2-3, 1981, p. 110. Cité dans Daniel Couégnas, *introduction à la paralittérature*, Seuil, coll. « Poétique », 1992, p. 24.

également considérée comme la conséquence d'une incapacité de l'auteur à développer une histoire complexe ou encore d'une limitation propre à l'objet sexuel, c'est-à-dire le corps humain, dont la constitution limite les possibilités fictionnelles. Pour d'autres, cette répétition, plutôt que d'être une lacune, confère au texte un rythme, une scansion, un souffle particulier qui, comme l'affirme Alain-Michel Boyer, doit se lire comme « une marque générique, un mécanisme formel attendu par le public, c'est-à-dire un élément fondamental du contrat de lecture, fondé sur le jeu du semblable et de la variation, et qui lie l'auteur et le lecteur⁶¹ ». Une lecture efficace des textes érotiques doit donc chercher simultanément à identifier les procédés littéraires mis en œuvre dans les textes et la finalité d'un tel usage; pareillement, elle se doit de garder en tête les conventions littéraires qui supportent l'appartenance des textes à la littérature ou à la paralittérature.

Paralittérature ou littérature ?

Ainsi, le problème du roman érotique est intimement lié au débat concernant sa valeur littéraire. Pour la critique, le roman érotique est inévitablement perçu comme un texte paralittéraire dont la visée jouissive se compare aux récits libidineux des revues érotiques telles que *Playboy*, *Penthouse* ou *Hustler*. Il importe dans un premier temps de comprendre que ce qui nous permet de classer un texte dans le champ de la paralittérature provient tout d'abord de notre conception de la littérature.

⁶¹ Alain-Michel Boyer, « Questions de paralittérature », *Poétique*, p. 132.

La définition la plus schématique que l'on puisse proposer consiste à dire que la littérature regroupe l'ensemble des œuvres écrites qui portent la marque de préoccupations esthétiques. Par opposition, la paralittérature réunit sous son toit l'ensemble des productions textuelles sans finalité esthétique, qui mettent l'accent sur la diégèse. De son côté, la littérature exerce un travail sur le langage, alors que la paralittérature privilégie l'histoire racontée sans cet apport esthétique du langage. Si l'on se réfère au schéma qu'élabore Roman Jakobson⁶² dans ses *Essais de linguistique générale*, nous pouvons facilement relier l'opposition entre fonction poétique et fonction référentielle à celle qui nous préoccupe ici, opposant littérature et paralittérature. Dans la littérature, la fonction poétique « approfondit la dichotomie signe-objet » en multipliant les métaphores, en focalisant l'attention sur les signes, sur le travail d'écriture, en accordant une place importante au narrateur et à son travail de médiation. Dans la paralittérature, la fonction référentielle préconise un usage dénotatif du langage pour une transmission efficace de l'information véhiculée. La paralittérature serait donc marquée par cet usage d'un discours référentiel qui donne priorité au message en utilisant pour sa part un langage dénotatif qui privilégie une adéquation de l'énoncé au référent, et même l'effacement du narrateur devant ce référent de manière à créer un plus grand effet de réel. La paralittérature déploie les mécanismes de l'illusion référentielle, en préconisant l'esthétique de la représentation:

⁶² Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1966, p. 62-63.

L'esthétique de la représentation, que l'on nomme parfois esthétique réaliste ou esthétique de la transparence (Junod, 1976), se fonde sur une théorie de l'art comme imitation qui croit en la capacité de mettre en mots une réalité. À la base de toute l'esthétique réaliste se trouve la croyance dans le pouvoir « représentatif » des mots et de la littérature: elle postule un sens qui est extrinsèque et antérieur au texte⁶³.

Pour compléter son analyse, Jakobson reprend deux figures représentatives de l'opposition remarquée entre les fonctions référentielle et poétique: la métonymie et la métaphore. Les discours référentiels seraient des textes gouvernés par la métonymie qui en assure la linéarité, alors que les discours poétiques préconisent un usage plus marqué de la métaphore, qui multiplie les différentes manifestations du signe.

Dans un effort de définition, Daniel Couégnas⁶⁴ a su préciser six caractéristiques inhérentes à la paralittérature:

1. Péritexte éditorial établissant un contrat de lecture sans équivoque
2. Reprise inlassable des mêmes procédés sans aucune mise à distance ironique
3. Illusion référentielle
4. Souci de la transparence du langage et d'une langue univoque
5. Prédominance de l'action: fébrilité de la diégèse
6. Personnages procédant d'une mimésis sommaire.

Inversement, cela nous permet de définir le modèle littéraire à partir des conventions suivantes:

1. Rupture des conventions et des présupposés
2. Originalité des procédés et du traitement des thèmes ou mise à distance ironique des procédés et/ou des thèmes

⁶³ Lucie Hotte, *Romans de la lecture, lecture du roman*, Montréal, Nota bene, coll. « Littérature(s) », 2001, p. 154.

⁶⁴ Daniel Couégnas, *op.cit.*, p. .

3. Accent mis sur la fonction poétique de Jakobson: tous les éléments utilisés sont nécessaires à la compréhension du message global, et inversement, quand le fonctionnement globalisant a conditionné la présence de chacun de ces éléments
4. Densité du langage et utilisation d'une langue équivoque
5. Prédominance du discours: intrigue mince
6. Personnages procédant d'une psychologie complexe.

L'observation de ces caractéristiques dans les textes érotiques permet d'approfondir la lecture de ceux-ci et de dégager les traits de littérarité qui caractérisent singulièrement chaque texte.

Dans notre souci d'observer ces multiples aspects du texte, nous chercherons à dépasser un mode de lecture stéréotypé qui réduit la portée du texte érotique à sa volonté de créer une impulsion de jouissance, ce qui le cantonne dans un horizon d'attente très étroit où la description, l'évolution des scènes, les dialogues ne sont observés qu'en fonction de leur aspect scabreux. Pareil mode de lecture conduit inévitablement à une identification de la littérature érotique à la paralittérature. Ce rejet de la littérature érotique dans les marges de la paralittérature découle principalement du fait qu'il privilégie, ou du moins le croit-on, la reprise de stéréotypes, de clichés, de personnages types et des figures récurrentes que l'on associe à ce genre d'écrits. Le recours aux lieux clos, aux décors exotiques et aux personnages jugés pervers, aux situations troublantes concourt à stéréotyper le genre. Pareillement, la prédominance du descriptif, le développement d'une pulsion scopique par le regard voyeur, la répétition continue de scènes sexuelles et l'usage fréquent de personnages types sans profondeur psychologique tels que l'homme viril, la femme désirante, soumise à son instinct,

tous ces clichés empêchent la réflexion critique du lecteur; ils désamorcent la prise de conscience de l'acte de lecture et confinent le récit érotique à une lecture conventionnée, lecture de la représentation des corps animés par leur pulsion sexuelle.

Si la critique n'a pas tort de classer dans le paralittéraire les récits de revues de photos pornographiques, de même que nombre de romans « osés » publiés au Québec (*Après ski*, *Le tour du monde en 69*, etc.), on ne peut pour autant reléguer toute la littérature érotique au rang des romans *Harlequin* sans nuire ainsi à des auteurs dont les œuvres originales s'éloignent de l'illusion référentielle au profit d'un travail sur le langage, du jeu sur la polysémie des mots, d'une dénonciation du cliché par la parodie des textes. Le roman érotique, s'il se réduisait à la représentation écrite d'un simple va-et-vient du pelvis, aurait tendance à s'épuiser rapidement. Or, ce type d'écrits fait l'objet de nombreuses reviviscences qui lui permettent de se distancer de l'image réductrice du « roman à baisers multiples » par un usage toujours renouvelé du langage, des idées et de l'imaginaire. Son développement s'est fait par le biais d'un travail d'ordre thématique et formel qui en a multiplié les formes et les visées, car, dans les récits érotiques, la force de l'imagination s'allie étroitement au matériau linguistique. Comme le signalait d'ailleurs Montaigne à ce sujet, « la jouissance et la possession appartiennent principalement à l'imagination. Elle embrasse plus chaudement ce qu'elle va quérir que ce que nous touchons et plus

continuellement⁶⁵. » Or refuser d'observer son progrès et son évolution consiste à réduire le texte érotique à un mode de lecture unique qui enferme ce genre dans un carcan monolithique réducteur, alors qu'opter pour une grille de lecture littéraire ouvre la porte à l'observation de l'évolution et de l'épanouissement du genre. Si la dimension érotique des textes d'Hubert Aquin débouche sur une problématique de la lecture et de l'enfermement du lecteur, de même la parodisation des personnages de Lili Gulliver ouvre une perspective postmoderne en déconstruisant le cliché sexuel, pendant que ceux d'Alix Renaud remettent en question le concept de liberté. De leur côté, les textes comme *La Zébrasse* de Jeanne Leroy utilisent la sexualité comme lieu d'exploration formelle pour percer certaines limites traditionnelles de l'écriture de la nouvelle.

Sans vouloir élever toutes les œuvres érotiques au rang des grands classiques littéraires, il importe de laisser sa juste part à la richesse textuelle de certaines œuvres, puisqu'il existe une valeur narrative qui doit être analysée et observée pour ce qu'elle est dans ces textes. Seule, la thématique sexuelle n'aurait pas le même succès si elle présentait inlassablement la même scène dont tout lecteur connaît invariablement le début et la fin. Quel intérêt auraient alors certains lecteurs à relire plusieurs fois un même texte si la motivation ne tenait qu'à la lecture de la résolution finale ? Le bonheur d'une narration riche provoque plusieurs

⁶⁵ Montaigne, *Essais III*, Paris, Gallimard, coll. « Le livre de poche », 1965, p. 210.

niveaux de lecture d'une même scène et débouche sur divers degrés d'interprétation du lieu, de l'espace et de la dimension narrative.

L'usage de procédés littéraires agit à titre de clé interprétative capable de distinguer les œuvres originales pourvues de littérarité de celles qui ne dépassent pas un premier degré de lecture, autrement dit les œuvres littéraires des textes paralittéraires. En comparant la distinction que nous avons faite précédemment concernant l'érotisme et la pornographie avec celle que nous venons de faire ici même, nous voyons se profiler une adéquation soudaine entre chaque pôle. L'érotisme serait donc un discours littérisé du sexuel, alors que la pornographie serait construite à partir d'un simple discours dénotatif qui confine le lecteur à une esthétique de la représentation centrée sur le sexe.

Problématique

Alors que le roman érotique connaît une popularité croissante auprès du grand public, que les libraires y réservent des rayons entiers et que plusieurs éditeurs y consacrent des collections spécifiques, il paraît nécessaire d'apporter une réflexion plus globale sur l'exploitation thématique et l'inscription narratologique de ce type de littérature. Cela permettra de nourrir une réflexion sur l'objet textuel lui-même et de dépasser la critique subjective qui, arbitrairement, juge indécent pour une vieille dame telle que Charlotte Boisjoli, d'écrire un texte érotique, alors qu'elle estime louables les textes érotiques d'une jeune écrivaine française telle Alina Reyes qui, dans *Le Boucher* (1988), place le désir sexuel au cœur même de son

ouvrage. Plus encore, la seule prise en compte de la sexualité, ou de scènes sexuelles pour caractériser un genre dont c'est la spécialité, paraît bien insuffisante. Il faut encore dire ce qui, outre ce contenu, caractérise l'écriture érotique. Il faut pouvoir distinguer les diverses fonctions de l'inscription du sexuel dans un texte, voir à quel point l'érotisme s'y renouvelle de manière inépuisable, comment le récit y devient accessoire, et comment l'expression y sert une finalité. Ainsi pourrions-nous cesser de classer les textes érotiques dans un genre fourre-tout, la paralittérature, afin de les ranger dans une catégorie générique plus spécifique, faisant mieux apparaître leurs composantes thématiques et structurelles. Ce n'est qu'à la suite de cette compréhension des caractéristiques, des motivations et des visées propres au genre que nous pourrions voir se développer une critique plus éclairée, capable de juger les œuvres pour leurs qualités intrinsèques.

Nous avançons donc l'hypothèse que c'est cette spécificité discursive qui justifie cet intérêt pour le genre. Car même si le fait de « parler de sexe » constitue en soi une raison suffisante pour lire des romans érotiques, l'important du point de vue de la critique littéraire est de comprendre comment ce discours s'organise et ce qui séduit dans cette organisation particulière. Notre hypothèse principale part du principe que la fiction érotique dépasse largement l'esthétique de la représentation, tout comme ses visées débordent sa composante orgasmique. La mise en discours de l'érotisme suscite un fonctionnement précis du texte, qui développe une logique et une rhétorique qui lui sont propres. Bien plus qu'une simple thématique, l'érotisme structure le texte et lui impose une dynamique singulière, où l'auteur laisse

libre cours à sa plume afin de parvenir à exciter son lecteur et à lui procurer soit un texte de plaisir, s'il répond correctement à l'horizon d'attente, soit un texte de jouissance, s'il déjoue ces mêmes attentes et transgresse les codes pour parvenir à l'écart esthétique caractérisant l'œuvre d'art moderne.

Notre thèse n'est pas exempte d'ambiguïté puisqu'elle cherche à dégager de l'univers de la production fictionnelle certaines spécificités du roman érotique. Le piège qui nous guette dans notre effort pour sortir l'érotisme du champ trop vaste de la littérature de consommation consiste à enfermer l'ensemble de cette production dans une sorte de ghetto trop étroit qui nous rendrait aveugle aux caractéristiques propres à chaque œuvre. Voilà pourquoi nous n'avons pas voulu imposer une grille théorique spécifique à l'ensemble des analyses. Vouloir imposer les théories de Georges Bataille, par exemple (ou la compréhension étroite qui en est restée), réduirait la production érotique québécoise à la simple transgression d'interdits sociaux et empêcherait de rendre compte des œuvres plus ludiques s'insérant dans une société où il n'y a plus de tabous à transgresser. Aussi laisserons-nous aux œuvres le soin de nous indiquer les procédés particuliers mis en œuvre dans chacune d'elle.

Nous avons parlé jusqu'à présent de roman érotique pour utiliser l'étiquette la plus communément admise, mais cette dénomination ne nous satisfait guère. Nous préférons les termes de « récit » et de « fiction » à celui de « roman », notre corpus contenant, à côté de nombreux romans, un choix important de nouvelles.

Nous avons d'emblée exclu la poésie de notre corpus, puisque l'érotisme y est indissociable de son propos et de sa forme.

Le choix des œuvres

Au sein de la littérature érotique québécoise, les œuvres étudiées ont été retenues selon divers critères de sélection. Chaque texte se veut représentatif des divers moments qui ont caractérisé l'évolution de cette production entre les années soixante et la fin des années quatre-vingt-dix. Ensuite, nous avons choisi uniquement des récits explicites, en cela qu'ils mettent en scène la sexualité au cœur même de leur construction. Nous avons ainsi éliminé toute la production littéraire qui inscrivait une ou quelques scènes érotiques sur un mode accessoire, souvent dans un but éminemment mercantile. Depuis les années 80, un nombre croissant de romans d'amour, « romans roses », réservent une place plus importante à l'expression sexuelle, sans modifier le propos pour autant. Il ne suffit donc pas d'une scène sexuelle pour transformer un roman d'amour en roman érotique. La fiction érotique ne se limite pas à l'exploitation d'un thème, elle ne dépend pas d'un simple critère de dosage: elle répond à un projet original d'écriture. Pour nous, il y a bien un genre spécifique, parce qu'il y a des traits caractéristiques présents à travers un ensemble d'œuvres d'auteurs différents, traits structurels qui sont par ailleurs absents des autres types de récits où la sexualité n'est qu'accessoire. Enfin, nous avons sélectionné ces textes en fonction de leur originalité, c'est-à-dire de leur utilisation de procédés littéraires diversifiés, capables d'illustrer de façon exemplaire les multiples manières de faire jouer l'érotisme dans

un texte. En cela, chacun de ces textes propose un traitement particulier de l'érotisme, singularité qui les distingue de la production traditionnelle.

En restreignant le corpus de notre étude à cinq œuvres tirées du champ de la fiction québécoise, nous ne prétendons assurément pas à l'exhaustivité. Le but de notre étude ne consiste pas à découvrir la spécificité de l'écriture érotique au Québec, mais bien d'illustrer la littérarité de textes habituellement classés et rangés dans la littérature de consommation, et ce, afin de cibler quelques caractéristiques fondamentales et de dégager ainsi une typologie du genre. En ce sens, le corpus ne sert que d'illustration. Nous aurions pu y greffer des textes d'autres littératures, mais nous avons choisi de restreindre notre corpus à des textes érotiques québécois qui n'ont pas jusqu'à présent fait l'objet d'études approfondies capables de mettre en valeur leur spécificité érotique.

Nous avons donc choisi de constituer notre corpus en commençant par les récits qui sont apparus historiquement dès le début de la production de ce genre au Québec, soit au début de la Révolution Tranquille, pour ensuite effectuer une ponction dans un corpus érotique restreint, principalement motivé par la qualité des textes et leur intrigante impopularité auprès de la critique.

L'analyse minutieuse de certains textes essentiels du genre romanesque québécois permettra de saisir l'évolution du récit érotique au fil des quarante dernières années, soit du simple roman populaire *Après ski* (1966), au joyeux récit de *Jacinthe* (1990) de Charlotte Boisjoli et des quatre récits de voyages d'une Lili Gulliver (1990-1996), en passant par l'univers plus complexe d'écrivains reconnus

tels que *Neige noire* (1972) d'Hubert Aquin et *Œuvre de chair* (1976) d'Yves Thériault. Car il importe de bien comprendre les caractéristiques du roman érotique populaire (*Après ski*), l'évolution de ses scènes, la typologie de ses personnages, ses spécificités narratives, si l'on veut saisir les transformations, les brisures, les contestations, les crises qui ont su modifier subséquemment les particularités de la fiction érotique québécoise. Les textes ont été sélectionnés pour leur exploitation de stratégies fictionnelles divergentes qui offriront un plus large spectre des divers procédés mis en œuvre dans la fiction érotique québécoise. Nous avons retenu trois écrivains pour représenter l'érotisme « au masculin » qui marque les années soixante et soixante-dix, alors que les œuvres érotiques étaient écrites majoritairement par des hommes et pour des hommes, puis deux écrivaines représentatives de ce que nous appellerons ici l'érotisme « au féminin », évoquant le renversement qui s'est produit à partir des années quatre-vingts, où les femmes ont repris le flambeau afin d'écrire des œuvres produites par et pour les femmes.

L'objectif n'est pas de dresser un portrait sociohistorique de la littérature érotique québécoise, mais bien d'observer la littérarité des œuvres érotiques produites au Québec. Sans rien prédire des techniques de cette littérature, sans vouloir comparer la production française à celle qui se fait au Québec, sans programmer cette recherche ou l'enfermer dans une grille d'analyse trop étroite, sans chercher non plus à l'étouffer par des notions appliquées trop mécaniquement, nous mènerons cette étude en posant à titre d'hypothèse une relation logique entre plusieurs procédés littéraires dont chacun, pris isolément, est insuffisant pour

circonscrire la notion générique de littérature érotique. Nous voulons ici observer quelques aspects souvent négligés par la lecture critique, afin de jeter sur le texte érotique un regard, non pas moral, mais analytique. Ainsi, au lieu de condamner le genre à partir de sa thématique, on mettra l'accent sur les procédés littéraires utilisés dans le but éminent de créer une excitation chez le lecteur.

L'objectif poursuivi est donc relativement modeste. La littérature érotique est un sujet bien trop vaste pour qu'on puisse prétendre à l'exhaustivité. Le fait que les textes érotiques existent depuis l'Antiquité et que leur nombre croît aujourd'hui à une vitesse vertigineuse montre à quel point cette littérature retient l'attention et à quel point sa portée est universelle. Nous ne prétendons pas ici dévoiler la clé qui saurait rendre compte de la façon de lire le roman érotique. Il existe plusieurs lectures possibles. De la simple lecture intéressée (qui se parcourt en diagonale pour ne s'arrêter qu'aux passages savoureux) à la lecture plus attentive (qui s'attarde à saisir l'enchâssement du lecteur, à observer la valeur de signe dans la représentation, à s'amuser de la parodisation de clichés sexuels, à reconnaître les manipulations de l'auteur sur le lecteur), le roman érotique offre plusieurs portes d'entrée qui marquent à la fois sa singularité et sa richesse. Nombreux sont les textes érotiques qui s'amuse à déjouer le lecteur, à l'interpeller, bref à l'inscrire au cœur même du texte.

Notre lecture de la littérature érotique québécoise ne procède ni d'une histoire de la littérature érotique, ni d'une théorisation de l'érotisme sous sa forme écrite. Nous avons préféré laisser aux œuvres littéraires le soin de nous informer sur la

nature même des procédés employés plutôt que d'expérimenter une théorie opératoire qui prétendrait englober l'objet même auquel il est voué. Cette latitude laisse ouvert le projet actuel qui consiste à trouver la logique du discours érotique, à proposer une érotologie de la littérature québécoise. C'est en procédant de la sorte que l'on peut éviter la lecture programmée qu'utilise actuellement la critique à l'égard de cette littérature. Ce n'est qu'en conservant un rapport dynamique avec les œuvres que l'on peut donner un sens à la recherche menée ici. Notre but consiste moins à bâtir une théorie définitive qu'à développer une théorisation apte à réactiver une discussion sur le sujet.

Parcours des œuvres

Les cinq chapitres suivants proposent d'observer divers procédés stylistiques repérés dans la majorité des textes érotiques et de dégager certaines représentations et certaines organisations récurrentes du récit. Ces observations de base serviront à dégager les caractéristiques fondamentales du texte érotique, puis à examiner d'autres textes qui réactivent certains des principes inhérents au genre, tout en renouvelant les conventions du récit érotique traditionnel.

Sans procéder de façon purement chronologique, le choix des textes retenus suit une perspective qui part de textes des années 60 et 70, récits plus traditionnels, représentant la production du champ paralittéraire dont l'apport repose moins sur leur qualité littéraire que sur leur portée sociale. Pour représenter cette production, on a retenu *Après ski* pour son effet coup de poing. Son immense succès de vente

et l'appréciation que le public lui a réservée lui ont valu d'être porté à l'écran peu après sa publication. Ce premier chapitre servira donc d'ouverture à la présente étude et tentera du coup d'appréhender certaines caractéristiques formelles propres à cette forme élémentaire du genre et de dégager ce que l'on aimerait appeler ici un degré zéro de la littérature érotique.

Le second chapitre montre comment, dans un recueil de seize récits érotiques, Yves Thériault construit un modèle cohérent de rencontres érotiques à l'aide d'une figure métaphorique comparant les joies de la table aux plaisirs de l'alcôve. L'éros s'inscrit dans le déplacement de l'objet sexuel, dans une rhétorique faite d'allusions, de polysémie qui invitent le lecteur à lire le désir et le plaisir amoureux dans le système d'écart qui sépare la visée de son objet.

Le chapitre trois fait voir comment un écrivain comme Hubert Aquin, totalement reconnu par l'institution littéraire, utilise les techniques spécifiques du roman érotique aussi savamment qu'il avait exploité celles du roman policier. En franchissant la frontière qui sépare la littérature de la paralittérature, son roman *Neige noire* crée entre elles une interconnexion, tout en explorant de nouvelles avenues propres à interpeller le lecteur, à capter son attention et à l'intégrer au récit.

Le quatrième chapitre, de même que le suivant, visent à mettre en valeur la nouvelle forme d'érotisme qui s'élabore à partir des années 80, alors que les femmes s'approprient le discours érotique, autrefois dominé par les auteurs masculins. Tout en cherchant à transformer et à adapter le discours érotique en fonction des attentes de la nouvelle génération, les écrivaines adoptent une attitude

plus active face à la sexualité et au récit qui la met en scène. Passant du statut d'objet désiré à celui de sujet désirant, les femmes transforment littéralement le genre en s'écartant de l'horizon d'attente qui lui est associé, et ce, de multiples façons. Le quatrième chapitre sera consacré à l'analyse d'une œuvre de transgression : *Jacinthe* de Charlotte Boisjoli, qui exerce une visée anticléricale dans l'écriture de la fiction érotique, inscrivant le religieux au cœur du texte. Les couvents, les prêtres, le rituel participent pleinement à l'élaboration d'un topos religieux omniprésent, ouvrant la porte sur un parallèle entre l'extase religieuse et celle que procure l'orgasme. L'érotisme de ce texte, nous le verrons, sert à parler d'autre chose que du sexuel et du privé; il joue le rôle de tribune publique pour des règlements de compte avec le clergé qui se trouve travesti ou ridiculisé dans le but évident d'en dénoncer les pratiques coercitives en condamnant le plaisir sexuel sous toutes ses formes.

Dans le cinquième chapitre, nous verrons comment l'exploration des fantasmes sexuels dans les voyages de Lili Gulliver s'inscrit dans un rapport ludique et ironique qui rappelle le double discours de Jonathan Swift dans les *Voyages de Gulliver*. Ce dédoublement des discours par la parodisation s'inscrit dans une critique du traitement stéréotypé des affaires de sexe.

En soumettant les œuvres aux mêmes analyses thématiques et structurales, nous espérons dépasser l'arbitraire de la critique actuelle, qui réduit trop souvent l'ensemble de la production à quelques clichés, afin de mettre en place les éléments nécessaires à l'élaboration typologique du genre, donnant accès à ce que nous

nommons une érotologie de la fiction québécoise.

CHAPITRE PREMIER

Après ski de Philippe Blanchont

Les premiers textes érotiques québécois datent de la fin des années soixante. Ils ont été publiés par de petites maisons d'édition qui visaient à diffuser des textes de grande consommation pour un public avide de livres dérangeants, dont les visées transgressives secouaient les bases de la société traditionnelle québécoise. Les éditions du Bélier, du Siècle, du Jour, de l'Heure, les Éditions Vert, blanc, rouge, Guérin et les Publications Avant-gardistes ont publié, en plus de nombreux romans érotiques, des textes politiques portant sur la question nationale au Québec, des textes informatifs sur l'utilisation de la marijuana, la sexualité, le Kama sutra, la contraception, l'avortement... Bref, ces éditeurs ont fait leur cheval de bataille de tous les sujets controversés de l'époque. Leur apport social demeure indéniable, puisque leurs nombreuses publications ont permis de diffuser une large série de textes auparavant interdits et extrêmement difficiles d'accès⁶⁶, et ce, dans un format grand public: livre de poche peu dispendieux (environ 2,00 \$) et accessible dans les librairies, mais surtout dans les petites boutiques, les

⁶⁶ Les textes de Sade par exemple sont demeurés inaccessibles, même dans les universités, jusque dans les années 60 au Québec.

dépanneurs, les gares d'autobus, de métro ou de train. Ces petites maisons d'édition font ainsi paraître quelques « classiques » de la littérature érotique française (Sade, Restif de la Bretonne, Mirabeau), ainsi que d'autres textes érotiques plus récents (voir la collection «Gauloise» aux Publications Avant-gardistes). Elles rendent disponibles des traductions de romans érotiques américains (la série *Le Rêve d'une infirmière* par Peggy Dern), de quelques classiques anglais (*La Fille de Fanny Hill* de John Clelland), et d'autres, prétendument suédois. Dans la même foulée, ces éditeurs publieront de nombreuses créations d'auteurs québécois qui produiront des textes érotiques de grande consommation.

La production de ces premiers textes érotiques est abondante : on peut dénombrer plus de soixante romans érotiques écrits par des auteurs québécois. Cette littérature répond à un lectorat avide de nouveauté, de liberté. Lire et écrire des textes érotiques dans les années soixante consistent à exprimer le besoin de se libérer des valeurs puritaines du passé, celles de la Grande noirceur, et de s'inscrire dans la modernité. On peut imaginer que les lecteurs qui se sont intéressés aux œuvres érotiques françaises ont été plus enclins à assimiler ces nouvelles valeurs et qu'ils ont voulu observer et s'approprier l'expression d'une sexualité autochtone, où les aventures s'inscrivaient non pas dans un espace-temps propre à la France ou à l'Angleterre des siècles passés, mais dans un Québec contemporain ou, à tout le moins, dans le monde moderne. Pour répondre à ce besoin, plusieurs auteurs ont produit des textes plus modernes. Ils s'expriment alors dans une langue et un

vocabulaire qui leur sont propres, ils campent leurs aventures à une époque ou dans des lieux qui leur sont familiers ou, comme le dirait Bakhtine, dans des chronotopes et des sociolectes auxquels ils s'identifient. Ainsi donc, la diffusion massive de textes érotiques aussi bien français, américains que québécois, en formats de poche, montre à quel point la publication de ces premiers romans érotiques s'inscrivait dans une stratégie éditoriale visant à répondre à une demande sociale: il s'agissait avant tout de produits de consommation. L'érotisme s'affirme à travers son potentiel de reproduction, d'où la prolifération d'auteurs spontanés qui se sont mis à composer plus de textes érotiques au cours des années 1966 à 1975 qu'au cours des vingt-cinq années qui ont suivi.

Cette littérature érotique grand public se présente sous des titres explicites, qui laissent facilement deviner le contenu sexuel des œuvres: *Autour du monde en 69...*, *La braguette magique*, *Le cercle vicieux*, *À la queue leu leu*, *Chaleurs*, etc. (voir l'annexe 1). Succès garantis, ces titres accrocheurs ont connu un véritable triomphe auprès de divers publics. Même les usagers de la Bibliothèque nationale du Canada ont su y trouver du plaisir puisque l'on constate qu'un titre sur deux inscrits au catalogue a mystérieusement disparu des rayons. Par ces titres astucieux, les éditeurs ont misé principalement sur un public désirant des livres faciles d'accès, simples, sans grand souci esthétique. Ces textes ont pour objectif d'encourager un plaisir éminemment sexuel, d'exciter le lecteur en lui donnant à voir des scènes où les corps sont rapidement dévoilés, puis mis en branle. Pour tenir le lecteur en haleine, tout dans le roman doit contribuer au développement

d'ambiances propices à l'union sexuelle (personnages, lieux, intimité, etc.) et à leur progression rapide et rythmée. Ces scènes sexuelles sont à ce titre particulièrement significatives: en chacun de leurs moments, c'est l'excès, la débandade, la transgression des tabous sociaux qu'elles donnent à lire. Souvent construits autour d'un cliché social, ces textes suivent un personnage fortement typé dans tous les dédales d'un milieu social fermé où s'exalte la plus grande liberté sexuelle.

Dans le Québec des années soixante, cette littérature ne pouvait qu'être rejetée par la critique journalistique. La simple représentation d'actes sexuels dans un roman suscitait en effet les plus vives réactions, et la critique condamnait promptement tout ce qui s'écarterait des normes de la société bien-pensante et des valeurs chrétiennes. L'extrait suivant constitue d'ailleurs un exemple probant:

En parlant d'éducation, l'on en arrive à la littérature obscène ou pornographique, servie en pâture à nos jeunes, par la plupart des restaurants et autres endroits où se vendent des journaux, revues ou magazines. Les pères de famille sérieux et conscients du mal immense qu'une telle nourriture intellectuelle répand chez les jeunes s'inquiètent à bon droit et se demandent où va notre jeunesse imbibée jusqu'à la moelle d'une littérature qui la détourne de l'idéal chrétien, voire de l'idéal humain et l'entraîne insensiblement vers le libertinage et la délinquance⁶⁷.

Plus encore, il n'est que d'évoquer la censure généralisée qu'ont subie les livres au Québec⁶⁸ et plus particulièrement les deux célèbres procès intentés ici contre

⁶⁷ Léo Forest, « Il serait temps que les laïcs prennent leurs responsabilités », *Relations*, n° 202, octobre 1957, p. 266. Cité dans Élise Salaün, « Érotisme littéraire et censure: la révolution cachée », *Voix et images*, vol. XXIII, n° 2 (68), hiver 1998, p. 301.

⁶⁸ Voir à ce sujet le livre de Pierre Hébert, *Censure et littérature au Québec: le livre crucifié, 1625-1919*, Saint-Laurent, Fides, 1997, 290 p.

L'Amant de Lady Chatterley et *Histoire d'O*, pour rappeler le puritanisme d'une époque pas aussi lointaine qu'on voudrait le croire:

Le 10 juin 1960, le juge T. A. Fontaine, de la Cour des sessions de la paix, rend son verdict: « Le livre ayant pour titre *L'Amant de Lady Chatterley*, de D.H. Lawrence, est déclaré, à toutes fins requises, publication obscène et confisquée, au nom de sa Majesté la Reine⁶⁹.

En 1962, le jugement sera renversé en Cour suprême⁷⁰ par une faible majorité de cinq juges contre quatre. En 1967, une histoire semblable retentit, alors que l'escouade de la moralité saisit *Histoire d'O* chez un libraire de Montréal. En 1968, ce roman et sa version anglaise sont jugés obscènes et le libraire condamné à une amende. La sentence a été confirmée par trois juges en 1973. On saisit beaucoup mieux, dans un tel contexte, le caractère audacieux de ces éditeurs, qui mettent soudainement sur le marché plus d'une centaine de textes érotiques en formats grand public.

Il n'est donc pas étonnant que cette production ne soit pas reconnue par les instances qui règnent sur le monde de la culture. L'ensemble des titres sont rejetés dans les marges du champ littéraire et condamnés à l'oubli. Les quotidiens ne les recensent pas. Et si le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* signale dans sa bibliographie générale les œuvres de Richard Joannette⁷¹, il ne les recense pas,

⁶⁹ T.A. Fontaine, *Jugement de la Cour des sessions de la paix*, document no 7, cause 13524-59, 10 juin 1960. Cité dans Élise Salaün, *op.cit.*, p. 308.

⁷⁰ Juge Judson, *Jugement de la Cour suprême du Canada*, document no 10, cause 13524-59, 15 mars 1962. Cité dans Élise Salaün, *op.cit.*, p. 301.

⁷¹ Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome IV (1960-1969), Montréal, Fides, 1984, p. 982 et 998.

et il se trompe même sur son pseudonyme⁷². Toute cette littérature est absente des pages de *Livres et auteurs canadiens*⁷³ et les revues spécialisées n'en signalent même pas l'existence. Nos recherches nous ont permis de dénombrer une production encore plus imposante que celle que signale Kenneth Landry⁷⁴, plus de sept maisons d'édition ayant publié des textes entre 1966 et 1974, œuvres déclassées par des appellations péjoratives telles que «littérature de grande consommation», «littérature populaire», ou, sous un mode plus savant, de «paralittérature».

Mais, quelles sont les caractéristiques de ces textes érotiques, auxquels on n'accorde aucune valeur littéraire ? Cette marginalisation coïncide avec la conception négative qu'on se fait de la paralittérature d'une part et de la littérature érotique d'autre part. En ce qui a trait à la paralittérature, les spécialistes s'accordent pour y reconnaître la présence d'invariants, de structures redondantes, de mécanismes répétitifs où s'accumulent des personnages typés, des lieux communs, des procédés longuement expérimentés afin de placer le lecteur dans un univers familier et prévisible:

Le seul point commun que l'institution leur reconnaît est leur prétendue

⁷² Dans la notice bibliographique d'*Après ski*, l'auteur, Richard Joannette, est désigné comme « Philippe Blanchot », pseudonyme utilisé pour un autre de ces livres, alors que le roman spécifie dans le texte et le paratexte le nom de « Philippe Blanchot ».

⁷³ *Livres et auteurs canadiens*, Montréal, éditions Jumonville, 1961-1968.

⁷⁴ Kenneth Landry, « Discours critique des années soixante-dix », in E.D. Blodgett, A.G. Purdy, *Problèmes de réception littéraire*, Edmonton, Research Institute for Comparative Literature (University of Alberta), 1988, p. 14.

absence de toute valeur esthétique, à laquelle s'associe une dévalorisation qui touche à la fois les auteurs (indignes, médiocres, obscurs) et les lecteurs, qui ne se recruteraient que dans les couches inférieures de la société⁷⁵

Pour ce qui est de la littérature érotique, tous conviennent qu'il s'agit d'une littérature vulgaire qui se contente de représenter une réalité jugée simple, élémentaire, voire grossière – le sexe – et insignifiante puisqu'elle n'ajoute aucune dimension esthétique à cette représentation de la sexualité; en fait, la position esthétique que l'on adopte le plus fréquemment, relativement au texte érotique, tend à le réduire à une simple représentation du réel et à l'inscrire invariablement comme texte soumis au traitement traditionnel et éculé de l'illusion mimétique. Cette double marginalisation provoque ainsi une vision doublement typée de la littérature érotique populaire: elle s'inscrirait dans une esthétique de la représentation et ce, pour mettre en scène de banals mouvements biologiques liés à la perpétuation de l'espèce.

Cette observation nous incite à croire que la marginalisation des textes érotiques, de leur objet, le sexe, et leur traitement, l'esthétique de la représentation, repose sur une incompréhension des procédés inhérents à ce genre et à leur fonction essentielle dans la mise sous tension du lecteur. Or, la fiction érotique exploite l'univers des fantasmes sexuels, elle leur donne un contenu, une forme, elle ne reproduit aucune réalité; elle en crée l'illusion par des moyens littéraires, des codes qu'elle valorise en secret dans le but d'exercer une emprise sur son lecteur, de l'exciter jusqu'à la fin du roman. Alors, plutôt que de considérer de facto ces

⁷⁵ Alain-Michel Boyer, *La Paralittérature*, Paris, PUF, Coll. « Que sais-je ? », 1992, p. 13.

choix thématiques et formels comme la conséquence d'une pauvreté imaginative des romanciers, il convient d'observer ces traits particuliers comme des marques génériques qui s'inscrivent dans un contrat de lecture liant l'auteur et son public.

Dénoncer le lecteur de textes érotiques comme un individu recherchant de vulgaires plaisirs sexuels que le texte lui permet de vivre par procuration, c'est entrer de plain-pied dans l'illusion mimétique et oublier du coup les procédés qui sous-tendent cet effet dans les textes érotiques. Pour décrire ce type de lecture et sa finalité, Bertrand Gervais a bien souligné la machination qui s'établit entre le lecteur et le texte interpellant son univers sexuel:

La lecture qu'il est alors amené à exécuter est de nature quasi -pragmatique⁷⁶, c'est-à-dire une lecture génératrice d'une illusion référentielle. C'est le registre de la transparence langagière ou, si l'on veut, de la représentation. Le lecteur, en lisant sa lettre, adhère à l'univers narratif présenté. À la recherche d'une réalité sexuelle suffisamment prégnante, il utilise le texte comme source d'une illusion⁷⁷.

Nous lisons donc ces textes érotiques comme des textes réalistes, puisque tout y favorise la description minutieuse et objective des faits et des personnages, de manière à créer cette ressemblance illusoire avec une sexualité véritable.

Quels sont les mécanismes discursifs utilisés pour permettre cette adéquation entre le texte et le référent sexuel, et comment adhère-t-on à la diégèse

⁷⁶ On retrouve ce terme chez les théoriciens de l'école de Constance, et plus particulièrement dans l'essai de Karlheinz Stierle, « Réception et fiction », *Poétique*, n° 39, Paris, Seuil, 1979, p. 299-320.

⁷⁷ Bertrand Gervais, « Les aventure de *Name Witheld*: un cas de lecture spécialisée », *Les Cahiers des paralittératures* 3, (Actes du colloque « Les Mauvais genres » organisé au Centre culturel canadien de Paris les 23, 24 et 25 novembre 1989), Liège, Éd. Du CLPCF, 1992, p. 149.

érotique ? Quelles sont les stratégies narratives et discursives utilisées pour alimenter le lecteur dans cette illusion ? Quels aspects du thème sexuel se trouvent privilégiés ? Comment sont-ils organisés ? Quels effets procurent les structures répétitives du texte ? Comment participent-ils à la fonction jouissive du texte ? Voilà autant de questions qui justifient une analyse plus approfondie de cette production paralittéraire.

Pour ce faire, nous avons choisi un texte représentatif, ayant connu un très grand succès populaire: *Après ski* de Philippe Blanchont, roman dont Roger Cardinal a tiré le film du même nom⁷⁸ et qu'un groupe humoristique nommé les Asskis a utilisé pour l'élaboration d'un spectacle⁷⁹. L'auteur, Richard Joannette, utilise le pseudonyme de Philippe Blanchont pour publier *Après ski*⁸⁰, en 1966, aux éditions du Bélier, dans la collection Ariès, ainsi qu'un autre roman, en 1969, intitulé *Chair aux enchères*⁸¹, publié cette fois aux éditions Ariès. Et vraisemblablement pour créer une plus grande confusion, il publie, en 1970, *Les Pèlerins de l'absurde et*

⁷⁸ Roger Cardinal (réal.), *Après ski*, Montréal Compagnie Après ski Inc. 1971, 104 min. son, coul. Distribution: Robert Arcand, Jacques Desrosiers, Céline Lomez, Mariette Lévesque, Daniel Pilon, Robert de Montigny.

⁷⁹ Asskis (Groupe humoristique), *Après ski* [enregistrement sonore], Montréal, Montagnard, [196-?].

⁸⁰ Philippe Blanchont, *Après ski*, Montréal, Éditions du Bélier, coll « Ariès », 1966. Désormais, la pagination sera directement indiquée dans le texte du présent chapitre.

⁸¹ Philippe Blanchont, *Chair aux enchères*, suivi de *La charrue rouillée* et *L'habitable sans faste*, Montréal, Éditions Ariès, 1969.

*autres histoires par Richard Jouanette i.e. Joannette*⁸², qui, curieusement, paraîtra sous le nom de « Philip Blanchot », avec un prénom anglophone et un patronyme rappelant celui du critique français Maurice Blanchot. On retrouve finalement son nom véritable dans le titre du roman: Richard Joannette.

Après ski raconte les expériences amoureuses d'un jeune moniteur de ski dans un centre touristique des Laurentides et nous fait découvrir l'univers sensuel et passionné de l'après ski. Malgré le succès commercial de l'œuvre et sa réédition (un mois plus tard), on note sans surprise l'absence de toute recension critique. Il est néanmoins facile d'en imaginer la teneur, le film ayant suscité l'indignation des critiques du *Devoir*, de *La Presse*⁸³ et de la revue de cinéma *Séquences*⁸⁴. Dans un Québec traditionnel, qui n'en est alors qu'à l'aube de sa mutation, il n'est pas étonnant de voir la critique chercher à détourner l'attention du public de « cet exécrable *Après ski* », cette production québécoise « qui n'a de québécois que la peau⁸⁵ », tout juste bonne à offrir quelques « appâts pour jouisseurs refoulés⁸⁶ ». On se plaint de ce que le gouvernement subventionne un cinéma qui « se complaît dans

82 Philip Blanchot, *Les Pèlerins de l'absurde et autres histoires par Richard Jouanette i.e. Joannette*, Montréal, Éditions Aries, 1970.

83 Jean Pellerin, « Pollution de la pornographie », *La Presse*, 5 avril 1971, p. D4.

84 Léo Bonneville, « Vous êtes pas écœurés... », *Séquences*, n° 65, 1971, p. 2-3.

85 Jean-Pierre Tadros, « La pauvreté dégoûtante de la réclame cinématographique », *Le Devoir*, 3 avril 1971, p. 15.

86 Léo Bonneville, *art. cité*, p. 2.

la plus répugnante des pornographies⁸⁷ »: « L'Argent du peuple ne doit pas servir à le dégrader et à le raval⁸⁸ ».

La caractérisation du roman *Après ski* et son recours à une écriture mimétique⁸⁹ privilégiant une esthétique de la représentation⁹⁰ et constituant ce que l'on nomme aujourd'hui le réalisme dans la littérature moderne laisse penser que, pour les textes érotiques paralittéraires, la sexualité offre un caractère plus jouissif lorsqu'il s'inscrit dans un discours cherchant à reproduire le réel. Nous avançons l'hypothèse que ce réalisme⁹¹ comme choix esthétique permettrait une adhésion plus complète du lecteur à l'univers narratif représenté. La langue ne servirait alors, comme le dit Philippe Hamon, qu'à « copier le réel », celui du sexe, et à maintenir le lecteur dans son illusion du vrai, de corps véritables. Lorsque l'on examine le pacte référentiel d'*Après ski*, on constate que le texte utilise plusieurs ressorts du discours réaliste pour ancrer les fantasmes sexuels dans le réel, et toute l'imagination du lecteur, traditionnellement considérée comme la faculté de dépasser la réalité, se voit confinée à un discours qui veut faire vrai.

L'analyse du texte *Après ski* de Philippe Blanchont visera à mieux élucider les caractéristiques d'un roman érotique de grande consommation. Elle nous permettra

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Voir Éric Auerbach, *Mimésis : La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1977.

⁹⁰ Jean Béranger, *L'Esthétique de la représentation*, Talence, Éditions de la Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1994.

⁹¹ à distinguer du Réalisme du XIX^e siècle.

aussi d'observer la pratique d'un discours traditionnel qui se veut le résultat d'une représentation codifiée de la réalité. La présence d'un narrateur qui témoigne de ses aventures sexuelles nous permet de voir concrètement en quoi le discours de Philippe Blanchont participe aux principes du discours réaliste, définis par Philippe Hamon⁹². À travers une analyse d'*Après ski*, nous voudrions explorer la nature du récit érotique, son paratexte, ses lieux, ses personnages, sa structure, ses modalités, en fonction de leur rapport à la réalité.

Cet examen nous permettra de mieux saisir les conventions relatives aux textes érotiques paralittéraires, à leur forme et à leur style, et de mieux comprendre, du même coup, comment les textes jugés plus littéraires que nous analyserons dans les chapitres suivants rompent progressivement avec ces conventions dans le but de créer de nouveaux effets poétiques. Il s'agira alors de bien saisir ce que Jauss nomme « l'écart esthétique », soit la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un « changement d'horizon⁹³ ».

Après ski: Un riche paratexte

Comme c'est généralement le cas pour la littérature érotique, *Après ski* se présente sous les traits d'un texte « grand public », ainsi que le révèle le paratexte, car c'est dès le premier abord, dans ce qu'il est convenu d'appeler son champ

⁹² Philippe Hamon, « Un discours contraint », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 119-181.

⁹³ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978, p. 53.

paratextuel, que se manifeste la volonté de développer une thématique sexuelle. Selon la définition de Gérard Genette: « Le paratexte englobe tout ce qui sert à la présentation du texte, il consiste en ce premier contact avec le lecteur et le renseigne sur le produit, le genre, son contenu, sa valeur et la qualité de l'ouvrage⁹⁴ ». Ce concept⁹⁵ englobe des éléments tels que la présentation matérielle du texte, les illustrations, les notes, les titres, les préfaces, les épigraphes et les noms d'auteur qui servent à établir un contrat de lecture sans équivoque quant à la dimension érotique du texte. Comme le dit Philippe Lejeune, le paratexte agit comme « frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture⁹⁶ », d'où l'importance d'en analyser d'emblée le contenu.

D'emblée, le titre, *Après ski*, oriente la lecture. En effet, il correspond à un lieu commun sur les activités sociales de l'élite qui fréquente les centres de ski. Ce choix indique déjà qu'il ne s'agit pas d'un manuel sportif; il ne spécifie pas de lieu précis, mais bien une activité, celle de la fête qui suit la pratique sportive, celle des rencontres amoureuses qui peuvent survenir après une journée passée dans un lieu marqué par le loisir. La marque générique précise qu'il s'agit d'un roman, mais, comme pour effacer toute ambiguïté, un commentaire à même la page couverture précise le contenu sexuel du texte: « Un livre-choc sur la liberté sexuelle se

⁹⁴ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, «coll. Poétique», 1987, p. 8.

⁹⁵ Les éléments paratextuels étudiés ici se limiteront à ce que Genette nomme le péritexte, soit le paratexte qui loge dans l'espace du volume, en opposition à ce qu'il nomme l'épitéxte, soit les indices qui lui sont extérieurs.

⁹⁶ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris Seuil, 1975, p. 45. Cité dans G. Genette, *Seuils*, p. 8.

déroulant dans nos centres de ski ». Cette note vise ainsi à prévenir le lecteur qu'il s'agit bel et bien d'un roman érotique. Elle est d'ailleurs relancée ironiquement par une épigraphe de l'auteur: « L'amour, c'est un mélange de réactions intellectuelles, pendant que la bête humaine est au repos » (p. 3). C'est là pour l'auteur une façon d'annoncer sa vision de l'amour qui renverse la croyance voulant que la sexualité soit le fruit de l'amour, proposant plutôt la primauté du sexe. Or, si la bête se doit d'être rassasiée sexuellement avant de songer à l'amour, elle se doit tout d'abord d'étancher sa soif, et c'est ce parcours que propose l'ensemble du roman.

L'illustration, quant à elle, occupe la part importante de la couverture. Elle reprend en tous points les caractéristiques de celles des romans d'amour populaires que Julia Bettinotti a observées aux éditions Harlequin⁹⁷. Sur le point de s'embrasser, le héros enlace la jeune femme dont le sourire et les yeux clos viennent marquer l'extase amoureuse. La virilité du mâle s'exprime par un visage sérieux, des sourcils épais, un nez droit. Tous les traits sont marqués par la lucidité. Le caractère dominant de l'homme se perçoit dans sa position corporelle qui surplombe le corps de la femme, mais aussi par une disproportion de la dimension des mains qui expriment la force de l'étreinte. Les couleurs de l'illustration caractérisent tout autant les personnages puisque la complémentarité des couleurs utilisées, le brun et l'orange, distingue virilité et sensibilité. L'homme est en brun, alors que les points érotiques de la femme (lèvres, cheveux, buste) sont marqués

⁹⁷ Julia Bettinotti, *La Corrida de l'amour; Le roman Harlequin*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1986, 160 p.

par un orangé voyant. Deux paires de skis plantées à l'écart dans la neige comblent l'arrière-plan et signalent le lieu où se déroule le roman: le centre de ski. Ici, le héros reçoit un visage et un corps qui viennent supporter les rares et laconiques descriptions physiques du protagoniste⁹⁸. Bref, l'illustration annonce le rapport de séduction qui se construira au cœur du roman.

Au lieu de plonger le lecteur dans l'univers de la fiction, le quatrième de couverture établit les bases d'un contrat de vérité, soulignant la véracité des faits décrits et la visée transgressive de l'ouvrage :

Un roman basé sur les faits authentiques de la liberté sexuelle qui se déroule sous prétexte du sport dans nos centres de villégiature canadiens. Pour la première fois, un écrivain a le courage de donner à la littérature canadienne-française un exposé, qui, sans doute, consterner les derniers vestiges de notre société puritaine .

Cette inscription de « faits authentiques » dans une Histoire authentique, celle de la société canadienne-française, a pour effet d'embrayer le récit dans le temps historique à une époque où la société québécoise vit de grands bouleversements sociaux. Comme le souligne Hamon, cette référence « réelle » double le récit et crée chez le lecteur des points de rencontre, de prévisibilité, un système d'attentes entre la fiction et la société dans laquelle il vit⁹⁹. Le texte se déploie ainsi dans un présent plus palpable, dans une contemporanéité plus tangible.

⁹⁸ Le choix de l'illustration n'a pas nécessairement été motivé par le texte puisqu'un détail ne colle pas. À la fin du roman, le protagoniste affirme être un blond aux yeux bleus, alors que l'illustration représente un grand brun aux yeux foncés.

⁹⁹ Philippe Hamon, *art. cité*, p. 136.

Cette « liberté sexuelle » annoncée sur le quatrième de couverture est d'autant plus prégnante qu'elle se déroule dans un contexte familial, celui des Laurentides. L'annonce de faits et la précision concernant leurs caractères « authentiques » ajoutent du piquant à la lecture puisque cette annonce génère l'illusion que l'on réfère à du vrai, soit à des actions, mais aussi à des corps réels que l'on nous donne ici l'occasion d'observer. En précisant son référent, le paratexte renforce l'illusion mimétique en prétendant rapprocher le lecteur d'une réalité extérieure au texte, réalité prétendument accessible lors d'une simple excursion au nord de Montréal.

La préface renforce cette authenticité du texte par un commentaire d'ordre général sur l'œuvre. Elle annonce le titre et précise un sous-titre qui n'apparaissait pas sur la page de titre: « *Après ski* ou confessions d'un moniteur de ski ». Sous le mode de la confession personnelle, cette présentation jette un regard distant sur un passé mouvementé; le personnage-auteur porte un jugement général sur le récit des douze années de sa vie, qui constituent le propos du récit:

Le vin, les femmes et le ski, voilà l'atmosphère dans laquelle j'ai vécu pendant douze ans.

Ce récit de ma vie n'a pour but que d'expliquer la vie d'un homme avec ses passions, ses défauts, ses joies et surtout les erreurs qu'un tel homme puisse commettre dans une vie dont le choix fut basé sur un rêve tout blanc.

Longtemps j'ai cru comprendre les sentiments humains, mais le plus souvent, je crois que je n'ai rien compris ; ou serait-ce que j'avais trop compris .

Donc, cet ouragan de soirées bruyantes, de cliquetis de verres, de nuits sans sommeil et de courses folles à travers la chair et la neige ne peut s'expliquer que d'une seule façon: c'est qu'il m'était tout simplement impossible d'être docile et domestiqué, même à genoux devant Dieu.

Nous étions de jeunes fauves ne se soumettant qu'à une seule loi: celle de la montagne. (p. 7)

Tout comme le reste du paratexte, cette préface réaffirme l'authenticité du recueil; elle est traversée de commentaires personnels qui présentent le texte comme une véritable confession au lecteur. Sans porter de jugements, sans conférer de finalité précise au livre, l'auteur présente le récit de sa vie comme un témoignage à partir duquel le lecteur pourra essayer librement de mieux comprendre les sentiments humains qui se manifestent au cœur de cet univers bien particulier. En soulignant le caractère autobiographique de ce roman et le fait qu'il provient d'une rétrospection, l'auteur donne à son texte une dimension référentielle, prétendant ainsi apporter une information sur une « réalité » extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de vérification. Son but n'est pas la simple vraisemblance, mais la ressemblance au vrai. Non « " l'effet de réel ", mais l'image du réel¹⁰⁰ ». Il inscrit alors ce que Philippe Lejeune nomme « un pacte référentiel », c'est-à-dire qu'il inclut dans le texte « une définition du champ réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auxquels le texte prétend¹⁰¹ », pacte qu'il s'engage à respecter durant l'ensemble du roman.

En étudiant ainsi le paratexte d'*Après ski*, on peut constater une intentionnalité consistant à diminuer la dimension fictive du roman et à valoriser l'authenticité des faits. D'emblée, les indications paratextuelles cherchent à baliser le parcours de lecture et à écarter la part fictionnelle au profit de sa référentialité. En

¹⁰⁰ Philippe Lejeune, « Le pacte autobiographique », *Poétique*, n° 14, avril 1973, p. 155.

¹⁰¹ Ibid.

valorisant son affiliation au réel, la fiction érotique se propose de jouer le rôle de simple médium permettant de faire apparaître la réalité sexuelle aux yeux du lecteur, réalité où le gage d'authenticité ajoute au plaisir de la lecture l'illusion de voir apparaître des vrais corps sexués derrière les mots.

Structure du roman

La perfection d'un spectacle consiste dans l'imitation si exacte d'une action que le spectateur, trompé sans interruption, s'imagine assister à l'action même.

- T. Todorov

Si le but du texte est de susciter l'illusion référentielle chez le lecteur, ce qu'atteste le paratexte, on ne peut que formuler l'hypothèse que la structure du texte en fera tout autant. En fait, nous pouvons d'emblée supposer que le roman misera à plein sur les procédés d'écriture propres à l'esthétique de la représentation. Aussi, l'action occupera-t-elle dans le roman une place primordiale; elle se déroulera sans aucun doute dans un espace et un temps bien connus du lecteur. Même la présentation de la thématique sexuelle devra se plier aux attentes des lecteurs.

Dans *Après ski*, le protagoniste est un moniteur de ski à la recherche de l'aventure et de l'amour dans un centre touristique des Laurentides, au Québec. Accompagné de quelques autres moniteurs, il découvre un monde sensuel et passionné où il doit subir tous les caprices de ses belles élèves. Son apprentissage du métier se fait rapidement: quelques cours suffisent à développer les techniques utilisées sur les pentes, mais l'essentiel de son travail, égayer le séjour des clientes, ne s'acquerra qu'au fil de ses douze années de service. Au quotidien, l'univers est fixe, prévisible et ritualisé: chaque journée de ski est invariablement suivie de l'*après ski*, où la danse et les beuveries servent de préambule aux joies du lit. Le bar où se

déroule cette activité sert ainsi de point de rencontre: on boit, on fête, on danse, on monte aux chambres et on s'étreint.

Ce scénario simple mise donc à plein sur les fantasmes masculins. Afin d'intensifier l'identification du lecteur avec le protagoniste, l'espace où se déroule l'action sera connu des lecteurs. En effet, le texte signale d'emblée que le centre de ski où se déroule la majeure partie du roman est situé dans les Laurentides. Les lieux nous sont indiqués avec soin; ainsi apprend-on que le protagoniste a travaillé d'abord à l'école de ski du Mont St-André, puis à celle du Summit Inn. Sommairement, on nous avise qu'il a passé quelques étés dans les Rocheuses, qu'il s'est promené à New York, et qu'il revient inlassablement chaque hiver au même centre de ski. À quelques reprises, le protagoniste se remémore ses premières descentes à ski sur le Mont-Royal, ce qui nous indique que ce grand amoureux de la montagne vient en fait de Montréal. Cette forme d'ancrage réaliste est étroitement liée au genre, qui cherche à créer un décor devant servir de toile de fond à la « véritable histoire », celle pour laquelle le lecteur s'est procuré le livre, à savoir la rencontre sexuelle. Le contrat de lecture du roman érotique exige une mise en place rapide des lieux et des personnages afin de hâter la première scène érotique. Tous les moyens sont bons pour y parvenir. Quant aux lieux, ils n'ont pas à être véridiques, mais lorsqu'ils le sont comme c'est le cas dans *Après ski*, cela en accentue la vraisemblance.

Même s'il se déroule dans un environnement connu du public montréalais, le roman se situe toutefois dans l'univers marginal d'un centre de ski, sorte d'endroit mythique plus connu par ouï-dire que par une réelle fréquentation, un monde ouvert à

toutes les élucubrations. En effet, le centre de ski suit la mode des vacances; c'est un lieu essentiellement lié au loisir, et donc tout à fait adapté au monde du plaisir et des fantasmes. Ce lieu «ex-centrique» formera donc un univers clos, sorte de théâtre, qui se distingue nettement de l'univers du quotidien, tout en entretenant des liens avec l'univers connu des lecteurs. Le centre de ski fonctionnant selon un mode unique, son exotisme permet donc d'accepter la frivolité illégitime que l'on y retrouve. C'est aussi un lieu fréquenté par les couches aisées de la société, un milieu bourgeois mal défini, qui se prête tout autant aux fantasmes du lecteur. Construit pour être le lieu de prédilection de l'oisiveté, ce monde sera défini par cette fonction précise, tout en restant imperméable au monde du travail auquel il s'oppose.

C'est en ce sens que l'univers du roman se divise selon un modèle très manichéen. Au centre de ski s'oppose l'espace urbain de New York, où les folles touristes en vacances deviennent méconnaissables:

Ça je le jure qu'un moniteur de ski en ce temps-là était maître après Dieu, de femmes d'abord, des autres ensuite. J'ai vu des compagnons de montagne faire tourner la tête à des femmes, lesquelles auraient bien rigolé de se faire accoster sur la cinquième avenue à New York. C'était complètement fou tout ça (p. 30)

Tous les malheurs rencontrés au cours du roman (toxicomanie, accidents, mariage malheureux) proviennent de la ville, monde diamétralement différent, où tout se conçoit par opposition au centre de ski. Autant l'espace urbain est artificiel, marqué par la retenue et les frustrations sexuelles, autant le centre de ski est un lieu naturel, propre à l'exaltation des réflexes naturels, ceux du sexe et de la fête.

L'espace du centre de ski devient donc un espace socialement fermé, un univers inversé propice aux défolements et donc à toutes les transgressions; il joue un rôle analogue aux châteaux exploités dans les œuvres du marquis de Sade. C'est l'espace de l'érotisme, celui où tout est permis. Bien plus qu'un cadre, l'espace gagne ici une fonction carnavalisante, renversant la loi sociale et imposant sa transgression la plus complète par autant de fêtes excessives. Mais le carnaval ne peut être confondu avec un espace modèle où règnerait la liberté la plus complète. Tous les gens, acteurs ou spectateurs, participent à cet univers inversé où l'individualité n'a plus sa place, où tout le corps social est voué à la transgression. Dans l'étude *L'Ombre de dionysos, contribution à une sociologie de l'orgie*, Michel Maffesoli fait bien valoir à quel point ce monde inversé conforte en fait l'ordre social:

Georges Balandier appelle même "ruse du pouvoir" ce mécanisme d'inversion sociale qui rejoue périodiquement le désordre pour rappeler la nécessité de l'ordre. En mimant la dérision de l'ordre on le rénove. Les saturnales, les fêtes de fous, le carnaval, toutes les manifestations d'inversions ponctuelles rendent sensible à la menace du chaos et maintiennent de ce fait l'adhésion à l'état existant¹⁰².

En transgressant systématiquement les tabous de la société visée et l'univers chaotique qui en découle, cet univers carnavalisé sous des dehors émancipés nous rappelle indirectement l'ordre social. Plusieurs fêtes aux allures orgiaques révèlent bien l'atmosphère carnavalesque d'*Après ski*. Le party du Jour de l'An célébré au centre de ski en est un exemple représentatif parmi bien d'autres:

¹⁰² Michel Maffesoli, *L'Ombre de Dionysos, contribution à une sociologie de l'orgie*, Paris, Méridiens/Anthropos, 1982, p. 113.

Quelqu'un déclencha une farandole. Nous étions environ soixante-quinze personnes à suivre en dansant derrière ce moniteur qui nous conduisait à travers l'hôtel, puis dehors dans la neige. Les filles perdaient leurs souliers ici et là. Elles continuaient pieds nus et s'en foutaient. Des hommes continuaient, les pantalons descendus aux genoux auxquels on s'agrippait pour ne pas briser cette longue ligne d'imbéciles. C'était à en crever d'une pneumonie [sic]. Nous revînmes à l'intérieur. Le fait de revenir à la chaleur nous grisa davantage. A nous voir, il semblait que nous fêtions non pas le Nouvel An, mais la création du monde. (p. 73)

Malgré la démesure de la fête, l'univers présenté reste crédible, car il utilise un cadre spatio-temporel qui définit le système des personnages, ce qui entretient la cohérence interne du roman. Ainsi, le centre de ski joue un rôle déterminant sur les personnages. Tous les êtres qui y passent quelque temps agissent en accord avec le milieu en participant systématiquement à cet univers de fête et de drague. Le cadre définit le personnage à son image et chacun subit l'influence de ce milieu. Au centre de ski, chaque personnage se fond dans son environnement, il perd toute individualité pour entrer dans l'univers indifférencié des plaisirs sexuels qui conditionne chacun d'eux.

À cet espace hors du monde « réel », du travail et de la routine correspond un temps hors du temps. En effet, bien que le temps continue à courir pour le protagoniste qui raconte au fil des seize chapitres chacune des douze saisons de ski passées à goûter les plaisirs sexuels, il n'en demeure pas moins qu'il semble suspendu au centre de ski, où règne un refus de la temporalité et de l'histoire. Les femmes qui s'y présentent sont éternellement jeunes. Si les premières rencontres mettent en scène des femmes d'une certaine maturité, les dernières impliquent des jeunes filles aux allures de pucelles de dix-sept ans.

Le centre de ski reste marqué par l'éternelle jeunesse des hommes et des femmes qui s'y amusent. Tout se déroule dans ce lieu « in illo tempore », selon l'expression de Mircea Eliade¹⁰³, et le rituel de l'après ski contribue fortement à créer ce sentiment d'éternel présent. Au fil des hivers, rien ne change, les femmes sont toujours aussi passionnées par les moniteurs de ski et les soirées au bar suscitent les rencontres sexuelles au cœur de cette éternelle jeunesse. Ce *modus operandi* très répétitif développe une ambiance statique, cyclique qui nous sort du temps historique pour nous situer dans le monde fascinant du rêve, mais d'un rêve bien vraisemblable.

Vraisemblable, car si le temps prend une forme cyclique au fil des saisons et que l'on perd de ce fait certaines références historiques dans ce cycle continu, il n'en demeure pas moins que chaque journée est scandée par « des activités ritualisées de la vie quotidienne où le temps est socialisé en horaire, et où l'espace est divisé en poste de travail ou mondes sociaux¹⁰⁴ ». Cette routine du quotidien maintient donc la diégèse dans un univers crédible, d'autant plus qu'en raison du poids des années, le protagoniste se voit graduellement mis à l'écart de la société éternellement jeune du centre de ski.

¹⁰³ Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'androgynie*, Paris, Gallimard, 1962.

¹⁰⁴ Philippe Hamon, *art. cité*, p. 146. On pourrait même ajouter que le personnage dans ses aventures illustre bien l'échec de sa quête. Le narrateur dans cette sexualité incessante ne trouve pas véritablement de sens à sa vie et ce n'est que par sa volonté d'arrêter le temps qu'il va atteindre la transcendance dont parle Georges Poulet, dans *Études sur le temps humain* (Paris, Presses Pocket, 1952, p. 408) et qui désigne l'idéalité de la personne devenue personnage dans le temps et l'espace de l'écriture.

En effet, alors qu'il se dit d'abord fier de gagner en maturité, il finit par souffrir de cet âge qui l'écarte du groupe. Ce dépit, il le manifeste d'ailleurs par un geste symbolique vers la fin du roman, quand il tire du pistolet au cœur d'une fête:

Tous avaient exagérément bu, tellement qu'une fois arrivés, ils dévalisèrent mon cabinet de boisson et déclenchèrent une fête folle et des plus amusantes. Je me sentis tout à coup agressif et fatigué, sans réaliser mon geste, j'ouvris le tiroir d'une commode qui se trouvait dans le salon où tous ces amis célébraient et je pris mon pistolet automatique, ce pistolet que je gardais comme arme de plaisir. Sans avertir personne, je déchargeai un magasin de douze balles dans une horloge qui se trouvait sur le mur du salon, un coucou de bois sculpté en Autriche. D'un bond, tout le monde se serra l'un contre l'autre derrière moi, pâles de terreur. (p. 231-232)

Ces douze coups de pistolet tirés sur une horloge rappellent les douze années qui se sont écoulées au centre de ski. Le protagoniste cherche ainsi à arrêter le temps, qui seul compte pour lui dans ce passage des années qui peu à peu l'exclut. C'est que le fil du temps, le fil de la vie du narrateur et le fil de l'œuvre ont tissé des êtres qui deviennent de plus en plus étrangers au narrateur.

En fait, l'espace et le temps d'*Après ski* font l'objet d'un traitement particulier. Moins référentiels que fonctionnels, ils caractérisent la clôture de l'univers fantasmatique et travaillent à la manière d'un vase clos dont la principale propriété consiste à placer cet espace-temps sous le sigle du désir sexuel afin de créer un univers cohérent capable de donner lieu aux fantasmes les plus variés. Confiné dans le temps cyclique, l'univers d'*Après ski* se rattache au temps historique par un horaire journalier répétitif qui programme toutes les activités du centre de ski et qui les oriente vers le climax de la scène sexuelle finale, chargée de clore la journée en beauté. Le temps du roman calque la dimension rituelle de l'horaire de travail. Plus

encore, des références temporelles au mois et à l'année¹⁰⁵, des noms de montagnes et d'hôtels ancrent l'action dans une réalité spatio-temporelle précise. Ces détails réalistes rendent crédibles les réalités exceptionnelles racontées. De même, ce lieu clos en retrait de l'univers social, urbain, est nécessaire à l'univers fantasmatique du roman érotique, qui recherche continuellement le lieu fermé de l'intimité. Une intimité qui n'a jamais partie liée avec la pudeur, mais qui sert à donner une nécessaire vraisemblance au propos. L'érotisme ne se déroule jamais au grand jour; généralisé et intégré à la sphère publique, il ramène le lecteur à la fiction et au spectacle moins excitant de personnages de papier qui gardent la froideur du papier glacé.

De prime abord, bien peu d'aspects garantissent dans *Après ski* l'authenticité des personnages: ils n'ont ni passé ni famille, leur personnalité est vague; l'absence de traits psychologiques est frappante, et même leurs traits physiques restent étonnamment flous. En fait, nous avons affaire ici à un système de personnages construits à partir de types faciles à reconnaître, chacun d'eux se voyant principalement marqué par ses fonctions sexuelles, mais aussi son statut social.

Le système de personnages

Le sexe masculin est ce qu'il y a de plus léger au monde, une simple pensée le soulève.

¹⁰⁵ Le protagoniste fournit parfois des dates précises: « C'était le 18 décembre 1949 » (p. 11).

(San Antonio)

Centré sur un seul personnage, le roman concentre d'emblée l'attention sur le protagoniste qui se présente dès les premières pages:

Il est vrai que je n'aimais pas la danse mais par contre ma nature sentimentale m'ayant toujours fait rêver de femmes belles me plongeait tout à coup dans ce mythe de station d'hiver remplie de femmes en quête d'aventures sentimentales. De toute façon, je plaisais aux femmes. J'étais un athlète svelte, énergique, un peu naïf, en pleine santé et un peu poète par nature. Pour ces femmes assoiffées [*sic*] de jeune chair, j'étais une proie à être dévorée. (p. 12)

Cette description limitée aux attributs essentiels et à la performance sexuelle ne s'embarrasse aucunement de détails sur l'apparence du personnage: sa beauté n'est pas soulignée. Il n'a pas de charme spécifique; seule compte sa virilité. Sa force toute physique se rattache d'ailleurs à une nature animale, mais elle ne s'accompagne pas d'un caractère énergique; au contraire, sa « nature sentimentale », sa « naïveté » et son âme rêveuse lui donnent un air vulnérable qui en font un être d'un abord facile.

Autre trait typique du discours réaliste, c'est l'influence extérieure, celle du monde social, qui définit le personnage, ses attributs et ses fonctions. La véritable nature du protagoniste se dévoile lorsqu'il accède au statut de moniteur de ski, qui s'apparente à celui de tombeur. Les qualités essentielles que recherche le directeur de l'école de ski chez ses moniteurs concernent en effet moins leur habileté sur les pentes que celle qu'ils déploient sur la piste de danse:

« Ici nous devons faire danser les clientes » dit-il, « ça fait partie de ton travail. Un moniteur doit savoir danser. »
À la façon dont ces danses s'exécutaient, il aurait mieux fait de dire « se

frôler ». (p. 12)

Cette qualité est tout aussi admise chez les femmes qui scrutent parmi les nouvelles recrues un amant potentiel. La première femme que notre protagoniste rencontre sur la piste de danse l'en instruit ainsi:

Depuis votre arrivée, plusieurs femmes voudraient se faire enseigner le ski par vous, même la baronne et ses deux filles » dit-elle en faisant signe de la tête vers une table qui était non loin de nous. « Chaque année, elle est ici pour un mois. Elle est charmante, mais un peu trop correcte et ses deux pucelles le sont davantage ». (p. 13)

Cette dérive de l'enseignement du ski vers le charme de la baronne et la virginité de ses filles montre à quel point il n'existe qu'un seul champ sémantique dans le roman, celui de la sexualité. Tout s'y rattache, tout y conduit. Les descriptions relatives au personnage principal soulignent uniquement les traits essentiels de la machine sexuelle dont il est le type idéal. Sa nationalité même sera déviée, puis récupérée comme faire-valoir de sa puissance sexuelle:

- «Vous êtes Autrichien ? » demanda-t-elle.
- « Non, je suis Canadien français » dis-je.
- «Oh, un Français» dit-elle. « On dit que les Français sont insurpassables en amour » (p. 13)

Il est facile de conclure que le portrait du protagoniste reste volontairement flou, de manière à faciliter l'identification du lecteur avec ce personnage anonyme, sans visage précis, sans corps précis, adolescent presque adulte, sans grandes expériences sexuelles, mais totalement disponible pour ce grand apprentissage:

Je ne connaissais encore rien d'une femme sauf que je les aimais. Je n'étais pas encore au point où des mollets de femme pouvaient me faire frémir, même des hanches bien balancées me donner le goût d'y plonger. J'avais bien eu quelques petites aventures de masturbation avec quelques filles de mon

quartier, mais l'amour bien cogné, je ne connaissais pas encore ça. (p. 14)

Autre fait surprenant concernant ce héros ambigu, il n'a pas de nom. Du moins, ce renseignement ne nous est fourni que tardivement puisque ce n'est qu'à la page 118 qu'un personnage révèle le nom du protagoniste: « Je ne suppliais personne pour coucher avec moi, pas un moniteur de ski de Summit Inn, encore moins Philippe Blanchont ». Le lecteur doit ainsi parcourir près de la moitié de l'œuvre avant d'apprendre que le protagoniste porte le même nom que l'auteur du roman.

À cette apparente superficialité du personnage correspond une certaine superficialité du milieu. Toute la cohérence du personnage se manifeste grâce à la mention préalable du cadre dans lequel il se trouve et des êtres qui l'entourent. Le centre de ski et les femmes qui le fréquentent sont à la source des mérites sexuels du protagoniste et renforcent constamment son statut de tombeur. Tout cela a pour conséquence de faire du héros le résultat de l'influence de son milieu, ce qu'exprime ainsi Philippe Blanchont:

Car depuis mon arrivée à Summit Inn, l'homme que j'étais réellement venait de se découvrir et c'est là que je compris pourquoi j'avais tant suffoqué dans ces corridors étroits d'une ville. Il fallait que je cogne fort en tout. Ma nature fougueuse venait d'éclore, dans ces grands champs de neige, sans toit et sans verrou » (p. 51).

Ce centre de ski, ces femmes invitantes et leurs commentaires participent toutes à « la qualification permanente du personnage¹⁰⁶ ». Ils servent à confirmer le protagoniste dans son rôle de séducteur par de fortes redondances, ce qui a pour

¹⁰⁶ Philippe Hamon, *art. cité*, p. 146.

effet de créer un univers prévisible et cohérent, qui ne sera pas remis en question, mais admis en tant que tel. À ce titre, *Après ski* mise sur toute une série de répétitions qui créent la cohésion interne du roman et permettent d'ancrer le protagoniste dans son environnement, au point de le fondre dans ce tableau d'ensemble.

Même s'il est le seul que l'on regarde agir, le personnage réaliste se veut rarement seul, et Philippe Blanchont, protagoniste d'*Après ski*, partage avec ses amis, moniteurs de ski, une vie similaire, ce qui a pour effet de fondre la singularité du personnage dans la généralité du monde social. Cette symbiose avec le groupe le pousse à plusieurs reprises à parler d'une seule voix du groupe dont il fait partie:

Nous étions devenus de bons noceurs, solides et capables de revivre le pire de ces nuits de parties. Nous en avions appris des choses dans ces années passées dans les écoles de ski. Nous n'étions plus des jeunes moniteurs naïfs et hâbleurs, nous étions devenus des hommes, des hommes capables de boire en hommes et de faire l'amour sérieusement, notre virilité était beaucoup plus sévère et plus solide. Une femme entre nos mains pendant une nuit n'oubliait jamais ces moments-là. (p. 226)

Malgré son invraisemblance, l'objet privilégié de ce roman ne cesse d'être l'homme normal qui cadre tout à fait avec son milieu. Il semble qu'en chaque circonstance, dix autres instructeurs de ski font de même, année après année, de génération en génération, avec un troupeau de femmes sans cesse renouvelé et reconduit cycliquement aux portes des stations de ski. En fait, c'est cette simplicité même du personnage qui en garantit la crédibilité et qui en assure le réalisme. On peut dire des personnages ordinaires ce que Barthes disait des personnages historiques, à

savoir que « c'est précisément ce peu d'importance qui confère au personnage (...) son poids exact de réalité: ce peu est à la mesure de l'authenticité¹⁰⁷ ».

Les femmes sont davantage typées puisqu'elles se définissent habituellement par leur statut social et leur quotient sexuel. Elles sont pour la plupart américaines richissimes, baronnes en vacances, mannequins bellissimes, hôtesse de l'air disponibles, collégiennes assoiffées, pucelles en proie au désir, nymphomanes hystériques. Souvent on ne connaît que leur prénom, et leur visage est à peine esquissé. Par contre, leur corps est avidement scruté de la tête aux pieds:

Je revins avec des cigarettes. Elle était déjà étendue sur le lit, ne portant qu'une culotte de dentelles blanche, sans brassière, ses seins étaient énormes, pointus et fermes. Elle avait un corps splendide. Elle me jeta un regard cochon à travers quelques mèches de cheveux qui pendaient sur sa figure. Elle était là, enfouie dans sa chair, le bout des seins durcis, bandée de la tête aux pieds. Elle était silencieuse et me guettait. Elle surveillait mes réactions comme quelqu'un à qui on montre un diamant très rare, une pierre précieuse. Elle étalait devant moi ces bijoux. Elle avait gardé sa culotte pour que je découvre moi-même le plus important. J'eus le goût de la dévorer vivante. (p. 61-62)

Observées à travers la subjectivité du narrateur, les femmes sont ici réifiées au plus haut point. Véritables objets de plaisirs, leur corps, leur être sont perçus uniquement à travers le regard fiévreux de la concupiscence:

« C'est Terry mon amie, nous sommes toutes les deux de New York. Nous sommes hôtesse de l'air ». Elle avait tout de l'hôtesse de l'air, le charme, la beauté, la classe et cet air de call-girl de luxe que l'on retrouve chez plusieurs d'entre elles. (p. 130)

¹⁰⁷ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 108-109. Cité dans Philippe Hamon, *art.cité*, p. 175.

Les diverses femmes mises en scène dans le roman correspondent donc dans l'ensemble à une panoplie de fantasmes sexuels masculins construits autour de deux axes précis, le statut social et le quotient sexuel. Elles incarnent alors la richesse, la haute société (baronne, riches américaines, rentières, femmes mariées à des hommes riches) ou alors, l'idéal de beauté (hôtesse de l'air, mannequin, jeune collégienne) que l'on transgresse sous l'impulsion d'un désir sexuel. Sous un autre angle, les personnages féminins modulent les divers types de pulsions sexuelles chez la femme: la vamp, l'aventurière, la sensuelle, la bestiale, la nymphomane, l'aguichante, la prude, la vierge, la putain, la sadique, la masochiste, l'insatiable, la soumise... Les conquêtes s'accumulent alors comme autant de trophées de chasse développant l'expérience sexuelle du mâle, mais aussi comme autant de soumissions à la passion dévorante de ces femmes, à la sujétion aux exigences de la chair.

Malgré ces différences, aucune singularité ne ressort de ces personnages féminins, totalement façonnées par le milieu particulier du centre de ski: « Dix ans de montagne, dix ans de ces femmes assoiffées de sang chaud. [...] Ces spécimens montagnards avaient l'embarras du choix de jolies filles, qui pour la plupart étaient amoureuses de ces hommes au teint basané. » (p. 53) Sous l'influence du milieu, ces femmes, sans passé ni avenir, tombent toutes sous l'empire de leur désir et subissent l'ascendant de ces « dieux de la montagne ». Bref, les femmes servent ici à confirmer le statut du protagoniste comme tombeur. Elles se font gifler, insulter, humilier pour finalement s'exclamer: « Je ne croyais pas qu'un homme puisse faire

l'amour avec autant de fougue » (p. 63). « Tu es le seul homme qui fut capable de me faire venir tant de fois en une semaine » (p. 207). Parfois un simple « ouf » suffit.

Malgré la dimension éminemment fantasmatique des personnages masculins et féminins, il importe de noter que cette répétition des schèmes contribue au réalisme et qu'ainsi la redondance des scènes érotiques où les personnages se voient affublés des mêmes désirs, des mêmes pulsions participe au mirage de reproductibilité et de vérifiabilité propre à l'illusion réaliste et à sa cohérence. Comme le signale Philippe Hamon, le système d'un texte basé sur l'esthétique de la représentation fonde toute sa cohérence sur « la redondance et la prévisibilité des contenus¹⁰⁸ ». Ainsi, plus le texte laisse voir une situation répétitive et plus le discours devient réaliste. Or, dans le cas d'*Après ski*, cette répétitivité des traits sexuels de l'ensemble du système des personnages en vient à produire un univers autonome et prévisible, mais qui n'a plus grand lien avec le réel. Le roman crée alors un univers stéréotypé qui impose un rythme bien précis au déroulement de l'histoire.

Divisé en sept chapitres, le roman suit une dynamique progressive où chaque scène nouvelle incorpore un élément d'excitation supplémentaire, dans le but d'accroître continuellement le plaisir du lecteur. Cette gradation repose sur la description d'expériences sexuelles plus osées, sur le statut social des personnages,

¹⁰⁸ Philippe Hamon, *art. cité*, p. 146.

mais aussi sur l'apprentissage du vice, où la douleur occupe une part toujours plus grande dans les relations sexuelles.

Les premières relations font état de rapports copulatifs classiques, où la puissance du protagoniste se confirme par le nombre ou l'intensité des orgasmes qu'il a su procurer à sa partenaire, puis les scènes suivantes intègrent la sexualité orale, et on parvient plus tard à connaître les joies de l'amour tripartite: « Je savais définitivement qu'elles n'agissaient pas ainsi parce qu'elles étaient lesbiennes, mais bien parce qu'elles aimaient pousser le sexe à plusieurs fantaisies, et aussi pour me rendre tendu davantage » (p. 171). S'ajoutent bien quelques insinuations à la sodomie, mais les limites du corps imposent aussi son envergure à la fiction. Pour pallier cette lacune, l'auteur introduit d'autres types de transgressions dans cette mise en scène afin de soutenir la tension et l'attention du lecteur.

Le statut social des personnages ajoute à l'excitation du lecteur une touche non moindre. Le protagoniste a ainsi plaisir à trouver ces conquêtes parmi de riches femmes du monde en mal d'époux, des Américaines désœuvrées, de jeunes collégiennes assoiffées, de séduisants mannequins, de pulpeuses hôtesse de l'air, des jeunes filles aux airs de couventines, de belles pucelles, etc. Le statut social de ces femmes ajoute un zeste de sensualité à la relation sexuelle, puisqu'il permet au protagoniste de toucher l'intouchable, soit en renversant un interdit social (changement de classe sociale, écart d'âge), soit en pervertissant par le rapport physique un idéal humain (de beauté, de jeunesse, de pureté).

Somme toute, la gradation des scènes s'inscrit dans un profil d'apprentissage de la réalité sexuelle par le protagoniste. Cette évolution, qui adopte un caractère « convenu » pour le lecteur contemporain, a cependant eu l'effet d'une bombe pour les lecteurs de 1966, qui retrouvaient un abécédaire des postures de la jouissance, fort rare dans les écrits de l'époque.

L'œuvre se démarque cependant par une autre dimension beaucoup plus inusitée dans la littérature contemporaine: l'usage de la brutalité verbale et physique à l'égard des femmes. Cette violence, même contenue, suffit aujourd'hui à ranger l'ouvrage parmi la vile pornographie, puisqu'elle inscrit un rapport de force sur l'autre. Ici, ce rapport de domination fait partie d'un fantasme sexuel typiquement masculin qui occupera une place croissante tout au long du roman. Au départ, le jeune puceau affirme son côté sentimental un tantinet fleur bleue:

Dès le début, à part le ski, je sentis que j'allais vivre une vie double. J'étais un jeune moniteur de ski sentimental prêt à conter fleurette à une jeune fille par un clair de lune comme je l'avais fait chez moi aux jeunes filles bien sages de mon quartier, ces filles aux horizons limités, qui ne rêvent que d'une seule aventure, le mariage. (p. 12)

Mais rapidement il apprend à connaître l'aspect plus vicieux, plus animal des plaisirs de la chair: « J'oubliais tout du côté animal de l'amour, j'oubliais que dans l'alcôve, ou plutôt ignorais-je que dans le grand jeu de l'amour la grande finale s'échange toujours entre deux bêtes, deux bêtes prêtes à s'entre-manger » (p. 14).

Cette dimension animale de la sexualité est fortement exploitée dans l'ensemble du roman, et chaque rencontre vise à faire tomber graduellement les

divers refoulements sexuels comme autant de masques cachant celui de la bête qui sommeille chez certains personnages:

Mais à cette époque là, je le répète, je ne connaissais rien aux femmes. Je croyais que l'on pouvait reconnaître une putain à sa mine délabrée, aux souliers tordus, avec de la famine dans les yeux. Comme je pouvais être naïf, je croyais que les plaisirs de l'alcôve se prêtaient seulement à des gens d'une certaine classe. Cette très belle et distinguée jeune fille me fixait comme si elle me lançait un défi. Elle était grave, elle semblait me dire « je te donnerai ce que tu veux, prends-le imbécile » Et encore là, je ne pouvais détecter la vipère qui pouvait exister en elle. (p. 17)

Une rencontre en contrepoint illustre bien à quel point cette dépravation volontaire est le fruit d'un long apprentissage des plaisirs et déplaisirs de la chair. En effet, au début du roman, alors qu'il est encore un débutant en la matière, notre protagoniste se fait entraîner dans la chambre d'une « vamp », une vicieuse Américaine aux yeux verts, qu'il croit « devenue folle »: « Je la voyais se mordre les bras de ses dents de fauve, elle semblait vouloir détruire sa propre chair, cette chair dont elle était esclave, cette chair qui la faisait souffrir atrocement. » (p. 21). Novice, il avoue alors:

Je ne comprenais plus rien. Elle était dans une transe malade. Elle voulait se détruire complètement. Lui faire mal, mais pourquoi ? Cette belle femme qui voulait que je lui fasse mal, mais pourquoi ? Était-ce une forme de suicide, sinon une rétrogradation à la vie . Il n'y avait plus rien de sensuel dans son grand jeu. Nous n'étions plus des amoureux en quête de la grande extase, mais une animale et un homme, une animale devenue bête. (p. 22)

Cette effrayante révélation le conduit à reconnaître cette nature cachée de certaines femmes dans les rencontres subséquentes. Il apprend rapidement à déceler les vices de la chair qu'expriment des instincts tantôt sadiques, tantôt masochistes:

Une jeune femme de dix-sept ans qui venait à peine de connaître [sic] l'amour.

Elle était fraîche et de bonne chair. Elle avait de longs cheveux bruns, dont une partie lui cachait un peu le côté de la figure. Des yeux bruns exquis semblant exprimer un état de jouissance profonde. [...] Des lèvres humides qui paraissaient toujours prêtes à goûter de la chair. Elle avait tout d'une jeune chatte, câline, ronronnante presque, lorsqu'elle était près d'un homme. (...) Couchée dans la neige, elle jouissait tout en me déployant un sourire tellement heureux, en dévoilant son masochisme et toute cette femme qu'elle était. (p.49-52)

Graduellement, cette nature animale qui se dévoile chez l'homme et la femme laisse s'exprimer une part de brutalité dans les échanges passionnels:

Elle cessa de me sucer, elle gémissait mais reprit ma tête et la retint sur elle entre ses jambes [sic]. Elle s'agrippa dans mon dos avec ses ongles enfoncés dans ma chair et m'en arracha des lambeaux d'un geste brusque et rapide. D'un bond, je me relevai à genoux au-dessus d'elle et je lui flanquai deux à quatre gifles sur la figure, qui l'étourdirent fortement. Elle se leva et comme elle essayait de m'embrasser, je la saisis et lui fis l'amour, mais d'une manière ignoble, comme jamais je ne l'avais fait auparavant. J'étais couché sur elle, je la tenais par les cheveux en arrière de sa tête, comme tenant des brides et je lui renversai la tête par en arrière tout en lui faisant l'amour, en lui brisant la nuque. Elle vint de nouveau en gémissant, en pleurant, ses jambes enroulées autour de ma taille. Je lui cassais presque le dos. Je la suivis de quelques secondes, même avant qu'elle eut terminé de jouir [...] Avec un sourire très doux sur les lèvres, elle me regarda et dit tout simplement: -« Ouf! » et elle s'endormit comme ça, par terre, à mes côtés. (p. 104)

L'expression de cette violence est strictement liée à la relation charnelle; elle n'a pas de suite, car sa finalité est liée à l'orgasme et rien de plus. Cette transgression se conçoit ainsi comme une permission que se donnent les partenaires dans l'expression de leurs pulsions. Rien n'est feint, mais tout est jeu. Ce n'est pas parce que l'on ne rit pas qu'on n'a pas de plaisir. La perversion est ainsi construite et mutuellement acceptée.

Pour satisfaire leur désir, les femmes du roman acceptent les humiliations physiques et verbales, se font traîner dans la neige, marchent à quatre pattes, sont

jetées nues par la fenêtre en plein hiver, répondent aux moindres exigences du mâle dominateur. Elles sont graduellement réifiées pour ne devenir que de purs objets de plaisirs sexuels. Véritables objets des fantasmes masculins, elles acquiescent à la violence qu'on leur fait subir et elles en redemandent:

J'étais entré en elle depuis seulement quelques secondes et elle venait déjà. C'est aux premières secousses de sa jouissance qu'elle devint absolument hystérique. Je la remis en place d'une autre gifle sur la joue, une gifle qui lui fendit légèrement la lèvre inférieure.

-« Frappe-moi encore, cria-t-elle, bats-moi tant que tu peux».

Puis elle vint encore une fois n'en pouvant plus, tremblant de tout son être. Je continuai toujours à la défoncer sauvagement. Je me sentais à nouveau venir en elle. Cette femme lorsque je venais en elle me causait des jouissances inexplicables. (p. 163)

L'agressivité de l'homme réduit à l'état de bête trouve un plaisir second dans la destruction de ce qu'il y a de plus beau et de plus pur, bref de ce qui s'oppose le plus à sa nature bestiale: l'ange. Le fantasme de la jeunesse, de la douceur, de la virginité, de l'innocence devient une cible de choix pour le satyre dont les excès peuvent détruire tout cet idéal en une nuit:

Elle me tenait par la main comme une couventine. [...] Rendus à ma chambre, je la regardais dans toute sa douceur et sa jeune chair, elle apparaissait exactement comme une petite couventine qui pour la première fois se trouve seule avec un homme et qui ne peut plus endurer d'être vierge.

Passionnément je me mis en marche. Elle paraissait si jeune et si fraîche qu'elle éveillait en moi un instinct de cannibalisme. Toute sa douceur me faisait croire que j'étais avec une vierge malgré que je savais le contraire. [...] Elle était encore très serrée et c'était comme si je faisais l'amour à une vierge malgré tout. Tout en elle me semblait être pure. [sic]

-« Tu me fais mal » dit-elle doucement .

-« Je ne te ferai jamais assez mal, lui dis-je, tu es tellement belle ».

Elle arquait le dos en me tenant avec les jambes autour des miennes. Ses longs cheveux blonds étendus sur l'oreiller me rendaient hors de moi, je faisais l'amour à un ange blond. Très tard dans la nuit, jusqu'à l'épuisement nous fîmes l'amour sous toutes ses formes. Je la détruisais avec plaisir, je voulais

lui faire l'amour jusqu'à ce qu'elle ne puisse plus respirer. (p. 214-215)

L'homme se fait bête et son langage le devient tout autant. Les mots crus reflètent la nature obscène du protagoniste et de son propos. Lorsqu'il y a conjonction d'une scène osée et d'un vocabulaire ordurier, l'effet est particulièrement vif. Le lecteur est ému par le langage, qui étonne, qui heurte les sensibilités et qui fait scandale:

Je crus pour un moment qu'elle allait avoir un arrêt du cœur
Je lui criai:
Viens, viens encore une fois putain.
« Oui, dit-elle, je suis une putain, je suis une putain, ne cessait-elle de répéter,
je suis ta putain à toi. » (p. 63)

Tout au long du roman, le vocabulaire sexuel se caractérise par une transparence exemplaire. On appelle un chat un chat, une chatte une chatte. Comme nous le rappelle Philippe Hamon:

Le discours réaliste se caractérisera aussi, vraisemblablement, par un effort (utopique) vers la *monosémie* des termes et des unités manipulées par le récit. Cela à plusieurs niveaux, et dans le but de réduire l'ambiguïté du texte. D'où le refus de jeux de mots (...), et de la confusion littéral / métaphorique¹⁰⁹.

Cet usage continu d'un langage ordurier s'inscrit dans le code de la représentation; il mime le caractère spontané du protagoniste et devient ainsi un pur effet de réel qui connote la vérité du fait et surtout son actualisation dans une parole impulsive. Par souci de vraisemblance, le discours s'efforce d'annuler la distance entre le dire et le faire.

Cette sexualité agressive, sans âme et sans cœur, tournée vers les dégradations physiques et morales, et qui traite les femmes comme des objets, non

¹⁰⁹ Philippe Hamon, *art. cité*, p. 155.

comme des personnes, s'inscrit dans un besoin convulsif de multiplier et de diversifier les expériences sexuelles selon un modèle axé sur la perversité. Son but est d'atteindre un stade d'hypersexualité, où l'excès codifie le texte en réduisant l'individu à sa pulsion sexuelle, en supprimant chez lui toute forme d'émotion et d'affectivité, en exprimant un violent désir d'assouvir cette pulsion. Bref, il n'est plus qu'un individu asservi aux exigences de la chair.

L'acmé survient dans les dernières pages du texte, lors d'une rencontre qui amalgame des éléments sexuels et religieux dans un rituel où une jeune émule du moniteur de ski lui offre sa virginité. La scène de défloration agit alors comme un rite de passage, où cette « chair vierge » sera « possédée » par cet homme qu'elle nommera inconsciemment « Jésus-Christ » (Dieu fait chair), comme pour marquer le caractère mystique de cette union:

Sur-le-champ et d'une façon brutale, je la déflorai. Son sang coulait sur moi. Elle encaissa la douleur sans broncher. Elle tremblait de tout son être, se tint très fort après moi.

- « Jésus-Christ, dit-elle, jamais tu ne pourras te défaire de moi maintenant. » Elle pleurait. [...]

Le fait d'avoir violé cette chair vierge, cette chair habituée à la soie, me donna une sensation merveilleuse.

« Allons chez moi, lui dis-je, allons dans mon lit »

Je voulus lui faire l'amour d'une façon sublime. En arrivant chez moi, je la déshabillai religieusement. Son corps jeune et tout nouveau à l'amour me passionnait étrangement. Je venais de l'inciser. Cette nuit-là je lui fis l'amour à en crever. Au matin, elle était possédée, elle se traînait à mes pieds, elle ne voulait plus quitter la maison, elle voulait continuer encore toute la journée. (p. 245)

Le protagoniste avoue par la suite connaître le véritable amour par le biais de cette relation: « l'étrange sensation, cet étrange phénomène qui rend un homme faible et

sans ressource » (p. 246). Ce sentiment est d'autant plus fort qu'il est partagé par cette Laureen qui lui annonce être probablement enceinte de lui. Cet épisode transformateur ne sera toutefois que de courte durée et se soldera par la nouvelle d'une mort violente de la jeune fille dans un accident d'automobile. L'avortement accidentel est emblématique d'un individu, d'une société dépourvue d'avenir. L'enfant n'a aucune place dans cet univers marqué par le plaisir immédiat de la sexualité et par la tension traumatisante de la violence.

La gradation des scènes laisse voir la structure inhérente à l'excitation continue du lecteur. La description des corps, leur position, les figures de la sexualité jouent un grand rôle dans cette progression, qui resterait cependant très limitée si elle n'était compensée par certains tabous sociaux liés à l'état civil, à la classe sociale ou aux convenances. Certains codes religieux sont aussi travestis pour figurer une transgression des codes sociaux. Mais s'il est dans *Après ski* une infraction ouverte à la décence qui touche la sensibilité du lecteur, c'est la violence physique et verbale qui, bien que dirigée vers les femmes, animalise l'humain, l'assujettit à sa chair et à ses pulsions morbides. Cette consciente perversion volontaire transgresse un tabou fondamental, celui qui distingue l'homme de la bête, touchant ainsi, pour reprendre une expression de Sollers, à une « expérience des limites¹¹⁰ », expérience dont l'aspect terrifiant par son inhumanité a été savamment traduit par Shakespeare:

¹¹⁰ Philippe Sollers, *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1968.

No beast so fierce but knows some touch of pity.
 But I know none, and therefore am no beast¹¹¹.
 (Shakespeare, *King Richard III*, I, 2)

En somme, la gradation des scènes permet d'inscrire les diverses modalités de la perversité, en passant par celle des corps, des statuts, de la violence et du sacré. Cette multiplication des scènes et l'ordre qu'elles suivent ne répondent pas d'abord à des critères de vérité ou de vraisemblance, mais bien à des critères de dramatisation où l'amplification des diverses transgressions provoque une émotion, une excitation continue du lecteur. Voilà donc le parcours obligé qui répond au pacte implicite entre le lecteur et l'auteur, et qui malgré son invraisemblance maintient le lecteur captif. Il faut toutefois rappeler que l'ensemble des tabous qui sont transgressés dans le roman érotique sont à rapprocher de ceux qui l'étaient dans l'espace du carnaval ou du roman carnavalesque dont parle Mikhaïl Bakhtine dans son *Rabelais*¹¹² et que, dans cette expression de pseudo-liberté, le renversement des tabous sociaux cache une réitération des limites sociales et une réaffirmation de ces mêmes tabous.

En fait, fiction et vraisemblance vont ici main dans la main. D'emblée, le texte se donne comme un récit de vie. Il se sert ensuite de ce contrat de lecture qu'il a passé avec son lecteur pour présenter des scènes dont l'intensité sexuelle et la violence vont à l'encontre de toutes les prescriptions sociales, remettant alors en

¹¹¹ Toute bête aussi féroce soit-elle éprouve une part de pitié. Je ne connais pas la pitié, je ne suis donc pas une bête (traduction libre).

¹¹² Mikhaïl Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1972.

question le caractère prétendument véridique du texte. Le narrateur aura donc recours à d'autres éléments textuels pour ancrer son texte dans une réalité qui sera sans cesse fictionalisée par les fantasmes sexuels présentés; le pacte autobiographique.

Ce roman d'apprentissage, que le narrateur présente comme le « récit de ma vie », se propose dès la préface « d'expliquer la vie d'un homme avec ses passions, ses défauts, ses joies et surtout les erreurs qu'un tel homme puisse commettre dans une vie dont le choix fut basé sur un rêve tout blanc » (p. 7) Dès lors, l'ensemble du roman nous instruit sur les particularités d'un lieu exotique situé à la frontière du monde traditionnel, un lieu fermé, destiné aux loisirs et qui a ses propres règles de fonctionnement, ses propres lois, axées sur le plaisir.

Après ski reprend à son compte toutes les caractéristiques des textes autobiographiques telles que les a énoncées Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique*¹¹³. Les quatre catégories proposées sont respectées: le texte est en prose; le personnage de Philippe Blanchont nous raconte les amours trépidantes qu'il a vécues à titre de moniteur de ski; le narrateur s'identifie au protagoniste en s'exprimant à la première personne et le tout est raconté sur un mode rétrospectif; l'auteur s'apparente au narrateur puisque tous deux partagent le même nom. Ces procédés jouent en faveur d'une véritable homologation des trois hypostases:

¹¹³ Philippe Lejeune , *Le Pacte autobiographique* , Paris, Seuil, 1975.

auteur, narrateur et protagoniste, ce qui a pour effet de garantir l'illusion d'authenticité des aventures décrites.

Ce jeu sur le nom est d'autant plus important qu'il accorde une grande importance à l'authenticité du récit et qu'il programme ainsi notre lecture. Si l'on se réfère à Philippe Hamon, le nom désigne et définit le personnage, il le met en perspective, d'où l'importance d'un nom propre qui, par sa motivation, peut être « un élément de reduplication sémantique (annonce et redoublement de sa "psychologie", voire annonce de son destin général)¹¹⁴ ». Or, le nom du romancier qui renvoie à celui du protagoniste offre un prénom en apparence très commun. Le nom de Blanchont, moins connu, rappelle néanmoins le nom typiquement canadien « blanchon », désignant un petit phoque à fourrure blanche. Il renvoie somme toute à la blancheur, à une certaine naïveté de celui qui dit avoir construit sa vie sur « un rêve tout blanc », le blanc des pentes de ski, mais aussi le blanc de la substance séminale issue de ce que l'on nomme souvent les « pollutions nocturnes ». Comme on le voit, le nom n'est jamais une forme vide, un choix arbitraire, que viennent graduellement remplir les descriptions du roman, mais une présence générant une certaine conception du roman et de la lecture, mais aussi une répétition confirmant la transposition autobiographique de l'auteur.

Puisque le nom du personnage équivaut à celui de l'auteur, le roman *Après ski* se présente d'emblée comme un récit autobiographique et ne peut plus être

¹¹⁴ Philippe Hamon, «Statut sémiologique du personnage», in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977, p. 162.

considéré comme une œuvre de fiction. Philippe Lejeune explique: « Même si le récit est, historiquement, complètement faux, il sera de l'ordre du mensonge (qui est une catégorie « autobiographique ») et non de la fiction¹¹⁵ ». Même s'il se veut mensonger, le texte s'offre au lecteur comme un texte vrai. Le pacte autobiographique ne figure pas sur la page couverture d'une manière solennelle; néanmoins, il s'y trouve dispersé et répété dans le texte et le paratexte.

Nous avons relevé précédemment dans notre analyse du paratexte la présence de plusieurs éléments soulignant l'authenticité du texte. Les deux épigraphes et la préface sont à rattacher au pacte autobiographique, d'autant plus que ces trois éléments correspondent à trois inscriptions provenant de chacune des hypostases du sujet écrivant. La première épigraphe¹¹⁶, signée « P. B. », peut être assignée à l'auteur par sa dimension créative. La seconde épigraphe, signée « Philippe Blanchont », est plus apparentée au narrateur par la distance du propos:

Il y a des hommes qui sont montagnards de métier de par leur hérédité; parce qu'ils sont nés dans les flancs de glacier, conçus sur l'herbe fraîche d'un alpage réchauffé par le soleil de printemps. Alors, on peut dire de ces hommes que leur chair provient d'une source sortant du roc et du granit des sommets éternels.

Mais moi je suis né dans la suie d'une ville, dans l'humidité d'une cité de ciment.

Philippe Blanchont (p. 5)

Et finalement, la préface non signée serait à rapprocher du protagoniste par sa référence directe à l'atmosphère du centre de ski. Dans cette préface intitulée

¹¹⁵ Philippe Lejeune, *op.cit.*, p. 150.

¹¹⁶ « L'amour, c'est un mélange de réactions intellectuelles, pendant que la bête humaine est au repos »

« Après-ski ou confessions d'un moniteur de ski », le roman se présente comme un témoignage personnel du protagoniste, ce qui lui confère sa dimension autobiographique:

Le vin, les femmes et le ski, voilà l'atmosphère dans laquelle j'ai vécu pendant douze ans.
Ce récit de ma vie n'a pour but que d'expliquer la vie d'un homme avec ses passions, ses défauts, ses joies et surtout les erreurs qu'un tel homme puisse commettre dans une vie dont le choix fut basé sur un rêve tout blanc. (...) (p. 7)

Ces trois seuils du texte commandent une lecture du récit comme histoire vraie. Voilà donc un univers cohérent et clos sur lui-même, où le signe s'annonce transparent; le monde de Philippe Blanchont se donne ainsi à lire comme témoignage, comme discours vrai basé sur des faits vécus. Philippe Lejeune souligne à cet effet le rôle que joue le nom propre de l'auteur comme gage d'une vérité extratextuelle:

C'est donc par rapport au *nom propre* que l'on doit situer les problèmes de l'autobiographie. Dans les textes imprimés, toute l'énonciation est prise en charge par une personne qui a coutume de placer son *nom* sur la couverture du livre, et sur la page de garde, au-dessus ou au-dessous du titre du volume. C'est dans ce nom que se résume toute l'existence de ce qu'on appelle *l'auteur*: seule marque dans le texte d'un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu'on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l'énonciation de tout le texte écrit¹¹⁷.

Même si nous savons aujourd'hui que le nom de Philippe Blanchont est le nom de plume, le pseudonyme de Richard Joannette, cette particularité ne change rien au

¹¹⁷ Philippe Lejeune, *op.cit.*, p. 144.

pacte référentiel puisque « le pseudonyme est simplement une différenciation, un dédoublement du nom, qui ne change en rien à l'identité¹¹⁸ ».

Transparence, authenticité sont des qualités d'une importance capitale pour le lecteur de textes érotiques. Dans le cadre d'une analyse des histoires personnelles du courrier des lecteurs de *Penthouse*, Bertrand Gervais a savamment noté que les textes qui misent sur cette illusion d'authenticité agissaient comme si cela « permettait d'assurer qu'il y ait bien du corps de l'autre côté du texte¹¹⁹ ». L'adéquation entre l'auteur, le narrateur et le protagoniste produit un phénomène relativement similaire: il élimine toute médiation, rapprochant le lecteur de la réalité des corps sexués. Le caractère authentique du récit apparaît alors comme un gage de l'authenticité des corps, corps qui, rappelons-le, surviennent dans le roman par le biais d'une narration, d'un point de vue.

Un des buts essentiels du discours réaliste est « d'éviter au maximum tout « bruit » qui viendrait perturber la communication de l'information et la transitivity du message¹²⁰ ». Une écriture enthousiaste, vivante, rapide est utilisée pour laisser transparaître une totale adéquation entre le protagoniste et l'instance narrative. Dans cette fête joyeuse, tous participent allègrement et le narrateur n'est pas en reste face à tout cela. Conscient de l'invraisemblance de certaines scènes, il

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 145.

¹¹⁹ Bertrand Gervais, « Les aventures de *Name Vitheld* », *loc. cit.*, p. 149.

¹²⁰ Philippe Hamon, « Un discours contraint », *loc. cit.*, p. 134.

s'adresse fréquemment à son narrataire pour désamorcer un scepticisme possible du lecteur:

Ça je le jure qu'un moniteur de ski en ce temps-là était maître après Dieu, de femmes d'abord, des autres ensuite. (...) C'était complètement fou tout ça. Nous les avons dans nos mains comme des choses sans valeur, faciles et presque embêtantes à la fin. Nous avons l'embarras du choix, tellement, que nous étions devenus presque indifférents de coucher avec une jolie femme. Tout ça, je le dis sans prétention, je le répète, c'était complètement inouï. (p. 30)

Pour Barthes, tout comme pour Hamon, le narrateur a pour fonction de garantir l'exacte vérité du discours. La construction même de cette surprise a un effet vraisemblabilisant; c'est un acte de parole qui vient authentifier le caractère vraiment exceptionnel de la situation décrite, afin d'éviter toute distanciation du lecteur par rapport au texte, et de le garder concentré sur ce que les descriptions lui permettent de voir. Le lecteur reste absorbé par la pulsion scopique générée par l'action du texte; il n'est jamais amené à l'intellectualiser, à y trouver un sens second. Ces jeux opérés sur le modèle autobiographique suscitent une double lecture du texte, que P. Lejeune décrit ainsi:

Le lecteur est ainsi invité à lire les romans non seulement comme des *fictions* renvoyant à une vérité de la "nature humaine", mais aussi comme des *fantasmes* révélateurs d'un individu. J'appellerai cette forme indirecte du pacte autobiographique, *le pacte fantasmatique*¹²¹.

Après *ski*, comme la plupart des textes érotiques construits autour d'un pacte autobiographique, développe le « pacte fantasmatique » dans lequel se déploie un espace de liberté où s'exprime moins le mensonge dont nous parlions plus haut que

¹²¹ Philippe Lejeune, « Le Pacte autobiographique », *loc.cit.*, p. 159.

l'espace intime des fantasmes personnels, un espace où l'auteur donne libre cours à son imaginaire sexuel, sans jamais le présenter comme tel, mais plutôt en tablant comme le fait si bien Blanchot sur de multiples « effets de réels » qui donnent un caractère plus tangible à ces élucubrations.

Conclusion:

En somme, les premiers textes érotiques publiés au Québec, tel *Après Ski*, sont construits en fonction d'un modèle préétabli qui répond en grande partie à l'esthétique réaliste du XIX^e siècle et comble ainsi le désir de voir des scènes sexuelles reproduites sous une forme familière au public visé. Autant l'adoption de cette esthétique a pu être novatrice au XIX^e siècle, autant les œuvres qui l'utilisent au XX^e siècle se rapprochent de ce que Jauss nomme l'art « culinaire¹²² », les œuvres de simple divertissement. De même, *Après ski* est fondé sur un contrat de lecture qui lie fond et forme afin de répondre à l'horizon d'attente¹²³ du lecteur de textes érotiques. Le texte est assez prévisible dans son déroulement et dans sa durée. Le contrat tacite, qui implique la multiplication des rencontres sexuelles diversifiées, de même que l'éveil de la curiosité et de la tension sexuelle chez le lecteur, s'accompagne d'autres attentes: une langue accessible, univoque, un paratexte racoleur, une structure progressive, l'usage de personnages typés, voire

¹²² Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, p. 53.

¹²³ Ibid.

stéréotypés, des lieux marqués d'exotisme, des situations sulfureuses qui exploitent les thèmes de la violence, du pouvoir et de l'argent.

L'observation de ces divers éléments a su montrer que, même au service de la sexualité la plus débridée, *Après ski* travaille fortement à « imposer l'image d'un univers stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffrable¹²⁴ ». Le roman est à la fois une célébration des pulsions sexuelles et une glorification du pouvoir de la prose au service de la représentation. La particularité de ce texte érotique paralittéraire est de témoigner de la puissance du langage, capable de faire voir et croire ce qu'il nomme, au point de nous faire oublier le dualisme entre langage et réalité.

Parmi les mécanismes discursifs utilisés pour permettre l'adéquation entre le texte et le référent sexuel, nous avons vu d'emblée comment le paratexte établit sans équivoque, par le biais d'un certain nombre de signaux matériels (illustration, page couverture, quatrième de couverture) et textuels (épigraphes, préface), un véritable contrat de lecture insistant sur la vérité des faits narrés et, conséquemment, sur l'authenticité des scènes sexuelles présentées dans ce roman érotique. De même, la répétition de structures formelles et narratives traditionnellement utilisées dans le roman réaliste donne un texte qui démontre peu d'originalité quant au traitement de la thématique sexuelle, puisqu'elle vise avant tout à maintenir l'illusion d'authenticité des actions sexuelles vécues et des corps

¹²⁴ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1964, p. 31.

touchés. Le système des personnages est stéréotypé, le héros moniteur de ski fait figure de gigolo, les femmes se soumettent invariablement à son charme et sont littéralement renversées par ses capacités sexuelles. L'usage d'un temps cyclique et la construction de scènes suivant relativement le même déroulement narratif sont tout autant de procédés répétitifs qui ancrent le texte dans l'illusion référentielle, en évitant toute mise à distance possible des procédés utilisés. De même, la simplicité du langage et l'usage de mots crus créent des effets de réels; ils rapprochent le lecteur de la scène charnelle, en prenant soin d'éviter l'usage de termes équivoques, capables de déplacer l'attention du lecteur hors du champ d'action. Cette transparence du langage incite le lecteur à se concentrer uniquement sur les performances sexuelles du protagoniste. La répétition d'un même rituel de séduction, où les transgressions sexuelles deviennent de plus en plus importantes, a pour effet de maintenir le lecteur dans une fébrilité constante face à l'action suivante. Un tel traitement de la sexualité dans le texte vise à concentrer l'attention du lecteur sur la réalité sexuelle qui occupe la place centrale du roman.

Les aspects de la sexualité qui se trouvent privilégiés dans *Après ski* sont dépourvus de toute nuance et de toute sensibilité. Les personnages se soumettent à un désir charnel qui les dépasse. Incontrôlés et incontrôlables, ils obéissent à leur corps, qui les entraîne vers la recherche de jouissances violentes. Le désir les transporte vers des pratiques toujours plus excessives où se côtoient plaisir et déplaisir. Dans un va-et-vient entre ces deux pôles, le roman privilégie l'univers fantasmatique masculin par l'adulation que les femmes éprouvent pour le

protagoniste, par leur soumission la plus complète à sa volonté, de même que par l'utilisation d'une image réifiée de la femme assujettie à sa seule fonction d'objet de désir.

L'organisation des scènes sexuelles reste soumise à un ordonnancement strict où chaque scène suit un fonctionnement régulier répondant au mode de vie de ce lieu de villégiature: on skie, on boit, on danse, on fait l'amour. Malgré une formule répétitive, chaque scène exige une intensification de la tension érotique par rapport à la scène précédente. Cette progression est maintenue par l'usage d'une sexualité toujours plus osée, par l'application d'une violence croissante et par la transgression de divers tabous sociaux et moraux. Malgré cette structure répétitive, le texte ne lasse pas son lecteur, mais développe plutôt un mode de lecture marqué par le rituel obsédant. De plus, cette même redondance assure la cohérence et maintient la vraisemblance dans l'ensemble du texte. En plus de conforter le lecteur dans un univers prévisible, elle soutient l'illusion référentielle qui consiste à faire croire à une véritable adéquation entre le signifiant et le référent, et conséquemment à soutenir le mirage d'une présence de véritables corps derrière les mots.

En tant que roman érotique, *Après ski* entretient avec le monde réel des relations très étroites; il s'inscrit dans la configuration du discours réaliste pour centrer son discours sur un univers social inversé où la sexualité occupe un rôle de premier plan. La référence constante à un rituel de séduction prédéfini et l'ancrage de l'acte sexuel dans une réalité authentique par le pacte autobiographique témoignent de ce parti pris pour l'esthétique réaliste. Conservateur dans son choix

esthétique, le roman érotique paralittéraire n'embrasse pas les signes de la modernité.

Il existe cependant d'autres textes érotiques qui se distinguent de celui-ci en utilisant des procédés plus littéraires, permettant d'amplifier un sens premier, et de le disséminer à de multiples niveaux. Nous en analyserons quelques-uns dans les chapitres qui suivent.

CHAPITRE 2

Oeuvre de chair d'Yves Thériault¹²⁵

L'Érotisme n'est pas une simple imitation de la sexualité: il en est la métaphore¹²⁶.

Octavio Paz

Réception critique

Avant même la publication d'*Oeuvre de chair*, la sexualité occupait une place importante dans l'œuvre d'Yves Thériault; elle servait à caractériser un personnage, à marquer les instincts primitifs d'une tribu ou tout simplement à métaphoriser l'espace, comme l'a d'ailleurs clairement montré la thèse de Mark Benson¹²⁷. Aussi la critique ne s'est-elle pas véritablement étonnée de voir cet écrivain notoire qu'était Yves Thériault frayer avec l'univers de l'érotisme. Dans *La Presse*, Réginald Martel

¹²⁵ Yves Thériault, *Oeuvre de chair*, recueil de nouvelles, Montréal, Stanké, 1976, 170 p. Désormais, la pagination sera directement indiquée dans le texte du présent chapitre.

¹²⁶ Octavio Paz, « L'au-delà érotique », in *Arguments*, n° 21, 1^{er} trimestre 1961, p. (repris dans *Un au-delà érotique: le marquis de Sade*, Paris, Gallimard, coll. «Arcades», 1994, p. 27).

¹²⁷ Mark Benson, « La sexualité dans l'œuvre d'Yves Thériault », thèse de doctorat, Université McGill, 1984, 449 f.

en parle comme d'une « bouffée d'air frais¹²⁸ », tout en soulignant l'écriture et l'originalité du propos. Pour beaucoup d'autres, la réception d'un tel texte gêne : *Œuvre de chair* en laisse plusieurs sur leur appétit; on ne sait qu'en dire. Jean Royer, par exemple, accuse Thériault d'avoir délaissé le plaisir d'écrire pour celui du désir, et termine en affirmant que de toute façon « l'érotisme, j'aime mieux le vivre que le lire¹²⁹ ». Par la suite, la plupart des critiques préfèrent évacuer cette incartade de l'auteur au sein de la littérature érotique. À preuve, le dossier de presse de Claude Pelletier¹³⁰ ne retient qu'un seul compte rendu. De même, dans ses entrevues avec Yves Thériault, André Carpentier¹³¹ ne trouve rien à dire à l'auteur concernant ce nouveau genre, exploité pour la première fois après vingt-cinq années d'écriture. Il en signale tout juste l'année de parution par à une note de bas de page. Victor-Lévy Beaulieu, qui a lui-même édité, puis réédité le texte, y fait une courte allusion à propos d'une adaptation cinématographique¹³², mais sans plus. Heureusement, comme l'auteur est déjà bien ancré dans l'institution littéraire québécoise, cette œuvre fera l'objet d'une notice favorable dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, où Maurice Émond identifie succinctement le traitement du sujet, ses qualités d'écritures et les enjeux sémantique du

¹²⁸ Réginald Martel, « Petits plats pour jouir », *La Presse*, 7 février 1976, p. D-3.

¹²⁹ Jean Royer, *Le Devoir*, 20 avril 1983, p.

¹³⁰ Claude Pelletier, *Yves Thériault II: dossier de presse, 1954-1985*, Sherbrooke: Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1986, 82 p.

¹³¹ André Carpentier, *Yves Thériault se raconte: entretiens avec André Carpentier*, Montréal, Québec: VLB, [1985], 188 p.

¹³² Victor-Lévy Beaulieu, *Un loup nommé Yves Thériault*, Trois Pistoles, Éd. Trois-Pistoles, 1999, p. 201.

recueil: « dans les meilleurs récits du recueil, tout concourt à l'expression d'un érotisme présent au niveau d'une écriture qui suggère plus par l'originalité, la vigueur et la saveur de sa langue que par le réalisme et l'audace de ses descriptions¹³³. »

De même, le numéro d'*Études littéraires* consacré à Thériault présente une très bonne analyse d'*Oeuvre de chair*, réalisée par Micheline Beauregard et Andrée Mercier¹³⁴, laissant voir à quel point le texte s'amuse à rapprocher les isotopies, sexuelle, religieuse et culinaire. Toutefois, leur constat devient fort décevant lorsqu'elles conviennent que « le plaisir sexuel (textuel) est chez lui (Thériault) carrément subordonné à celui du ventre », que son traitement de l'homosexualité « refuse d'admettre un désir féminin capable de faire l'économie de « l'homme »¹³⁵ », ou qu'elles insistent pour voir dans les recettes culinaires utilisées une mise en abyme d'un livre... de recettes. Même si leur analyse, privilégiant le procédé de mise en abyme, souligne la littérarité de l'œuvre, leur lecture reste contestable, puisque toutes les nouvelles n'impliquent pas l'existence d'une recette préalable au repas, tout comme il n'existe pas de recette sur le plan érotique. À notre avis, les recettes n'existent que pour assurer le succès commercial des films

¹³³ Maurice Émond, « *Oeuvre de chair*, recueil de nouvelles d'Yves Thériault », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome VI (1976-1980), Montréal, Fides, 1994, p. 585.

¹³⁴ M. Beauregard, A. Mercier, « Une lecture d'*Oeuvre de chair*, récits érotiques d'Yves Thériault », *Études littéraires*, vol 21, no 1, 1988, p. 57-72.

¹³⁵ *Ibid*, p. 70.

XXX, elles n'ont que bien peu à faire avec la littérature érotique. Alors, pourquoi s'efforce-t-on d'évincer le texte érotique de la production d'un auteur connu ? Pourquoi cherche-t-on à réduire la portée érotique d'*Oeuvre de chair* plutôt que d'en souligner l'apport ?

Le problème fondamental que connaît la littérature érotique provient de son objet: la relation sexuelle. Or, la littérature érotique ne cherche pas à rivaliser avec les représentations des films XXX, elle tient moins dans la représentation du sexuel que dans la mise sous tension de son lecteur par le bais d'une excitation progressive de son désir. Comme le disait si bien Raymond Jean dans ses *Lectures du désir*:

On peut en définitive *lire* le désir dans tous les détours, les systèmes d'écarts (syntaxiques, lexicologiques, etc.) qui à un moment donné inscrivent dans le texte la distance qui sépare une visée de son objet, celui-ci se trouvant constitué par ce *tracé* même¹³⁶.

Ces écarts, ces détours chez Yves Thériault prennent forme dans une variété de scènes qui déplacent les attentes du lecteur d'un érotisme des corps à un érotisme figuré où la stimulation sexuelle passe par la suggestion qui s'inscrit dans les situations, les espaces, les lieux, les odeurs et les saveurs. L'univers polysémique qu'il propose au lecteur place ce dernier au creux d'un univers ambigu, composé de signes qu'il doit décoder afin d'en découvrir le sens et d'en saisir les charmes cachés. Ainsi, lire *Œuvre de chair*, c'est reconnaître dans l'œuvre érotique la création d'un univers polysémique, qui alimente le plaisir du lecteur. Cette analyse du recueil de textes érotiques s'efforcera d'illustrer comment la polysémie du texte concourt à

¹³⁶ Raymond Jean, *Lectures du désir*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977, p. 26.

susciter le désir en multipliant les plaisirs du lecteur par un traitement particulier de la thématique et de la structure des récits.

Publié en 1976 et réédité en 1982, *Œuvre de chair* se présente tout d'abord comme une œuvre de maturité, Yves Thériault ayant déjà produit avant cela plus de quarante romans, plusieurs radio-théâtres, des romans jeunesse, etc. Ce recueil unique en son genre est constitué de seize récits érotiques dont la particularité tient à leur apparente familiarité avec les fabliaux érotiques dont ils s'inspirent sur le plan thématique et structurel. À cet effet, quatre récits prennent place au cœur du Moyen Âge¹³⁷; les autres, même s'ils sont placés dans un cadre plus moderne, exploitent une construction similaire. Même s'ils conservent une touche d'humour, les récits érotiques de Thériault ne peuvent pas être lus comme des «contes à rire», l'auteur extirpant la visée comique traditionnelle du fabliau et plaçant l'érotisme au cœur même de tous ces récits. Néanmoins, l'observation de la composition de ces textes, l'analyse du système des personnages, de l'isotopie culinaire, des lieux de l'action et du lexique employé pour décrire la sexualité permettent de faire plusieurs rapprochements entre ces récits érotiques et les fabliaux et d'entrevoir ainsi la dimension plus littéraire de ce recueil.

¹³⁷ « Le coq en pâte de la nonne Jeanne », « Les caillies du manant », « Un gigot réparateur », « La carbonade monastique ».

Analyse thématique

En une dizaine de pages, chacun de ces brefs récits donnent à voir les diverses étapes d'une entreprise de séduction entre deux ou plusieurs partenaires. Toute l'action est donc orientée vers une finalité commune, à savoir la relation sexuelle. Pour y parvenir, chaque texte s'élabore selon un déroulement bien défini: une personne seule sent la montée de son désir et cherche à l'assouvir en invitant un hôte à un somptueux repas bien arrosé qui servira de préambule à un festin plus corporel. Chaque récit suit à peu de choses près ce scénario. Pour varier, l'auteur renouvelle chaque fois le système des personnages, les plats qui sont servis, les ambiances, et ce, dans des mises en scène où s'expriment différentes formes de désirs: hétérosexuel, homosexuel, lesbien, adultère, tripartite, etc. Le désir reste constant sous diverses hypostases, Éros ne connaissant pas les conventions bio-sociales.

Prenons comme exemple le texte intitulé «Les Cailles du manant», où Joachim rencontre par hasard une jeune femme, comtesse de son état, « fille à la mine ardente, fraîche épousée, au mari beaucoup trop âgé, et qui déambulait ainsi seule dans les bois du château » (p. 27). Leurs regards se croisent, tous deux se devinent et la comtesse feint un malaise qui nécessite le secours du manant. La jeune femme accuse une chaleur trop ardente, mais, au milieu de ses bois, Joachim devine le prétexte et l'invite à refaire ses forces en dégustant quelques cailles chez lui. La description des préparatifs culinaires est soigneusement détaillée: « Et Joachim prépara donc les cailles. Soigneusement rincées, puis farcies d'une truffe, de deux

noix de gras, d'une poignée de gros sel et de six feuilles de sauge, bouillies vingt minutes durant, puis revenues au gras d'oie dans un grand poêlon de fonte» (p. 32). Le repas est servi et l'appréciation de la comtesse est plus qu'éloquente: «Quand ils mangèrent, la comtesse gémit d'aise entre chaque bouchée. Elle soupirait de plaisir aussi» (p. 32). Puis, le passage de la table au lit ne se fait pas attendre: «Repus enfin, ils purent se dévisager. – Je crois, dit la comtesse, que je peux t'offrir un dessert digne de tes cailles de manant. » Aussitôt les amants s'enlacent, leurs corps s'emballent, la relation se développe sous nos yeux: «Après, à pleine bouche, Joachim cueillit d'abondance la moiteur du temple velu et la comtesse fit de même à la flamberge du manant jusqu'au point d'une nouvelle rencontre d'émois ». (p. 32)

Dans ces courts récits, Thériault ne cherche nullement à expliquer comment l'amour a pu naître. «Il y a là matière à roman, et les exigences sont autres » (p.97), dit le narrateur pour résumer la rencontre de deux amants. Le conteur doit aller à l'essentiel: les rapports sexuels. Les mets succulents servent d'entrée en matière, de mise en appétit, qui permet de passer aux affaires importantes. Ainsi, le repas et l'union sexuelle participent du même climat sensuel, et l'un suit logiquement l'autre, selon une dynamique ritualisée.

Un enchaînement logique et ritualisé

Dans les récits, la séduction prend des allures de rituels bien définis, où le passage de la table au lit s'inscrit dans une logique bien établie: «il serait logique,

après le pousse-café, que le filet rerombe¹³⁸ [sic] de nouveau, emportant Sébastien derechef dans les pays du Tendre et de la Bonne Chair » (p. 88). Dans les «Les Cailleaux impubères en terrine », Gabrielle organise la rencontre afin que ce passage des plaisirs de la bonne chère débouchent logiquement sur ceux de la chair :« Elle voulait que le passage de la table à la chambre à coucher paraisse logique à Martine, et non comme un acte accompli en tenant trop compte de son âge ». (p. 127) Cette logique qui s'installe entre les plaisirs de la table et ceux de la chair n'a rien d'arbitraire. Le père de la psychanalyse, S. Freud, a fait valoir que les deux ont en commun un apport libidinal similaire. L'alimentation et la sexualité ont été associées à toutes les époques et dans toutes les cultures; ce rapprochement s'explique par le fait que la première expérience érotique a partie liée avec le sein maternel. Le plaisir du bébé est lié à l'excitation de la bouche; la nutrition et l'expérience érotique sont pour lui indissolublement mêlées¹³⁹.

Ce rapport logique s'inscrit aussi dans une dynamique, puisque le fait de passer ainsi d'un plaisir à un plus grand plaisir s'apparente à la logique du désir sexuel. Tout comme dans le processus de la tension sexuelle décrit par Freud¹⁴⁰, le plaisir du palais suscite une excitation qui commande à son tour un plus grand plaisir. Dans cette dynamique de l'excitation, le sujet désirant n'est jamais assouvi: sa soif commande une plus grande soif, sa faim une plus grande faim. C'est en ce

¹³⁸ Une coquille pour "Retombe" ou peut-être un mot ancien inventé à partir du radical expressif "rom-" évoquant l'idée de grondement.

¹³⁹ Sigmund Freud, *Trois essais sur la sexualité*, Paris, Gallimard, 1962, p. 65-79.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 114-116.

sens qu'il faut comprendre le récit érotique comme un texte dont la visée n'est jamais de combler son lecteur, mais bien au contraire de susciter chez lui un désir toujours plus grand, une tension sexuelle toujours croissante.

Pour y parvenir, le refoulement est banni, tout est permis. Les aventures sexuelles s'expriment naturellement et personne ne s'embarrasse ni ne s'inquiète de la morale sociale, non plus qu'il n'est pris de remords avant, pendant ou après l'expression de sa sexualité, fût-elle marquée par un interdit. Comme dans tous les récits érotiques, le primat du plaisir et de la libre jouissance prévaut sur les interdictions ou les contraintes sociales. Si les interdits existent, c'est pour mieux les transgresser. Nous sommes dans ce que Bakhtine nommait un monde carnavalesque¹⁴¹, un monde à l'envers qui valorise le matériel et le corporel considérés comme grossiers et vulgaires par la culture officielle, et qui rabaisse ce qui est élevé dans la hiérarchie sociale. C'est ce que l'on observe concrètement dans la libération des instincts sexuels et l'instauration d'une morale du plaisir qui tient lieu de la traditionnelle morale chrétienne axée sur le péché, le devoir. Le carnavalesque lutte ainsi contre la répression du désir, contre l'autorité, la hiérarchie, et il privilégie les rapports horizontaux d'échanges dialogiques et ambivalents. Le monde n'est plus régi du haut vers le bas; les termes sont placés sur un même plan, ce que l'on observe particulièrement dans le système des personnages.

¹⁴¹ Mikhaïl Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1972.

Système des personnages: des rapprochements oxymoriques

Dans cet univers inversé, tout orienté vers le primat du plaisir, toutes les jouissances sont mises à contribution, et plus que toute autre, les relations marquées par l'interdit. Tout comme la fête des fous, le carnaval rassemble tous les représentants de la sphère sociale; pareillement, la fête du sexe réunit les individus les plus disparates de la société à une même table, dans un même lit. Les distinctions sociales sont ici transgressées pour mieux en jouir: le manant s'unit à la comtesse, le roi avec le cuisinier, le garçon de ferme avec la nonne, la nonne avec le curé, la femme mûre avec le jeunot, la grande cousine avec la nubile; bref, tous s'unissent en un vif éclat de gaieté dans cette célébration des jouissances du corps.

Les clercs comme figures de transgression carnavalesque

Dans cet univers marqué par l'expression du désir, les personnages les plus divers sont travaillés par le désir; ils sont tous confrontés à l'exigence intérieure du plaisir et invités à aller au bout de leur jouissance. Le groupe le plus ardemment convoqué à cette fête des corps est le clergé. D'ailleurs, le titre du recueil, *Œuvre de chair*, n'évoque-t-il pas le neuvième commandement: « Œuvre de chair, ne désireras qu'en mariage seulement » ? En ce sens, quatre récits mettent en scène des moines, des nonnes, des curés¹⁴². Les ecclésiastiques, contraints par la règle au célibat, subissent les appels de la chair qu'ils tentent de déplacer vers des pensées

¹⁴² « Le coq en pâte de la nonne Jeanne », « Fricadelle ecclésiastique », « La carbonade monastique ».

plus spirituelles, mais en vain; l'exigence de la chair prend le dessus et tous les gestes sexuels acquièrent par le fait même une dimension religieuse. Le ravissement de sœur Jeanne, dans «Le coq en pâte de sœur Jeanne», se traduit par une formule qui s'apparente non innocemment à celle de la Genèse: «Et Dieu vit que cela était bon...»:

Et elle vit bien que nul doigt, nul clerc ou tout autre relève, ne pouvait jamais valoir la durandal de Flavien, rose sombre, au généreux prépuce, et dont le gland déjà trempé saurait bien, Jeanne n'en pouvait plus douter, rompre avec courage et fermeté la désolante barrière dont elle voulait à tout prix se défaire. Elle entoura tendrement le membre de Flavien de ses lèvres et elle l'entendit s'exclamer. Ne crains rien, dit-elle, caressant les testicules pendant qu'elle parlait, Dieu est trop bon pour ne point t'accorder de joie. Amen-Amen! s'écria Flavien. (p. 13)

Ici, la coprésence du texte biblique ne se lit pas comme une simple déformation; elle repose bien plus sur la volonté d'en imiter le style et d'en faire un pastiche, un texte *à la manière de*. Contrairement à la parodie, l'imitation d'un style ne suppose pas la reprise intégrale du texte, l'imitateur s'attardant plus à l'air de la chanson qu'à ses paroles. Aussi, faire la description d'une fellation opérée par une nonne dans un style imitant le texte cosmogonique chrétien, la Genèse, n'est-il pas un jeu dépourvu de valeur critique. En conjuguant la description sexuelle dans un style biblique, l'auteur revisite le mythe et propose du coup une version plus érotique du fondement de l'Univers.

Dans la même nouvelle, Jeanne est dépucelée selon toutes les règles de l'art; puis, dans un élan de générosité, elle décide de retourner au couvent afin de faire connaître aux sœurs encore pucelles les joies de la chair et les plaisirs du sexe

de Flavien. Sur sa route, l'assouvissement sexuel de Jeanne s'apparente à la béatitude des saints:

Quand Jeanne retourna au couvent, sa démarche neuve semblait légère, et la suavité de son visage lui conférait un air de sainteté comme on en voit aux enluminures des livres d'Heures. Elle n'était pas loin de penser que personne n'avait jamais rien compris à la béatitude. (p. 18).

Les traces de spiritualité qui restent en elle sont ainsi imprégnées par une constante obsession sexuelle qui travestit le contexte religieux.

Dieu est d'ailleurs souvent convoqué là où sa présence est inattendue. Dans «L'agneau de paix», Boris est découragé d'avoir perdu son conjoint Jacques, qui l'a laissé pour ce mauvais sujet de Serge:

Et maintenant, il habitait avec Serge, le petit blond doucereux que Boris haïssait depuis toujours et de toute son âme. C'était assez pour que Boris se tourne vers les femmes, et Dieu savait bien que c'était la pire éventualité qu'il puisse jamais envisager(p. 152)

Cette référence quelque peu désinvolte à Dieu pour discuter de rapports homosexuels crée un effet de surprise et n'est pas sans susciter une certaine complicité entre le narrateur et le lecteur.

Le travestissement de la doctrine religieuse est d'autant plus carnavalesque qu'il amalgame les élans spirituels et les appels du corps, comme si tous deux participaient d'un même principe. Une fois le procédé mis en place, l'auteur le répète à l'excès: l'effet de concentration ainsi obtenu confère au texte toute sa dimension ludique. Ces pastiches amusés des considérations spirituelles se retrouvent entre autres dans « Fricadelles ecclésiastiques », où l'appel de la chair de

Gertrude, sœur « défroquée », s'assimile à la recherche du divin, à la recherche du Christ:

Les quatre murs de son appartement enfermaient encore la sœur libre qu'elle aurait dû être et constituaient un prolongement de ce monastère qu'elle avait fui. Et le péché demeurait, même si elle n'y croyait plus, même si elle avait cessé toute pratique religieuse et même si elle désirait de toute son âme et de tout son corps connaître enfin un épanouissement de femme. Et où donc était l'homme auquel elle ne pouvait s'empêcher de penser quand le désir de la chair sourdait en elle? Cet homme sans nom, sans visage, mais dont elle imaginait les mystères du corps... jamais élucidés. (p. 93-94).

Le désir de Gertrude interpelle autant son corps que son âme, et sa quête charnelle prend ici des élans mystiques. Elle trouve son parti dans le personnage de Germain, rencontré à la librairie, et qui s'avère finalement être curé, un homme de Dieu dans lequel elle voit « un peu le Christ, ou tout du moins son agent sur cette terre » (p. 99). Le renversement apparaît assez insolite puisqu'en renonçant à l'ordre religieux, elle renonce à Dieu, et s'ouvre aux plaisirs de la chair. Elle trouve alors le Christ, par la voie même où elle l'attendait le moins.

Le rapprochement oxymorique de deux domaines aussi opposés que celui du religieux et du sexuel contribue à l'atmosphère carnavalesque de ces récits érotiques¹⁴³. L'union sexuelle avec un clerc est d'autant plus stimulante qu'elle est méritoire, puisqu'elle nécessite l'abolition de barrières morales supplémentaires.

¹⁴³ Selon Laurent Jenny, l'oxymore et l'hyperbole sont les deux figures qui définissent le carnavalesque bakhtinien. Voir Laurent Jenny, « Le discours du carnaval », *Littérature*, n° 16 (décembre 1974), p. 19-36.

De l'usage des relations interdites

D'autres récits ajoutent à l'excitation de la rencontre sexuelle une ou plusieurs transgressions. Le tabou de l'homosexualité masculine et féminine est exploité dans plusieurs récits, comme «La cuisse de porc du roi», «Le chapon coupable», «Les cailleteaux impubères en terrine» et «L'agneau de la paix». L'adultère, malgré son caractère convenu, est encore fréquemment utilisé dans les récits, mais sous une forme dynamisée par d'autres interdits. Ainsi, «Les cailles du manant» illustre une relation adultère qui réunit deux personnages de classes sociales différentes. Le plaisir du manant est d'autant plus significatif que cette transgression est doublement interdite, puisqu'elle renverse à la fois les règles du mariage et celles de l'aristocratie. Cet adultère est d'autant plus captivant que le manant y risque sa propre vie:

Et le mâle qu'il était commençait à se ficher éperdument de l'abîme entre les manants et les comtesses! Mais le viol était puni de mort; était-ce bien une fin à désirer? Joachim commençait quand même à se demander si mourir n'était pas vraiment désirable, après avoir possédé le corps d'une si noble et jolie personne. (p. 31)

Comme l'adultère est un lieu commun de la littérature érotique, l'auteur doit accumuler les interdits afin de donner une dose suffisante d'excitation à son lecteur, ce qu'il fait en jouant sur le statut du personnage invité. Le nouvel interdit viendra du fait que la personne appartient à une caste supérieure (« Les cailles du manant »), que celle-ci soit le conjoint d'une amie (« Roulé de bœuf plein son ventre ») ou marquée par une différence d'âge significative, (« Le steak au poivre initiateur », « Les cailleteaux impubères en terrine »). Les rapports presque incestueux de ces

deux derniers récits sont particulièrement bien exploités, puisqu'ils mettent en branle des tabous séculiers qui agissent comme des barrières morales supplémentaires, entravant l'expression du désir: « Alors que Lucie était seule et nue dans sa chambre, le désir avait été si subit et si bouleversant qu'elle s'était exclamée tout haut: – Je ne peux pas, il ne faut pas, c'est le fils de ma meilleure amie. Et que dirait mon mari si jamais il l'apprenait? » (p. 114) Or, cette pulsion est d'autant plus érotique qu'il s'agit d'un « désir qui triomphe de l'interdit¹⁴⁴ ». C'est aussi un plaisir de la transgression qui en commande un plus important, comme le laisse comprendre la proposition finale de Lucie:

- Ta mère est jeune, et fort belle. Tu la désires?
 Les yeux grands comme des soucoupes, il regardait Lucie :
 - Comment le sais-tu?
 - Cela n'a rien d'extraordinaire. D'ailleurs, moi aussi elle me trouble beaucoup. Je lui téléphonerai ce soir. Demain elle sera ici, et nous ferons sa conquête. Veux-tu?
 Il faisait un grand oui de la tête, alors Lucie se remit à cuisiner en riant.
 Étape par étape, Robert, dit-elle, nous atteindrons à de bien belles choses. (p. 119)

Comme le montrent les textes érotiques de Thériault, les personnages triomphent de l'interdit sexuel en toute connaissance de cause. La contrainte existe, la Loi est bien vivante, mais la force du désir pousse le personnage à enfreindre cette Loi par la simple expression de la jouissance du corps. En effet, le manant sait qu'il pourrait mourir s'il s'y fait prendre, les nonnes prises en flagrant délit craignent le verdict de L'Abbesse, Lucie se surprend elle-même à l'idée de concevoir une liaison avec le

¹⁴⁴ Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 1957, p. 278-292.

jeune fils de son amie; malgré cela, tous franchissent cette barrière et assument leur désir jusqu'au bout, et plus loin encore. L'érotisme, comme le dit Bataille, passe par l'expérience du péché; celle-ci « mène à la transgression achevée, à la transgression réussie, qui, maintenant l'interdit, le maintient pour en jouir¹⁴⁵ ».

Les jouissances qui sont donc exprimées dans ces récits érotiques montrent une juste compréhension de l'érotisme chez l'auteur, qui n'offre que de brèves et plus souvent laconiques descriptions des relations sexuelles au profit de mises en scène étudiées, exploitant préférentiellement la dimension transgressive des rapports sexuels présentés en utilisant des personnages confrontés à des interdits sociaux, fréquemment liés à leur statut social.

La femme en tant que sujet désirant

Dans cet univers particulier de l'écriture érotique, il est surprenant d'observer que ce n'est point le mari qui prend une amante, mais que c'est la femme qui cherche une aventure; c'est elle qui prend les devants et qui amorce le jeu de la séduction. Dans tous les récits d'*Œuvre de chair* qui impliquent des femmes, celles-ci expriment leur désir, elles suscitent les rencontres et s'affairent à séduire le mâle ou la femelle convoitée. Elles le font soit dans le but de perdre leur virginité¹⁴⁶, soit

¹⁴⁵ Georges Bataille, *op.cit.*, p. 45.

¹⁴⁶ « Le coq en pâte de la nonne Jeanne », « Fricadelle ecclésiastique » et « La carbonade monastique ».

dans le but de ranimer la flamme de leur conjoint¹⁴⁷ ou de récompenser les attentions particulières de celui-ci¹⁴⁸, ou tout simplement mues par le désir d'une rencontre impromptue. Le choix s'explique entre autres par le fait que c'est la femme à qui l'on prête les aptitudes de la séduction; c'est elle qui sait le mieux en manier les signes. De plus, la tension dramatique du récit érotique est plus vive lorsque c'est la femme qui prend l'initiative, et non l'homme, car, de ce fait, elle renverse les convenances de l'époque, elle sort de son statut conventionnel d'objet de désir et s'affirme en tant que sujet désirant. Mais plus que tout, ce choix nous apparaît motivé par une nécessité de structure. Seul le roman a le loisir de faire face aux réticences de ses personnages ou de s'étendre sur un processus de séduction. S'il veut parvenir à sa finalité: la relation sexuelle, le récit érotique se doit d'aller vite en affaire; son mandat de brièveté exige une disponibilité des personnages.

Les hommes: décodeurs de signes

Dans les nombreux textes où l'adultère est mis en scène, les maris restent à l'écart du récit; ils sont au loin, en voyage; bref, ils laissent toute la place à l'amant, les amours naissantes étant plus promptes à utiliser tous les ressorts de la séduction. Comme nous l'avons vu précédemment, ce sont les femmes qui affirment leurs désirs au gré des rencontres, et cela n'est pas sans incidences sur les hommes qui répondent spontanément à leurs demandes. Les hommes sont très

¹⁴⁷ « Roulé de bœuf plein son ventre », « Le filet de la laitance ».

¹⁴⁸ « Le Jambon de la tromperie ».

disponibles, c'est leur caractéristique première. Les rares descriptions plus élaborées permettent d'apprécier leurs qualités toutes physiques et plus particulièrement leur virilité:

C'était un fier gars, ce Flavien, une mâlerie d'homme à faire suinter maintes filles, maintes femmes, au long et au large de tout le pays. Nigaud sans doute, dans toute sa carrure, nicaise et pas démêleur de nœud gordien, mais homme fait dans ses vingt ans, et nanti au-delà de toute comparaison avec les meilleurs et les plus habiles des procréateurs du pays. (p. 10)

Flavien est présenté sous la figure de l'« ardent cavalier ». Sa « charnelle force » s'exprime par son membre viril: sa vaillante « durandal », qui lui confère les attributs du plus haut dignitaire de la chanson de geste, le chevalier Roland. Cette vigueur qui réduit plusieurs hommes au statut d'objet sexuel se voit nuancée par une intelligence sensible. L'homme, telle une bête à l'affût, est déterminé comme un personnage réceptif à l'univers codé auquel il est confronté. Il doit être en mesure de lire les signes de la séduction chez celles et ceux qui expriment indirectement leur désir, mais du coup, il doit savoir distinguer l'occasion unique du guet-apens. Ainsi, l'auteur du « Coq en pâte de sœur Jeanne » montre un Flavien lucide, même s'il est estomaqué devant le spectacle de Jeanne, cette « nonne qui dégrafait le haut de la robe et laissait voir une peau sombre, et bientôt la naissance d'une gorge que les chastes plis et fronces de la bure n'auraient pu laisser deviner » (p. 11). Tirailé par l'image de cette femme et par l'exhortation au respect envers les religieux que lui impose une éducation catholique, l'homme doit pouvoir soupeser les enjeux:

Va-t-on, d'un seul élan, s'emparer de choses aussi indûment offertes ? Il y avait peut-être un piège là-dessous. Tout bonasse qu'il fût, Flavien possédait les doutances élémentaires et avait tôt appris à ne pas toujours croire à l'or

des pyrites.

Le manège de Jeanne l'intriguait, et il regarda soigneusement les alentours, tenta de déceler toute dissimulation possible. À peu près satisfait de se rendre compte qu'il n'y avait pas d'embuscade et supposant que la nonne était peut-être vraiment sincère dans son surprenant déjuponage, il avança d'un pas. (p. 11-12)

L'homme fait preuve de vigilance, car, devant de tels appâts, il peut trop facilement céder. La réflexion qui s'ensuit joue alors le rôle d'une « pierre d'attente » où s'exerce une rétention du désir afin d'en mieux connaître tous les détails et d'en mesurer tous les enjeux. Un tel procédé a pour effet d'aiguiser l'attention du lecteur et son appétit.

Dans « Les Cailles du manant », la comtesse qui tombe dans les bras du manant utilise le prétexte suivant:

« Je suis au soleil depuis trop longtemps » affirme-t-elle. L'affirmation pouvait laisser songeur. En sous-bois, dans une forêt assez clairsemée, il y a du soleil qui perce, mais tamisé. On n'en peut facilement défaillir ; l'incongruité de la chose n'avait pas échappé à Joachim. [...] Il se mit donc à comprendre. » (p. 30-31)

Ici, le code des jeux de la séduction passe par l'usage des signes langagiers qui doivent être interprétés non pas au premier, mais au second degré. C'est grâce à une autre forme de décodage, celui du langage du corps, que Sébastien peut démasquer l'hypocrisie de Julie: « - Croyez-vous, Julie, qu'un homme averti ne sait pas reconnaître le vrai du faux dans les émois de la femme entre ses bras ? » (p. 89). Ce jeu des signes n'est pas étranger aux personnages, souvent très conscients de la double lecture qui peut être faite d'un plat, d'un regard, de la dimension

symbolique de certains aliments ... C'est d'ailleurs ce qui permet à Boris de savourer sa conquête dans « L'agneau de paix »:

malgré cette impassibilité apparente, Boris était en émoi total. Intérieurement, il exultait. Il tenait Jacques. Il avait eu raison, c'était le moyen le plus sûr de ravoir sa chère présence dans la maison. Il s'en fallait de peu désormais, pour que Jacques succombe tout à fait.

Serait-ce à la dernière bouchée de cet agneau qui tout à coup, en plus de sa saveur extraordinaire, devenait un symbole ? (p. 156)

Même si le désir anime les personnages masculins, ils apparaissent pourvus d'un discernement, face aux signes de la séduction et de la tromperie, discernement qui leur sert à distinguer d'instinct le vrai du faux dans un univers dominé par les pulsions.

La cuisine pour tous

Dans l'ensemble des textes, l'appât privilégié pour attirer la personne convoitée dans son lit est le repas. Si tous et chacun utilisent des ruses gastronomiques pour parvenir à leurs fins, il serait cependant erroné de penser que Thériault confine ici la femme à son rôle traditionnel de femme au foyer, puisque les hommes, tout comme les femmes, sont appelés aux fourneaux afin d'amener leur convive vers d'autres sustentations. Cinq des seize récits font appel aux talents culinaires des hommes¹⁴⁹. En fait, l'expression culinaire s'associe intimement à l'expression personnelle du désir.

¹⁴⁹ « Les cailles du manant », « La cuisse de porc du roi », « Fricadelle ecclésiastique », « Le jambon de la tromperie », « L'agneau de la paix ».

Nous ferions d'ailleurs fausse route en concluant que ce livre rassemble les meilleures recettes thériaultiennes de la séduction, car pas moins de cinq des seize récits évoquent certains ratés en matière de rencontre.

Sur le plan du message, on doit observer que les récits érotiques de Thériault n'ont rien d'iconoclaste. On y décèle au contraire, tout comme dans les fabliaux, une intention didactique et morale. Dans son analyse des fabliaux, Philippe Ménard insiste sur le fait que tout lecteur attentif tirera un bienfait du récit, qui recèle un

esemple, qui a fréquemment une visée morale et qui indique que le texte donne une leçon à suivre, propose un modèle à imiter ou à éviter. Le latin *exemplum* a désigné un genre littéraire chargé d'un enseignement moral. Ici, il est question incontestablement d'un exemple à suivre¹⁵⁰.

Une lecture superficielle pourrait nous faire croire qu'*Oeuvre de chair* nous enseigne qu'il suffit de préparer un bon repas pour réussir notre vie sexuelle. C'est du moins la lecture qu'en proposait Réginald Martel, dans sa chronique littéraire, à la parution du livre: « S'il [le lecteur] suit "*Œuvre de chair*" à la lettre, il pourra jouir doublement, puisque le désir amoureux, si on en croit ces contes, est mieux servi quand il est précédé par la satisfaction des désirs de l'estomac¹⁵¹ ». On pourrait en inférer que, somme toute, les récits de Thériault nous montrent que l'érotisme procède toujours de la même façon et qu'il suffit d'avoir « la recette » pour séduire et réussir en amour. Or, l'attention portée à l'ambiance, aux petits détails, et surtout à la recette de cuisine afin qu'elle concorde avec la nature et avec les goûts particuliers du

¹⁵⁰ Philippe Ménard, *Les Fabliaux. Contes à rire du moyen âge.*, Paris PUF, coll. « Littératures modernes », 1983, p. 109.

¹⁵¹ Réginald Martel, « Petits plats pour jouir », *La Presse*, 7 février 1976, p. 4.

convive, témoigne d'une vision plus nuancée et plus individualisée de l'érotisme chez Thériault, qui insiste sur l'importance de s'ouvrir à la particularité de chaque individu dans une relation amoureuse.

Les personnages qui réussissent en amour sont ceux qui savent faire preuve de créativité dans leurs préparatifs culinaires, en s'en remettant à l'inspiration du moment. Il n'y a pas de recette en amour; de même, il n'existe aucun véritable livre de recettes dans *Œuvre de chair*. Le recueil nous apprend que le repas s'exprime comme le désir et qu'il est vain de reproduire la recette culinaire de quelqu'un d'autre, tout comme il est vain d'imiter ou de simuler le désir des autres. Jérôme, dans « Le Jambon de la tromperie », affirme d'ailleurs que « chaque fois qu'il avait observé les diktats d'une recette, il avait raté le plat. » (145). Pour séduire Robert, Janine avoue : « J'ai inventé une recette. J'ose à peine m'y risquer. » (p. 47). Myrielle de son côté est très explicite: « Lorsque j'ai inventé une recette et fait manger un homme, je me sens terriblement petite bourgeoise. » (p. 42) Dans « La perdrix sans retenue », Hortense « avait imaginé de maîtres-apprêts » (p. 107). Dans « L'agneau de paix », Boris invite Serge à souper afin de le reconquérir et:

Sur-le-champ, Boris inventa une recette. Elle lui trottait dans la tête depuis un temps déjà. Pendant qu'il essayait d'imaginer des façons de ramener Jacques à lui, son subconscient restait convaincu de l'efficacité d'un bon repas servi en douceur, sans acrimonie: un levier de frappe carrément plus puissant que tout autre. La recette, elle avait été là, en attente, se concrétisant petit à petit, s'améliorant de jour en jour (p. 152)

L'invention culinaire, la créativité de l'hôte est garante du succès de l'entreprise de séduction, puisqu'elle implique une expression franche et personnelle des

sentiments éprouvés à l'égard du convive. L'invention est un révélateur du désir intime, et la préparation cristallise la passion ressentie.

A contrario, le plagiat d'une recette inventée par une autre personne révèle à son tour l'absence de désir véritable. Dans « Roulé de bœuf plein son ventre », Armande, qui souhaite raviver son couple, s'en remet à la recette de Janine pour reconquérir son homme, mais elle ne parvient pas au succès espéré. Le retard de Robert lui fait découvrir que celui-ci se trouve déjà dans les bras de l'originale Janine. L'absence de créativité est un signe de lacune pulsionnelle. La libido se dédouble alors dans la créativité culinaire. Ainsi, dans le « Carré de porc inachevé », lorsque Julie avoue qu'« Elle n'avait pas inventé de dessert », elle exprime du coup l'absence de désir à l'égard de son conjoint. Les recettes de grand-mère n'ont pas la cote dans ces récits. Il n'y a donc pas de « recette » infaillible dans le pays de la séduction, et Thériault s'amuse à nous le montrer en décrivant quelques ratés en matière de rencontre érotique.

Les ratés culinaires en tant qu'acte manqué

Les actes manqués, comme nous l'a démontré la psychanalyse, sont des conduites impulsives qui révèlent un contenu inconscient. Le choix d'une recette, sa préparation, répondent à une impulsion sexuelle; on pourrait même dire que le repas transpose dans une forme concrète et sensible tout le désir de celui qui le prépare. En cela, les échecs culinaires nous éclairent puisqu'ils dévoilent a contrario la leçon de vie « érotique » que l'on doit tirer de ces textes. Une telle « vérité » du texte n'est

pas explicitement énoncée à la fin comme elle pouvait l'être dans le fabliau, mais elle se déduit de l'ensemble des récits. L'hôte qui prépare un repas pour son convive doit y mettre (selon la formule consacrée) « tout son amour », et tout repas manqué révèle une lacune profonde sur le plan de la pulsion ou de la séduction. Ainsi, Sébastien n'est pas dupe, dans « Le carré de porc inachevé », et, devant cette viande froide et « sans grâce » que Julie sort du four, il sent bien à quel point la panne de courant est à l'image de cette femme qui n'émet aucune chaleur véritable à son endroit: « Il y a bien des choses inachevées dans cette maison, beaucoup de mensonge, peu de sincérité » (p. 89).

Dans la même veine, on apprend que l'on ne peut aimer l'autre comme s'il s'agissait de soi-même. La recette apprêtée doit refléter la réalité de l'autre, le convive. Le récit « Le Chapon coupable » illustre un échec typique, puisque Éliane, bisexuelle, apprête un chapon à Gisèle, « lesbienne de corps et de cœur ». Cet acte manqué révèle qu'inconsciemment Éliane compare la lesbienne à un mâle dépourvu de membre viril. Elle marque ainsi son incapacité à deviner que Gisèle n'a rien de masculin et qu'en fait elle s'oppose à tout ce qui est mâle, culinairement ou sexuellement: « Je ne veux rien, qui soit mâle, mais rien ! » (p. 138). De même, dans « Le filet à la laitance », Céline désire soudainement un raffinement culinaire que Valmont, homme rustre, ne peut ni apprécier ni récompenser à sa juste valeur par des élans amoureux aussi élaborés que ce plat. Dans « la perdrix sans retenue », Hortense, qui raffole de l'ail, en utilise des quantités excessives dans ses recettes, peu attentive au dégoût que Viateur, son convive, éprouve pour cette

épice. L'excès d'ail est à l'image du désir sexuel excessif qui anime Hortense, l'un comme l'autre jouant un rôle dissuasif sur Viateur. Cette corrélation entre l'échec culinaire et l'acte manqué alimente la dimension didactique du texte. Il opère dans un non-dit à titre de signe à décoder. Même intuitivement, le récit nous instruit de la morale du texte.

Jamais l'échec n'est motivé par la prudence ou la pudibonderie. L'hôte essuie un refus qui repose à tout coup sur une question de goût ou de dosage. Comme le repas est construit à l'image du désir, un agrément partagé dans la dégustation d'un plat est un excellent présage de délectations plus charnelles; dans le cas contraire, il n'est pas nécessaire d'aller plus avant. La morale implicite du récit érotique, tout en faisant fi de la morale religieuse, du sens du devoir, nous enseigne néanmoins certains préceptes en matière de séduction et donne quelques conseils pratiques en matière de relations humaines, et plus spécifiquement de relations sexuelles.

Les lieux du désir

Les rencontres amoureuses apparaissent habituellement dans des lieux clos: maison de campagne, appartement en ville, couvent. La préparation du repas, qui nécessite une cuisine, en dépend fortement. Néanmoins, certaines rencontres qui précèdent le repas surgissent dans des lieux très évocateurs, témoignant d'une certaine fantaisie de l'auteur. Les mises en scènes prennent parfois place dans des lieux qui correspondent étroitement avec la relation évoquée. La description du site développe alors un rapport métaphorique avec les personnages, et plus précisément

avec leur sexe. Ainsi, dans « Le Chapon coupable », Gisèle et Éliane s'éprennent l'une de l'autre au cours d'une fête d'amis. La description des lieux, de ses gazons, est à l'image de leurs « monts velus »: « Des pelouses semées de bosquets d'ombre, piscine, fontaine murmurante, boisés proches d'arbres feuillus, l'ensemble vert de tous les verts, coloré de toutes fleurs, l'immense générosité de la nature: de quoi émouvoir à pleine âme. » (p. 133). Dans « Le coq en pâte de la nonne Jeanne », c'est l'enceinte même du couvent qui est décrite à l'image de la nonne: « Elle avait trouvé, embroussaillée, blottie presque secrètement dans l'interminable muraille du monastère, une poterne propice, ouverte après moult efforts, qui serait encore là, accueillante, le cas échéant, si elle rebroussait chemin. » (p. 17). La découverte d'une faille, d'une entrée secrète qu'elle utilise pour s'immiscer au sein du couvent, correspond à la découverte de son sexe et de son dépucelage. Ici, la femme est au couvent ce que son hymen est à la poterne, une porte d'entrée sur le plaisir humain. Encore ici, le lieu de l'action n'est jamais indifférent, il est métaphore du personnage. En fait, la dimension polysémique ne se restreint pas à la description des lieux, elle est disséminée dans l'ensemble du discours sexuel.

La langue des récits

Contrairement à ce l'on pense, c'est moins la scène que le langage qui peut véritablement scandaliser le public. Or, l'érotisme auquel Thériault nous convie n'a rien d'obscène et de dérangeant. Les récits sont tous pourvus d'une ambiance feutrée par ce savant chimiste de la langue. Pas de termes vulgaires, absence

d'images crues, rien, sur le plan strictement langagier ou lexical, de choquant pour le public lecteur. Au contraire, les descriptions des organes sexuels sont voilés par un vocabulaire recherché, un vocabulaire, disait Réginald Martel, « qui prend grand soin d'adopter une langue et un ton qui coïncident très bien avec l'époque et le lieu choisis¹⁵² ».

Plus précisément, dans les récits situés en pleine époque médiévale, Thériault convoque tout un vocabulaire de l'époque, mais il recourt aussi à des images du temps. Dans « le coq en pâte de la nonne Jeanne », le membre viril de Flavien porte le nom de l'épée de Roland: « Sa durandal, de nouveau vaillante, se trouva à quelques centimètres du visage de l'intruse » (p. 23), alors que, dans « Les Cailles du manant », celui de Joachim porte le nom d'une longue épée, celle de Renaud de Montauban: « Joachim cueillit d'abondance la moiteur du temple velu et la comtesse fit de même à la flamberge du manant » (p. 32). Le moine Sébastien est lui aussi affublé d'une « pieuse flamberge¹⁵³ » (p. 165). Dans d'autres textes, le membre viril se présente comme « le dieu endormi » (p. 67), l'érection par des périphrases : « quand se distendit la chose belle » (p. 78). Les sexes féminins sont tout aussi auréolés de périphrases euphémisantes: « le temple velu » (p. 32), « le temple d'amour » (p. 14), de synecdoques et de métaphores allusives, tandis que les orgasmes s'offrent au lecteur par des gymnastiques lexicales qui tiennent plus de

¹⁵² Réginald Martel, *art. cité*, p. 4.

¹⁵³ Définition: Longue épée, comme dans l'expression *mettre flamberge au vent*: tirer l'épée, partir en guerre, s'apprêter à se battre.

la litote: « tout à coup la joie jaillit » (p. 14), le « sommet de joie » (p. 14) . Plutôt que de s'étendre sur le sujet, l'auteur utilise parfois des sommaires allusifs: « ayant arpégé la plupart des gammes de l'érotisme » (p. 14), « le silence de la cellule fut bientôt rompu par les geignements, les plaintes heureuses, les cris mêmes » (p. 14), « Il est dit qu'en ces lieux, et en ces temps, jamais chambre austère aux murs de pierre ne résonna d'autant de gémissements et de plaintes rauques. » (p. 165). Bref, les récits érotiques d'Yves Thériault offrent une langue sans accroc en évitant le recours à des mots vulgaires ou à des termes purement dénotatifs. Plutôt que de nommer crûment les choses que la décence réprouve, l'auteur préfère en éveiller l'idée par un langage plus allusif qui pimente la lecture. Le recours à divers euphémismes laisse entrevoir un sentiment de pudeur et un brin d'équivoque qui dit moins qu'il ne suggère. Plutôt que d'utiliser le terme grivois, Thériault sollicite l'imagination de son lecteur et lui laisse le plaisir de découvrir ce qui se trame sous le couvert des mots. L'auteur se place ainsi d'intelligence avec son lecteur, en partageant avec lui le bonheur et la richesse des expressions consacrées au fil des âges à l'univers sexuel.

Il ressort de ce rapide examen que plusieurs procédés littéraires sont utilisés dans ces récits érotiques. L'usage d'une mise en scène et d'un système des personnages carnavalisé, la transgression progressive d'interdits, le renversement des figures types, l'emploi de mots à double sens, l'inscription d'un *exemplum* par le biais d'actes manqués, une métaphorisation des lieux constituent l'originalité indéniable de ces récits, qui témoignent du talent inventif d'Yves Thériault. La

question se pose maintenant de savoir si l'on peut entrevoir une organisation structurale commune à tous les récits.

Techniques et structures

Sur le plan technique, le recueil adopte une gradation des scènes équivalente à celles que l'on repère dans les romans érotiques, où l'on distend le plaisir de la chose dans une progression soutenue de plaisirs toujours plus vifs. À l'instar des romans érotiques, chaque récit d'*Œuvre de chair* développe une scène plus osée que la précédente; l'on passe successivement de la simple affirmation du désir d'une nonne pour des plaisirs bien charnels aux adultères, puis les rencontres tripartites font place à des rencontres où s'affirme l'homosexualité masculine et féminine, puis les désirs se penchent sur de jeunes adolescents qui sont initiés aux joies de la chair, alors que le dernier récit raconte comment le moine Sébastien, dit la Besace, s'unit charnellement aux trois filles de maître Péclet, pour finalement déflorer la plus jeune. Ce crescendo de transgressions multiples suit en tout point la traditionnelle montée du plaisir que l'on observe dans la majorité des romans érotiques, et qui répond à ce que nous pouvons nommer la «mécanique du plaisir sexuel».

À l'échelle du récit, la brièveté de Thériault nécessite une efficacité exemplaire. En une dizaine de pages, l'intrigue se limite à une seule aventure: la rencontre de deux êtres, et l'action doit rapidement déboucher sur une relation sexuelle. L'auteur utilise une structure simple, se bornant à raconter une rencontre où le repas sert de prétexte et de préliminaire à des ébats sexuels. L'action progresse de

manière linéaire, le fil du récit imitant le cours du temps. Tout est fonctionnel, pas de détails gratuits. Lorsque l'auteur fait quelques interventions, ces annonces sont, elles aussi, liées à l'action. Elles nous font attendre et désirer la suite. Au-delà de cette limite, rien. Le récit érotique se donne comme but de créer un événement où se déploie graduellement toute la tension érotique sous le mode d'une dramatisation reposant sur trois moments forts du texte: la première rencontre, la préparation et la consommation du repas et la scène sexuelle.

« Le steak au poivre initiateur » est un exemple typique de cette progression. Lucie décide « de s'offrir en toute solitude, un gueuleton, une sorte d'évasion mal définie » (p. 114) et invite Robert, quinze ans, à dîner avec elle après avoir terminé quelques menus travaux. Elle s'affaire à la cuisine, ils mangent, puis, pour la remercier, il embrasse la cuisinière. À partir de là, tout s'enchaîne naturellement:

Ce fut lui qui entraîna Lucie vers la chambre, acheva de la déshabiller, inventa mille caresses, mille habiletés de langue et de doigts, porta Lucie jusqu'aux cris, puis à la fin, quand elle demandait grâce, elle sentit entrer en elle la jeune chair du garçon, céda aux appels d'un immense orgasme et tous poussèrent la plainte ultime quand la marée chaude de sperme envahit les plus profonds replis du bas-ventre de Lucie. (p. 118)

Les scènes sexuelles des textes érotiques comblent l'attente du lecteur, qui lit le texte érotique dans le but évident de rencontrer des scènes explicites aptes à satisfaire son désir de voir une expression mimétique de la sexualité. Il y a un aspect convenu dans le rapport qu'entretiennent le lecteur et l'auteur. Néanmoins, si l'on tient compte du fait que la présente scène est l'une des plus explicites du

recueil, on voit à quel point l'auteur semble vraisemblablement se jouer de cette attente et tromper son lecteur en lui offrant bien peu à se mettre sous la dent.

Dans plusieurs récits, Thériault pousse l'audace jusqu'à réduire la description de la scène sexuelle au programme annoncé par un des partenaires. La performance sexuelle, plutôt que d'être décrite sous nos yeux, est remplacée par un acte de langage annonçant le déroulement de la scène attendue. L'auteur transpose le « faire » en un « dire », ce qui en limite considérablement les effets jouissifs, car il prive alors le lecteur de son statut privilégié de voyeur. Dans « Poussins à l'estragon », la scène sexuelle se borne au plan de Myrielle: « Il y a double portion. (dit-elle) Vous me prendrez d'abord, ensuite je partagerai Amélie avec vous, et pour finir, Amélie me prendra » (p. 42). Dans « Le jambon de la tromperie », elle se réduit à une simple proposition: « – Déshabille-moi, dit-elle, dans un souffle, emmène-moi dans la chambre, fais-moi l'amour comme tu fais la cuisine, il est temps que tu te sentes libre d'aller au bout de ton invention » (p. 147). On le devine, la brièveté de ces descriptions laisse plus d'un lecteur perplexe, tous restant vraisemblablement sur leur faim.

La métaphore culinaire et l'esthétique du désir

Doit-on alors s'interroger sur la pudeur de Thériault ? Ou du public de l'époque ? Pourquoi un recueil qui s'annonce d'emblée comme un regroupement de récits érotiques néglige-t-il la place qu'occupent les descriptions sexuelles au profit de celles qui sont accordées à un simple préliminaire: le repas ? Nous pourrions y

voir un processus de mise en attente, fréquemment utilisé dans les fabliaux. Lorsque l'on observe plus scrupuleusement ces récits, force est de constater à quel point la recette recèle des allusions équivoques. Ainsi en est-il des « Cailles du manant »:

Et Joachim prépara donc les cailles. Soigneusement rincées, puis farcies d'une truffe, de deux noix de gras, d'une poignée de gros sel et de six feuilles de sauge, bouillies vingt minutes durant, puis revenues au gras d'oie dans un grand poêlon de fonte. Tout à côté, dans le plat, une généreuse poignée de cresson assaisonnée de thym sauvage finement haché. Quand ils mangèrent, la comtesse gémit d'aise entre chaque bouchée. Elle soupirait de plaisir aussi, (p. 32)

Le repas préparé avec soin laisse entrevoir un véritable glissement du culinaire vers le sexuel, tous les ingrédients laissant deviner une allusion aux organes sexuels des deux convives. Ici, l'isotopie culinaire se double d'une isotopie sexuelle qui connote autant la préparation du repas que le repas lui-même. Ainsi Joachim apprête ses cailles tout comme il prépare la comtesse à l'amour. La truffe et les deux noix de gras qui serviront à « farcir » les cailles ne sont pas sans évoquer les organes génitaux de Joachim. Leur forme et surtout leur fonction – farcir – font la force de cette allusion. La sauge et le sel dégagent des odeurs associées à la semence mâle. Le temps de cuisson indique indirectement la durée des ébats torrides. Le terme « revenu » laisse clairement entendre leur récidive. Le cresson et le thym, épices à la forme lobée et au parfum piquant, peuvent être associés au sexe

féminin, comme dans l'expression populaire « planter le cresson¹⁵⁴ » (faire l'amour). Si l'allusion sexuelle peut paraître discutable pour plusieurs, elle se confirme néanmoins dans la réaction paroxystique de la comtesse, qui « gémit d'aise » et « soupire de plaisir ». La métaphore culinaire illustre donc la fonction heuristique du repas qui allie des délectations de chair et de bonne chère, puisque sous la communication d'une succulente recette se dévoile une vision esthétisée de l'acte sexuel proposé. L'hôte rejoint son convive dans un repas qui métaphorise la relation sexuelle souhaitée ou à venir.

Sous l'illusion référentielle d'un savoir culinaire transmis au lecteur, Thériault inscrit en filigrane le fantasme sexuel du cuisinier. La métaphore employée va donc utiliser un comparant (le repas) et trouver son comparé à même le récit dans l'événement qui suit naturellement le repas: la sexualité.

Recette type: le steak au poivre

Nous découvrons une analogie similaire dans le second récit analysé: « Le steak au poivre initiateur », la préparation culinaire nous laissant entrevoir avec plus de précision et plus de sensualité tous les émois du corps de Lucie et du jeune Robert. Encore ici, le passage culinaire se veut nettement plus plaisant à lire que le passage explicite illustrant la sexualité, car le discernement du lecteur est mis à

¹⁵⁴ Claude Duneton, *Le Bouquet des expressions imagées*, Paris, Seuil, 1990, p. 199.

contribution; il doit lui permettre de lire le double langage utilisé lors de la préparation du repas:

Dans la cuisine, elle sortit le bifteck de la marinade, le frotta d'ail, écrasa des feuilles fraîches de laurier et de thym et en badigeonna la viande, puis elle la poudra de moutarde sèche. Elle moulut du poivre noir qu'elle étala ensuite en généreux manteau sur la pièce: elle mit à chauffer un épais poêlon de fonte suédoise, y jeta une noix de gras d'oie qu'elle laissa fumer un bon moment, puis plaça la viande bien à plat dans le poêlon. Saisies, les fibres se raidirent d'abord, puis à l'intérieur, les sucs s'insurgèrent, forcèrent le chemin, vinrent sourdre sur la pièce, baignèrent le bœuf de leur flot bouillant, y sertissant une incomparable saveur, à mesure qu'ils entraînaient dans les fibres les assaisonnements placés sur le bifteck par Lucie, et que s'incorporait plus pleinement encore le porto de la marinade. (p.117)

Ce bifteck que Lucie « frotte », « badigeonne » et « poudre » avant de l'enrober d'un manteau de poivre, subit un traitement tout empreint d'une sensualité, où se laisse deviner la préparation du corps. Sous cette pièce de viande se lit une allusion à cette pièce d'homme qu'est Robert. L'insinuation devient évidente lorsque le tout commence à chauffer. Ses fibres qui « se raidirent », ses sucs « qui s'insurgèrent » et « forcèrent le chemin » avant de « sourdre » et baigner le bœuf « d'un flot bouillant » métaphorisent avec succès la relation sexuelle tellement attendue jusqu'aux confins de l'orgasme souhaité.

Ainsi, la focalisation du regard sur les activités culinaires de Lucie à travers la description détaillée de ses actions s'accompagne d'une stratégie de dissimulation qui voile l'acte érotique par toute une série de termes neutres, mais allusifs dans le contexte. En art, il faut que le lecteur ait des choses à deviner. Il faut des énigmes à résoudre, des zones d'ombres à éclairer. L'art de Thériault consiste donc ici à

pimenter tout son récit d'allusions sexuelles, qui ont pour effet d'alimenter la tension du lecteur et d'affiner son attention aux signes dont sont parsemés tous ses récits.

À nouveau dans un autre récit intitulé « L'agneau de paix », la préparation culinaire de Boris a un double sens et suscite des réactions aussi ardentes de la part du convive convoité: Jacques. La recette va comme suit:

Dans un petit wok de cuivre, posé sur un réchaud à flamme de cire, Boris jeta quelques cerises au marasquin. Quand la vive chaleur les atteignit et qu'elles bougèrent dans leur jus se drainant rapidement, Boris versa du brandy, et y mit aussitôt le feu. La flamme bleue jaillit, enrobant les cerises, affinant leur saveur. Servies coiffées de crème pâtissière, elles devinrent mets de roi. Et Jacques, soudain, n'y tint plus. Il eut presque un cri. (...) Boris et Jacques restèrent seuls, il y eut un silence vite rompu par le bouchon du champagne volant au loin. Coupe en main après avoir servi Jacques, Boris se leva, vint derrière son ami, se pencha et l'embrassa tendrement. (p.156, nous soulignons)

Ici, les désirs homosexuels que Boris éprouve pour Jacques sont contenus dans les saveurs exquises du repas et du dessert. Les allusions multipliées aux libations d'organes mâles dans l'apprêt des cerises « qui bougent dans leur jus » avant d'être « coiffées de crème pâtissière », de même que la figure éjaculatoire de ce « bouchon de champagne volant au loin » inscrivent dans le repas le lieu même de la jouissance, et dans ce « cri », celui de l'orgasme. Plaisir qui n'aura jamais son pareil dans la seule ligne réservée un peu plus loin à la brève scène sexuelle: « Et quand apparut la dure ardeur de Jacques, Boris s'agenouilla, et prit dans sa bouche, cette joie qui lui avait tant manqué » (p. 157).

Puisque l'enjeu du récit érotique est de posséder et de jouir du corps du convive, et que le dénouement final en prive le lecteur en refermant trop tôt la porte

du récit, nous devons en conclure que la préparation culinaire semble jouer à cet égard un rôle de médiation: apprêter le repas, c'est essayer d'obtenir le don du corps en figurant cet échange amoureux. Au cœur de ce récit se trouve donc un récit central, celui d'une préparation culinaire, qui consiste moins en un récit préalable, celui de l'écriture d'une recette de cuisine, qu'en une vision métaphorique prospective de la rencontre sexuelle à venir entre les personnages. Narrativement, la séquence culinaire annonce et double la séquence sexuelle, mais, dans le paradigme, elle agit comme une mise en abyme¹⁵⁵ prémonitoire, soit un doublet qui met à nu la recette toute mécanique de la production érotique. Elle agit aussi en tant que prolepse¹⁵⁶ du dénouement, puisque la séquence sexuelle qui clôt le récit ne contient que l'incipit de la relation suggérée lors du repas. Nous ne pouvons qu'imaginer le reste...

Saint Augustin déjà soulignait que l'alliance de la dissimulation et du dévoilement, propre à la métaphore, stimule le désir du sens chez le lecteur, valorise l'effort et procure la joie de la découverte:

Si les vérités sont cachées sous cette espèce de vêtement que sont les figures, c'est pour exercer l'esprit qui les scrute pieusement et éviter que leur nudité trop accessible ne les avilisse à nos yeux (...). Soustraites à nos regards, nous les désirons avec plus d'ardeur et désirées, nous les découvrons

¹⁵⁵, Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1976.

¹⁵⁶ La prolepse telle que la présente Gérard Genette désigne « toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur ». Voir Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p. 82.

avec plus de plaisir¹⁵⁷.

L'auteur désarçonne son lecteur en insistant sur le repas qui sert de préambule à une relation amoureuse, plutôt que de représenter la relation sexuelle annoncée. Néanmoins, il apparaît évident que ce qui semble un détour joue plutôt le rôle de clé interprétative de ce texte, où la réalité culinaire de ces récits se fait littéralement aspirer dans le tourbillon érotique.

C'est d'ailleurs cette interprétation que le personnage de Céline tente de faire comprendre à cet amant un peu rustre qu'est Valmont dans « Le filet à la laitance »:

- Qu'est-ce qu'il y a à comprendre ?
- J'avais conçu ce souper dans l'orgasme que je n'ai jamais vraiment connu avec toi. J'aurais voulu que cela puisse t'inspirer, disons.
- Mais je n'arrive pas à voir le rapport. Manger, c'est une chose, faire l'amour c'est, c'est faire l'amour. Toi, tu prétends que les deux...
- Oui. Mais à quoi bon ? (p. 60)

Ce passage tout à fait unique dans le recueil énonce explicitement le rapport à établir au cours de la lecture, et si Valmont demeure trop lourd pour comprendre, le lecteur doit néanmoins tirer parti d'une si claire indication.

Réciprocité des métaphores, métaphores réciproques

L'identification des victuailles aux corps sexués dévoile une polysémie d'autant plus réussie qu'elle opère dans les deux sens. Si les chairs préparées évoquent la relation sexuelle à venir, le contraire est tout aussi vrai, car la sexualité

¹⁵⁷ *Contre le mensonge*, X, 24. Cité par J. Pépin, dans *La Tradition de l'allégorie de Philon d'Alexandrie à Dante*, Paris, *Études augustinnes*, 1987, p. 102.

subit à son tour la métaphore alimentaire. Comme l'avait remarqué Genette chez Proust: « C'est ici par un artifice typiquement baroque que les substances en contact échangent leurs prédicats pour entrer en cette relation de « métaphore réciproque¹⁵⁸ ». Cette réciprocité de la métaphore s'était exprimée brièvement dans « Les Cailles du manant », où la comtesse s'offrait comme « le dessert » digne de clore un tel repas. Elle se développe plus amplement dans « Les cailleaux impubères en terrine », où Gabrielle, jeune femme de vingt-cinq ans, invite Martine, sa jeune cousine de douze ans, à souper en sa compagnie dans le but à peine déguisé de l'initier aux émois du corps. La rencontre se déroule comme prévu et le passage de la table à la chambre à coucher se fait tout naturellement. Au lit, le corps de la jeune pucelle se voit affublé d'une connotation alimentaire, où les gestes de l'amour s'harmonisent avec ceux de la cuisine. Pareillement, les transports de Gabrielle sur la chair de la petite Martine prennent l'allure d'une préparation culinaire; le jeune corps est badigeonné de caresses et les libations du corps sont évoquées par les mouvements similaires à ceux des sucs lors de la cuisson d'une viande:

l'aînée défit les derniers boutons de Martine, la mit nue comme elle, vint à son tour caresser les petits tétons, le ventre de la fille, puis sa vulve sans pelage. Déjà Martine exprimait ses sucs de plaisance, et Gabrielle n'eut qu'à la mener doucement au lit, l'étendre et sur la jeune chair ferme et nue appliquer toutes les sources de ce premier orgasme, lèvres, langue, les mains et les doigts aussi, en caresses constantes sur tout le corps de la fillette. Et bientôt elle exhalait sa première plainte de joie, son premier gémissement de femme. (p. 129, nous soulignons)

¹⁵⁸ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 47-48.

Ici, l'isotopie évidemment sexuelle se double d'une isotopie symbolique liée au culinaire, l'une à la dimension de la phrase, l'autre à la dimension du récit. Le tout opère une symbolique toute particulière, qui donne sa cohérence à l'ensemble de l'œuvre.

Dans la scène des préparatifs alimentaires, la description condensait sur le plan métaphorique la visée sexuelle de la quête; de même, durant la scène sexuelle explicite, la description de la jouissance des corps se dédouble inversement dans la métaphore alimentaire.

Autre exemple de chair cuisinée

Pareillement, dans « Un gigot réparateur », Rossan savoure les joies de la chair avec la femme des hautes Alpes, et l'exploration de son corps emprunte largement son vocabulaire à la cuisine:

Sur le grabat tout près, Rossan, maintenant nu lui aussi, savoura tétins et pelage, visita tous les recoins de joie, palpa la fille et la pétrit, huma les sucs de toutes lèvres, s'introduisit à poussées ardentes aux sources des plaintes folles, et finit par projeter en la fille, à la seconde près de l'orgasme, l'entier de sa semence en geignements rauques. (p. 67, nous soulignons)

Sous l'influence de l'amour, l'homme ou la femme se comporte comme un cuisinier qui apprête l'autre comme une chair animale dont il veut faire sortir tous les sucs, toutes les saveurs. Le corps de l'être désiré est alors comparé à une chair qui se « palpe » comme un fruit, qui se « pétrit » comme une pâte, une viande de nature animale dont on savoure le « pelage » et dont on « hume les sucs ». (p. 67) Ce sexe

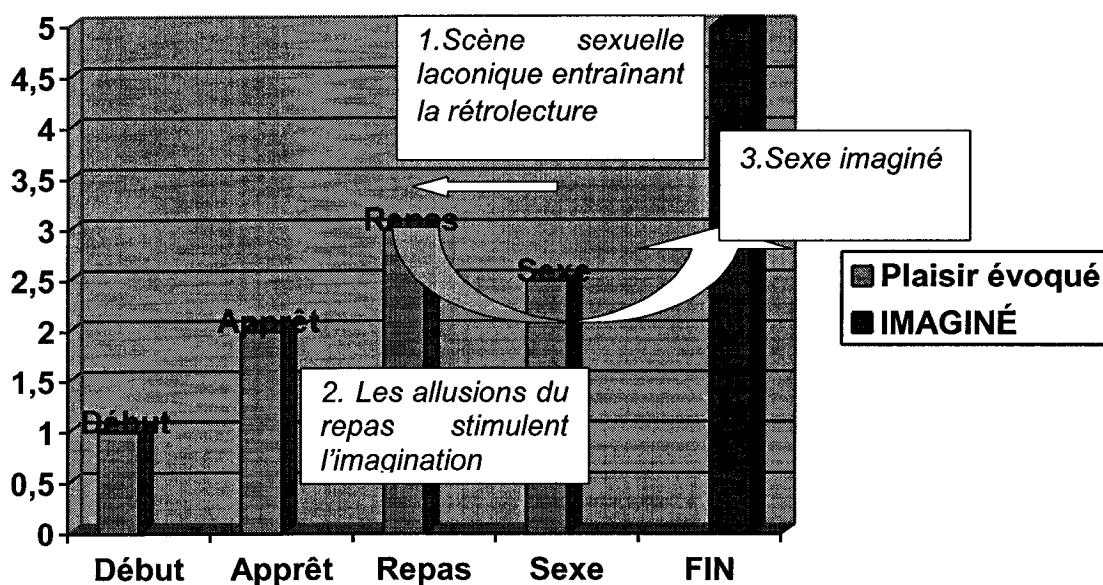
est plus que tout sujet aux « avalements » (p. 78); on le déguste « à pleine bouche » (p. 18, 32). La métaphore alimentaire explique en partie le parcours obligé du sexe oral dans la majorité des récits.

Comme on le voit, la réciprocité des métaphores s'exprime selon les deux trajets suivants:

1. Les viandes se veulent le reflet des corps humains; les fruits et les légumes rappellent leurs formes et leurs chairs ; les épices évoquent leurs odeurs et leurs saveurs.
2. Les corps humains à leur tour sont évoqués à l'aide d'un vocable culinaire : on pétrit les seins, on savoure les sucs des lèvres, le corps humain est une nourriture à déguster.

La réciprocité de la métaphore entre le domaine alimentaire et sexuel permet ainsi de jouir doublement de la lecture de chaque récit. Elle suscite même un phénomène de rétrolecture¹⁵⁹, le lecteur déçu par la description laconique de la rencontre sexuelle ayant le loisir de retourner à la scène sexuelle métaphorisée dans la préparation culinaire, puisque celle-ci figure fréquemment une scène qui n'est pas contenue dans le récit. Schématiquement, nous pourrions l'illustrer ainsi:

¹⁵⁹ Ce procédé typique de la nouvelle est défini par Florence Goyet comme une « considération *a novo* de l'ensemble du texte dans une nouvelle lumière » (Florence Goyet, *La Nouvelle 1870-1925*, Paris, PUF, 1993, p. 52).



Chaque nouvelle suit un parcours précis, où la tension progresse selon un mode bien particulier. Globalement, la structure du texte prédispose le lecteur depuis le début au plaisir de la relation sexuelle finale, de cette acmé de la jouissance. Au début (première colonne), les personnages abordent les préliminaires d'un rituel de séduction par divers moyens (feintes, clins d'œil, invitation, vêtements invitants, regards provocateurs...) s'accompagnant inmanquablement d'une invitation à dîner. Puis les apprêts culinaires (seconde colonne) augmentent la libido du cuisinier et de son hôte. Le repas (troisième colonne) en fait tout autant; il sert ainsi de préambule à une relation sexuelle

(quatrième colonne). Mais le lecteur est souvent frustré par la brièveté de la scène sexuelle souvent peu explicite. Plutôt que d'être satisfaisante et apaisante, la pointe du récit prive le lecteur de la scène promise: celui-ci a longtemps cru pouvoir jouir de la rencontre finale, mais voilà qu'il ne peut finalement la voir. À la fin (cinquième colonne), le lecteur effectue une rétrolecture (premier mouvement) et se trouve par le fait même obligé de se rabattre sur l'expression métaphorisée de la scène sexuelle et de réorganiser toute une série de signes, toute une série d'indices notés au passage, sans les avoir interprétés (deuxième mouvement). Cette rétrolecture lui permet de s'attarder au second degré de lecture du texte, d'en décrypter toutes les richesses, et surtout de jouir de cette lecture allusive, de cette lecture de l'interdit (troisième mouvement).

Ce transfert réciproque de qualité entre le repas et ceux qui le dégustent est à rapprocher de l'hypallage, ou, de manière plus générale, de ce que Gérard Genette nomme les « métaphores métonymiques », qui ont pour caractéristique de choisir le comparant à l'intérieur du récit afin d'instituer un rapport étroit entre les personnages et leur milieu. Genette les nomme aussi métaphores diégétiques, en ce sens « que leur véhicule est emprunté à la diégèse, c'est-à-dire à l'univers spatio-temporel du récit¹⁶⁰ ». Celles-ci se fondent « sur la contiguïté de deux sensations, sur leur coexistence dans le même contexte mental ». Pareillement, Thériault rapproche la sensualité du repas de la sexualité, puisque c'est cette pensée, cette

¹⁶⁰ G. Genette, *op. cit.*, p. 47-48.

obsession sexuelle qui travaille les personnages mis en cause, de même que la proximité (spatiale, temporelle, psychologique) de la rencontre érotique qui provoque une interprétation érotique de tout ce qui touche de près ou de loin le repas. Si le repas et la sexualité s'assemblent (rapport métonymique), c'est que tous deux se ressemblent (rapport métaphorique). La multiplication de ces métaphores et leur usage systématique dans l'ensemble des textes montrent à quel point elles sont intimement liées à l'écriture de ces récits. L'accumulation de ces rapports métaphoriques, leur réciprocité et leur dissimulation fondent toute la cohérence interne du recueil.

Si ce rapport métaphorique ainsi dévoilé peut apparaître à plusieurs comme un premier niveau de lecture, il n'en est rien. Il n'est qu'à consulter l'article de M. Beauregard et de A. Mercier, la seule analyse savante consacrée au recueil de Thériault, pour le réaliser. Malgré leur judicieuse analyse sémiotique, qui identifie les isotopies sexuelles, religieuses et culinaires des récits, les deux critiques sont restées insensibles à la sensualité des recettes et à leur dimension érotique:

Dans *Œuvre de chair*, nous l'avons souligné, il y bien le mot « œuvre »... Mais le sous-titre du recueil, *récits érotiques*, fonctionne comme un écran qui viendrait cacher ce qui s'écrit véritablement. Car la récurrence infaillible de la « recette » montre somme toute que le rapport posé entre l'érotique et le culinaire en serait un de nécessité (...) Ce qu'il faut retenir en fait, c'est que l'isotopie culinaire donne lieu ici à un développement figuratif et narratif dont ne bénéficie pas à strictement parler, l'isotopie de la sexualité¹⁶¹.

¹⁶¹ M. Beauregard, A. Mercier, *art. cité*, p. 63-64.

Cette lecture au premier degré des préparations culinaires surprend, mais elle s'explique. Si l'interprétation des repas en tant que figure métaphorique semble leur avoir échappé, c'est que la construction de ces préparatifs culinaires ne correspond pas à la figure stricte de la métaphore. Elle suit une forme de dévoilement progressif, qui crée une excitation graduelle du lecteur, mouvement essentiel à la création de la tension, moteur fondamental de tout récit érotique.

L'intérêt de cette mise en œuvre progressive de la métaphore est que toute une partie du texte se charge graduellement d'une polysémie beaucoup plus large que celle de la métaphore stricte. Pendant tout un moment, le comparant (la viande apprêtée) n'a pas de comparé, et ce n'est que graduellement que le comparé (la personne désirée) se décèle dans toute sa complexité. Dès lors, chaque détail de la description contribue au développement de la métaphore, où s'inscrivent des éléments plus subtilement liés au rapport comparatif. Le récit « Poussins à l'estragon » illustre bien ce dévoilement progressif de la métaphore.

Un peu avant de se « mettre à table », Amélie offre un verre à Hans. L'auteur fait alors survenir des expressions telles que: « Amélie s'affairait déjà à verser les libations » ou « sachez que les plats seront avenants », expressions qui opèrent déjà un déplacement du sens. Parler d'un vin comme de libations nous sort de l'innocence mimétique, sans nous engager encore dans un processus d'interprétation métaphorique, puisque rien ne vient encore corroborer la relation nourriture – sexe. Plus encore, quelle analyse rhétorique peut-on établir de ce mot « avenant » ? S'agit-il d'une métaphore stéréotypée où le terme « avenant »,

qualificatif humain, est utilisé sur un mode banalisé ? Serait-ce une véritable personnification du plat, qui annonce le lien à établir entre la nourriture et les personnages ? Ou alors une hypallage qui transfère les qualités de l'hôtesse aux victuailles préparées ? Toutes ces interprétations se valent, ce qui nous incite à voir dans ces formulations ambiguës, la volonté d'amorcer un flou volontaire participant au développement d'une métaphore au sens large du terme, métaphore qui essaiera par la suite sur l'ensemble du texte. Mais n'anticipons pas et observons plutôt les préparatifs culinaires:

Elle entraîna Hans vers la cuisine.

– Regardez. Vous voulez savoir ce que nous mangerons ?

– Mais oui.

Je le prépare devant vous: deux poussins qui ont mariné dans la crème aigre toute la nuit. Je les fourre de cinquante grammes de beurre, de riz frit, de trois grammes d'estragon frais ; puis j'ajoute des rouelles de carottes naines, un soupçon de choux [*sic*] haché dans les tendres feuilles du centre, une lamelle de bacon autour de chaque poussin, et le tout au four radar pendant vingt minutes. Amélie fera le service (p. 41).

La description du repas n'est que progressivement métaphorique. Le début est construit avec les gestes traditionnels de la cuisine; il semble objectif. Puis le texte accumule des éléments que l'on reconnaît comme une série symbolique: « les poussins, la crème aigre, fourrer [...] de beurre, les tendres feuilles du centre ». Vient ensuite la description des convives où la réciprocité des métaphores donne aux corps des attributs alimentaires: « Amélie et l'ardeur de sa peau chocolat et de son corps de jeune bête souple... » (p. 42). Enfin, l'appréciation du repas par Hans expose plus explicitement le lien entre le repas et la relation sexuelle à venir, en jouant sur les mots propres à l'excitation et à la jouissance: « Hans achevait de jouir

et mourir tout à la fois. Musique psychédélique en sourdine, meuble Roche-Bobois, délices de l'œil et du palais, tressaillements de la chair, emportement troublant de l'imagination. » (p. 42)

Le repas est donc bien la représentation figurée de la relation sexuelle à venir ou, du moins, une projection de celle-ci. Si le dernier mot fait comprendre le rapport métaphorique, la description dans son ensemble est conçue pour que ce rapport ne soit pas évident avant la fin. Ici encore c'est un trait de la maîtrise de notre auteur que d'avoir fait des préparations culinaires, le récit annonciateur de l'avenir du texte. Si ces métaphores glissées dans la narration ne se remarquent pas à la lecture des premiers récits, elles se dévoilent graduellement au fil du recueil. Ces éléments témoignent que Thériault ne conduit pas ses récits à l'improviste. Tout est prévu et préparé de longue main, de manière à susciter une excitation graduelle du lecteur vers des plaisirs toujours plus vifs.

Cet art subtil de la métaphore chez Thériault se décèle dans le déploiement d'une véritable ramification du rapport chair-chère à l'ensemble du récit, puis à tout le recueil. L'analyse des métaphores débouche ainsi sur une lecture de toute l'œuvre, celles-ci étant à l'image des constantes thématiques qui structurent chacun des récits. La prolifération des « métaphores métonymisées » y contribue certes, mais l'art de Thériault se dévoile mieux encore lorsque la métaphore est reliée à des éléments non figurés. C'est la diffusion de cette même métaphore que nous avons observée plus tôt dans la description des lieux et qui s'opère dans la description du repas. Nous assistons alors à un véritable essaimage de la métaphore culinaire

dans tous les récits, ce qui joue alors un rôle indiciel, sorte de clé ouvrant la porte à la double lecture du recueil.

La figure du prédateur

Ce jeu de métaphores, leur réciprocité et leur dévoilement progressif créent toute la cohérence du texte et se voit renforcé par la figure du prédateur. L'isotopie alimentaire et l'isotopie sexuelle participent d'une seule et même réalité, et le repas, tout comme le corps séduisant, s'offre au convive sous la forme d'un « appât ». L'hôte est au prédateur ce que le convive est à la proie: les actants d'une même chasse.

Dans « Le steak au poivre initiateur », Lucie prépare sa conquête: « Un plan se dessinait dans la tête de la jeune femme. Il y a des appâts qui s'ajoutent à bien d'autres et qui forment un tout irrésistible. » (p. 114). Les attrait culinaires et ceux du corps ont tôt fait de donner les résultats escomptés: « Le garçon fut pris par deux appâts irrésistibles ». (p. 117) Dans « Fricadelle ecclésiastique », la bouche de Germain « trouva pâture sur les tétins congestionnés de Germaine » (p. 98). Dans le récit « Roulé de bœuf plein son ventre », Armande admire l'astuce de son amie, qui

allait utiliser un plat de gourmand et de gourmet, des vins capiteux, et la divinité de l'instant pour enraciner sa conquête ? C'était de fine guerre et ressemblait à des astuces de maquisard habile. Un bon piège, bien tendu, ne montre aucun indice et attrape à tout coup l'imprudent. Or, y a-t-il plus imprudent qu'un homme sans méfiance envers une femme, et ne la supposant point capable de ruse, même gastronomique ? (p. 48)

Pour pousser plus avant l'allégorie des trophées de chasse, l'analyse parallèle des actants et des repas préparés dans l'ensemble du recueil permet de dégager toute une cohérence métaphorique, où les personnages masculins sont personnifiés par des viandes rouges et odorantes telles que le bœuf, le jambon, l'agneau, le coq, et où les femmes prennent l'allure de volailles, telles que la caille et les cailleteaux, de poussins et de perdrix. Ce bestiaire allégorique se veut à l'image de la polysémie du recueil, comme le montre le tableau suivant où nous avons répertorié pour chaque nouvelle les mets servis, le nom des principaux personnages de la nouvelle, de même que le constat de réussite ou d'échec de la séduction amoureuse. De plus, nous avons indiqué le nombre de lignes allouées à la scène du repas comparativement au nombre de lignes allouées aux scènes sexuelles, ce qui nous a permis de calculer un ratio de deux pour un (2 :1) en faveur des scènes culinaires, cette importante disproportion laisse bien voir à quel point Thériault voile plus qu'il ne montre dans ces récits érotiques.

Titre du récit	Mets	Personnages	Réussite ou Échec	Repas 303	Sexe 161
Le coq en pâte de la nonne Jeanne	Le coq en pâte	Jeanne et les sœurs du couvent Flavien	Réussite	30 14	35
Les cailles du manant	Deux cailles farcies	Joachim et la comtesse	Réussite	12	8
Poussins à l'estragon	Deux poussins	Myrielle et Amélie Hans	Réussite	8 8	0
Roulé de bœuf plein son ventre	Roulé de bœuf	Armande, Robert Janine	Échec Armande n'invente pas	16	0
Le filet à la laitance	Filet de bœuf lardé d'une laitance de caviar rouge, cœurs de cailles pochés	Céline et Valmont	Échec car le repas est trop élaboré pour Valmont	26	8
Un gigot réparateur	Gigot d'agneau bouilli au fenouil des hauteurs	Éloïse, femme des hautes Alpes Rossan, l'ermite	Réussite	6 8	10
La cuisse de porc du roi	Jambon braisé	Alexandre Petitloup Le Roi	Réussite sexuelle	20	10
Le carré de porc inachevé	Carré de porc mariné au vermouth arrosé à l'armagnac	Julie, calculatrice, incapable d'amour Sébastien	Échec causé par une panne de courant	23	15
Fricadelle ecclésiastique	Fricadelles de bœuf haché	Germain Gertrude	Réussite	12	11
La perdrix sans retenue	Entrée d'huîtres à l'ail Deux perdreaux farcis avec de l'ail des bois	Hortense, forte sur l'ail, Viateur Arsenault, qui ne peut supporter cette odeur sans éjaculer	Échec, elle n'a pas su doser son goût pour l'ail	22	0
Le steak au poivre initiateur	Bifteck au poivre	Lucie Robert (15 ans)	Réussite	32 10	17
Les cailleteaux impubères en terrine	Deux cailleteaux	Gabrielle (25 ans), Martine (12 ans)	Réussite	19 12	17
Le chapon coupable	Un chapon	Gisèle Éliane	Échec, car la lesbienne n'aime pas le coq (mâle)	24	0
Le jambon de la tromperie	Jambon bouilli à la mélasse	Jérôme, son supérieur sa femme	Réussite: la femme reçoit tous les éloges	22	0
L'agneau de paix	Agneau cerises flambées, crème pâtissière	Boris Jacques Serge	Réussite, car l'agneau fait revenir Jacques auprès de Boris	42	9
La carbonade monastique	Bœuf en cubes	3 filles, un moine	Réussite	36	21

La trame narrative des récits disperse sur l'ensemble du recueil des éléments relatant l'idée de faire une conquête amoureuse grâce à l'appât d'un repas, forme de préambule à la relation sexuelle explicitement et ardemment recherchée. Dans le tissu narratif du récit, ces quêtes s'inscrivent conjointement.

Recourant à un vocabulaire équivoque, Thériault parvient à développer une écriture foncièrement polysémique qui cherche à fabriquer une forme particulière d'érotisme apte à ébranler le lecteur, déstabilisé par l'ambiguïté qui le place constamment face aux doubles sens. La polysémie stimule le parcours de lecture; elle sort le lecteur de l'illusion mimétique et met son imagination à contribution, ce qui, comme nous le rappelle Jean Baudrillard, constitue l'élément clé permettant une véritable séduction du lecteur dans l'univers érotique: « Ce n'est jamais dans le surcroît de réalité qu'il peut y avoir miracle, mais juste à l'inverse dans la défaillance soudaine de la réalité et le vertige de s'y abîmer¹⁶² ». La communication de la sexualité se trouve déplacée dans l'allégorie culinaire, non par souci de censure, mais plutôt pour exciter le plaisir de la lecture. L'écriture du plaisir se conjugue tout naturellement avec le plaisir de l'écriture.

¹⁶² Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Galilée, coll. « Denoël-Gonthier », 1979, p. 87.

Conclusion:

En somme, l'étude des récits érotiques d'Yves Thériault montre bien comment ils prennent leurs racines dans la tradition médiévale du fabliau. Sur le plan thématique, la présence d'un univers carnavalesque orienté vers le plaisir réunit tous les personnages de la sphère sociale à une même table, invitant ainsi les individus les plus divers à une réunion des corps. Les barrières sociales sont allègrement franchies par les hommes et les femmes qui mettent toutes leurs énergies à séduire l'être convoité.

Mais l'originalité de l'œuvre tient à la part importante que la nourriture occupe dans chacun des textes. En fait, les références à la bonne chère surpassent nettement celles qui ont trait au plaisir de la chair, puisque chacun des textes accorde une attention minutieuse à la description des préparatifs de la table, destinés à mettre l'hôte convoité en appétit. Les attentions entourant le repas, du souci des vêtements portés jusqu'au détail des ingrédients de la recette, sont tout aussi propres à exprimer la montée du désir que les premiers attouchements qui suivront. Si l'auteur peut sembler offrir un mode d'emploi culinaire pour gagner les faveurs d'une personne, il n'en est rien dans les faits. Il n'y a pas de recette en érotisme. Le repas préparé se doit d'être une invention personnelle qui sache intuitivement traduire l'attraction de l'hôte pour son convive. Pour marier ainsi les plaisirs de la bonne chère à ceux de la chair, Thériault a recours à la métaphore

alimentaire, qui met en valeur l'interdit du texte dans une transposition de la sexualité en une forme connotée. Cette association développe une symbolique qui confère à la nourriture la sensualité et la suavité des corps érotisés. Le lecteur trouve ainsi un plus grand plaisir dans le dévoilement des figures faisant signe que dans les laconiques descriptions de corps nus. La métaphore crée une multiplicité d'allusions qui se propagent et se complexifient dans toute l'œuvre, afin de développer une obsédante esthétique de la suggestion.

En quel sens, peut-on se demander, cet usage de la métaphore (culinaire et sexuelle) exerce-t-elle une séduction ? Elle ramène l'inaccessible abstraction érotique à des signes concrets, où tous les sens humains sont mis à contribution. Elle instaure une connivence entre l'auteur et son public. Elle donne au lecteur le pouvoir de multiplier les sens possibles par une lecture plurielle. Cette séduction détourne le lecteur de la vérité sexuelle; elle éloigne l'érotisme de l'écueil de la simple représentation mimétique en lui préférant la charmante ambiguïté du double langage qui, par cette duplicité, ouvre au lecteur les portes de l'imaginaire et de la création.

Le plaisir de la lecture métaphorique est bien dans cette lecture des signes et, plus exactement, comme le remarque R. Barthes, dans « l'intermittence », dans « l'interstice de la jouissance » ou dans « la mise en scène d'une apparition-disparition¹⁶³ », qui concerne ici la sexualité que l'on retrouve dans les repas et que l'on perd dans une performance qui déplace le lecteur vers une lecture au second

¹⁶³ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1973, p. 19.

degré. Si Barthes insinue que l'érotisme se situe « là où le vêtement bâille¹⁶⁴ », Thériault nous indique plutôt qu'il se trouve là où l'on fait revenir la viande, où l'on passe à la casserole.

¹⁶⁴ *Ibid.*

CHAPITRE 3

Neige noire d'Hubert Aquin

La chair est triste, hélas...
-Mallarmé

Dans la foulée de la Révolution tranquille, le Québec connaît une véritable transformation de ses valeurs. À la suite d'*Humanae Vitae*, l'encyclique de Paul VI sur la régulation des naissances qui, en 1967, condamne la pilule anticonceptionnelle, l'Église catholique perd une grande partie de ses adeptes. Cette véritable saignée concourt au recul de l'influence religieuse au Québec. Dans ce même élan, la révolution sexuelle modifie notre rapport au corps. Phénomène alors nouveau, ce n'est plus la sexualité qui fait l'objet d'interdits. Les scènes de nudité, de pénétration, de fellation occupent graduellement un espace plus important dans les mœurs; la culture s'est déplacée, en même temps que la censure, et la sexualité s'inscrit dorénavant en son centre.

Dans la foulée de l'avant-garde littéraire française, Hubert Aquin place l'érotisme au centre de son entreprise de subversion. À l'instar des textes théoriques de Philippe Sollers, *L'expérience des limites*¹⁶⁵, de Roland Barthes, *Sade*,

¹⁶⁵ Philippe Sollers, *L'Expérience des limites*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1968.

*Fourier, Loyola*¹⁶⁶ et *Le Plaisir du texte*¹⁶⁷, *Neige noire*¹⁶⁸ d'Hubert Aquin explore cette nouvelle avenue qui voit « la possibilité d'une équivalence métaphorique entre la violation des interdits sexuels ou culturels et la violation des normes discursives¹⁶⁹ ». Dans cette perspective, les textes de Georges Bataille deviennent la référence incontournable, permettant de mieux saisir les enjeux sémantiques et formels liés à de telles pratiques.

La conception que se fait Bataille de l'érotisme se dégage aussi bien de son essai *L'Érotisme* que de ses nombreuses nouvelles qui mettent en pratique sa théorie, construite dans une perspective de l'interdit et de la transgression. Selon lui :

La connaissance de l'érotisme, ou de la religion, demande une expérience personnelle, égale et contradictoire, de l'interdit et de la transgression. Cette double expérience est rare. Les images érotiques introduisent des conduites de l'interdit chez les uns et des conduites contraires chez les autres. Ces dernières correspondent à un prétendu retour à la *nature*, à laquelle s'opposait l'interdit. Mais la transgression diffère du « retour à la nature » : elle lève l'interdit sans le supprimer¹⁷⁰.

L'expérience érotique et l'expérience mystique doivent être envisagées de manière analogue. Elles fonctionnent selon un même principe, celui de la transgression. Cette transgression prend la tournure d'une véritable expérience intérieure, où un

¹⁶⁶ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1971.

¹⁶⁷ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1973.

¹⁶⁸ Hubert Aquin, *Neige noire*, Montréal, P. Tisseyre, 1978. Désormais, la pagination sera directement indiquée dans le texte du présent chapitre.

¹⁶⁹ Susan Rubin Suleiman, « La pornographie de Bataille », *Poétique*, n° 64, 1985, p. 484.

¹⁷⁰ G. Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 1957, p. 42.

individu excède les limites d'un comportement dit « naturel », fondé sur la vision saine et productive du travail et de la préservation de l'espèce. La pratique de la transgression se distingue du retour à l'animalité primitive, dans la mesure où elle nécessite une forte conscience de l'interdit qu'elle enfreint. La sensation qui accompagne cette expérience s'avère à la fois jouissive et angoissante. La jouissance provient du plaisir d'excéder les limites imposées par l'interdit, alors que l'angoisse découle de la prise de conscience du pouvoir de ces mêmes limites. La connaissance de l'érotisme, comme celle du sacré, passe par cette double sensation, et la transgression des tabous sexuels ou religieux se présente comme le moyen privilégié par Bataille pour susciter cette expérience intérieure, ou double sensation.

L'invitation à la transgression chez Bataille se traduit aussi par une invitation à la libération, puisqu'elle réunit la prise de conscience de l'interdit et l'expérience de son dépassement en une expérience intérieure, d'où surgit une solution qui surmonte les contradictions en débouchant sur ce qu'il nomme l'impossible.

Sur le plan littéraire, l'écrivain désireux de s'inscrire dans une telle perspective doit recourir à une rupture des conventions sur le plan thématique, ce qui implique le renversement d'une série d'interdits sociaux tels que la pornographie, le crime, la violence, la mort, afin de figurer la négation de l'ordre actuel des choses, négation qui débouche sur un refus du sens, une quête de dépassement. Mais cette rupture des conventions doit aussi s'établir sur le plan formel de l'écriture par le biais d'une pratique discursive où l'écrivain transgresse les lois de la tradition

littéraire. Nous nous retrouvons ainsi en présence d'une pratique de l'écriture qui mélange ce que Barthes appelle le texte de plaisir, celui de la fidélité thématique et formelle, et le texte de jouissance, celui de la transgression des normes littéraires, faisant « vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, [...] mettant en crise son rapport au langage ¹⁷¹ ». Cette conjonction des perspectives du plaisir et de la jouissance procède tout à fait de ce que Bataille entend par conception érotisée du langage, où se mêlent le plaisir du dit et la jouissance de l'interdit. Ainsi, dans les textes érotiques de Bataille, tout comme dans *Neige noire* d'Hubert Aquin, les transgressions des normes sociales doivent se lire comme une métaphorisation des transgressions des normes langagières telles qu'elles sont pratiquées dans le roman de la modernité. Susan Rubin Suleiman résume ainsi les propriétés de cette circulation du sens:

Ce qui s'y accomplit, en effet, c'est un transfert de la notion de transgression, du domaine de l'expérience (dont l'équivalent dans le récit est la représentation) au domaine du langage, transfert ayant pour conséquence un changement dans le rôle et dans l'importance accordés au signifiant par rapport au signifié. Le signifié devient le « véhicule » de la métaphore, c'est-à-dire son terme second, tandis que le signifiant occupe la place première de « teneur » - ou, comme le suggère Barthes, de fondement ¹⁷².

La transgression technique des formes du langage est donc intimement liée à celle des interdits sociaux.

Nous aimerions donc juxtaposer dans cette étude deux façons de lire *Neige noire*, soit une lecture symbolique thématique où l'auteur exploite l'interdit sexuel,

¹⁷¹ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, p. 25-26.

¹⁷² Susan Rubin Suleiman, *art. cité*, p. 484.

puis une seconde lecture, où l'interdit est commandé par les normes littéraires de la représentation, afin de faire valoir les diverses transgressions auxquelles l'auteur s'adonne. Cette deuxième lecture montrera que la transgression des tabous observée dans le contenu représentationnel du texte corrobore la transgression des normes littéraires, caractéristique fondamentale de l'écriture moderne. Nous voulons aussi montrer comment Hubert Aquin utilise cette métaphorisation en transgressant aussi les normes littéraires afin de transposer le travail de séduction de la thématique à l'écriture, dans le but avoué de transgresser le pacte narratif en faisant subir à son lecteur un viol. Comme le disait Aquin lors d'une entrevue, la production littéraire consiste en une « danse de séduction » qui vise à « étreindre le lecteur » à « le violer même¹⁷³ ».

Par ses multiples pratiques subversives, l'érotisme de *Neige noire* se découvre ainsi non seulement dans son contenu représentationnel (scènes et personnages), mais aussi dans la relation étroite qui s'établit entre l'auteur et son lecteur (rupture des normes romanesques, narration, mise en abyme,...). L'analyse de ces deux lectures devrait permettre de dévoiler certains mécanismes qui, sur les plans thématique et formel, sont mis en place afin d'érotiser la lecture, d'ouvrir le texte à une lecture jouissive.

¹⁷³ Yvon Boucher, « Aquin par Aquin », *Le Québec littéraire*, vol. 2, 1976, p. 34.

Publié en 1974¹⁷⁴, puis réédité en 1978¹⁷⁵ et en 1997¹⁷⁶, *Neige noire* est immédiatement acclamé par la critique littéraire comme un roman d'une surprenante modernité. Pour cette œuvre, Hubert Aquin reçoit notamment le Grand Prix littéraire de la ville de Montréal (1975) et le Prix de la Presse (1974), et le roman donne lieu à de nombreuses études, analysant aussi bien ses accents baroques, la narration cinématographique, l'intertexte shakespearien, les figures mythiques, que sa construction postmoderne. Mais la dimension érotique du texte semble avoir été longtemps évacuée au profit d'analyses plus « littéraires », destinées à faire valoir l'écriture moderne, qui excède les limites de la représentation. Cette vision littéraire de *Neige noire* semble avoir laissé une tache aveugle, c'est-à-dire un lieu absent de l'analyse, un espace dont on s'est détourné. Si le caractère érotique de l'œuvre a été vaguement signalé à l'occasion (Jean Éthier-Blais¹⁷⁷ et Gaëtan Dostie¹⁷⁸), ce n'est que grâce à la lecture féministe de Patricia Merivale (1983) que cette dimension du texte a été éclairée et dénoncée pour son caractère blasphématoire:

Hubert Aquin mixes the high Romanticism of *Liebestod* with an acridly decadent draught of cruelty to form a Blackly Romantic, i.e., Baudelairean, religion of art. In this he much resembles his fellow Montrealer, Leonard

¹⁷⁴ Hubert Aquin, *Neige noire*, Montréal, La Presse, Collection « Écrivains des deux mondes », 1974.

¹⁷⁵ Hubert Aquin, *Neige noire*, Montréal, P. Tysseyre/ Cercle du livre de France, 1978.

¹⁷⁶ Hubert Aquin, *Neige noire*, édition critique établie par Pierre-Yves Mocquais, Saint-Laurent, BQ, 1997.

¹⁷⁷ Jean Éthier-Blais, « H. Aquin, Prix de la Presse », *Le Devoir*, 26 octobre 1974, p. 15.

¹⁷⁸ Gaëtan Dostie, « Hubert Aquin, séducteur pressé et pressant », *Le Jour*, 24 mai 1975, p. 12 et 14.

Cohen, as well as such contemporary authors as Jean Genet or Yukio Mishima, other masters of dark, blasphemous, erotic ceremonials which constitute parables of artistic creativity¹⁷⁹.

Il semble révélateur de voir qu'à l'encontre des textes analysés dans la présente étude, où la lecture de la dimension érotique écarte du coup la capacité d'en déceler la dimension littéraire, *Neige noire* est un texte où la lecture littéraire évince la thématique érotique. Les deux champs semblent incompatibles pour la critique.

En effet, il suffit d'observer les divers comptes rendus et analyses du roman pour voir que cette facette a été occultée. Dans un compte rendu de trois pages publié dans *Livres et auteurs québécois*, la seule allusion au contenu sexuel se résume à ces deux lignes: « le saphisme est une voie vers le plérôme, le sadisme est affaibli par l'irréalité¹⁸⁰ ». De même, en résumant la trame principale du roman, comme le fait Françoise Maccabée-Iqbal¹⁸¹ dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, nous observons que la sexualité y est reléguée au rang d'accessoire. Elle souligne en premier lieu le travail formel de l'œuvre en notant les références scénographiques et les commentaires dont le travail d'imbrication permet de multiplier les mises en abyme de l'intrigue principale, rendant celle-ci secondaire par rapport à son traitement. Elle se contente d'une minime allusion à la sexualité

¹⁷⁹ Patricia Merivale, « Hubert Aquin and Highbrow Pornography », *Essays on Canadian Writing*, Summer 1983, p. 1-12.

¹⁸⁰ Joseph Bonenfant, *Livres et auteurs québécois 1974*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1975, p. 20.

¹⁸¹ Françoise Maccabée-Iqbal, « Neige noire », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. V, Montréal, Fides, 1987, p. 588-591.

dans le roman. Rappelons ici les grandes lignes que F. Maccabée-Iqbal retient de cette intrigue.

Une lecture littéraire de Neige noire

Abstraction faite des commentaires scénographiques, l'intrigue principale se construit autour de Nicolas Vanesse, qui rédige le scénario d'un film autobiographique, un film qui s'écrit au fil des événements, un film « qui se fait¹⁸² ». D'entrée de jeu, Nicolas décide de refaire sa vie, d'abandonner sa carrière de comédien au profit de celle de cinéaste. Sa nouvelle vie sera marquée par un voyage de noces avec Sylvie en Norvège, ce pays nordique situé à l'extrémité du globe et dont les étendues vastes et blanches correspondent à sa quête « d'un absolu préincorporé à l'aventure amoureuse¹⁸³ ». Nicolas a d'ailleurs élu ce lieu extrême pour accomplir une action tout aussi extrême, l'immolation de Sylvie.

Cette immolation se présente comme le sacrifice rituel d'une épouse castratrice qui a déjà, au cours d'une altercation, infligé une blessure au membre viril de Nicolas, mais aussi d'une épouse adultère qui entretient une relation sexuelle avec un amant secret que l'on découvre par la suite être... son père.

Dans une perspective de régénération, le sacrifice vise à transformer cette « Sylvie dévoreuse en Sylvie nourricière¹⁸⁴ », d'où la scène ritualisée où Nicolas se nourrit de son sang, tète ses seins et mange sa chair. Ce sacrifice, qui rappelle

¹⁸² *Ibid.*, p. 588.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 589.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 589.

dans son déroulement le sacrement de l'eucharistie par la manducation de Sylvie, débouche finalement sur sa résurrection à l'intérieur du film de Nicolas, qui donne un rôle central à Sylvie et consacre ainsi sa figure dans le monde du septième art.

De plus, la dimension christique de Sylvie se voit renforcée par son dédoublement dans deux autres personnages féminins: Linda Noble, désignée pour interpréter son rôle dans le film de Nicolas, et Eva Vos, qui remplace Sylvie en devenant la conjointe de Nicolas. Cette trinité féminine annonce déjà une finale fantasmatique où les ébats sexuels d'Eva Vos et de Linda Noble sont évoqués dans un langage où se conjuguent l'érotique et le mystique. Cette relation à la fois sexuelle et spirituelle se déroule dans une atmosphère nimbée où s'opère une véritable transfiguration.

En résumant ainsi l'intrigue de *Neige noire*, F. Maccabée-Iqbal laisse entendre que la dimension religieuse subsume la sexualité et que la symbolique du texte et ses multiples enchâssements réduisent l'apport érotique au rang de thème secondaire de l'œuvre, voire d'une simple métaphore eucharistique; mais il n'en est rien. Le roman est cousu d'un bout à l'autre de scènes sexuelles de tous genres.

Lecture de la thématique érotique dans Neige noire

L'érotisme, rappelons-le, passe tout d'abord par la représentation, ou du moins l'évocation de la sexualité. En cela, *Neige noire*, qui s'élabore principalement autour du foyer principal qu'est le récit autobiographique de Nicolas Vanesse, constitue un espace très riche en matériel sexuel. C'est de prime abord un texte de

plaisir, où la représentation de la sexualité s'articule, comme dans la majorité des récits érotiques, autour d'une exhibition croissante de plaisirs sexuels, passant graduellement en revue diverses scènes, depuis la sexualité la plus saine, la plus commune, jusqu'aux pratiques les plus excessives, les plus marginales.

Si les premières scènes de *Neige noire* conjuguent soleil, chaleur et nudité, c'est qu'elles cherchent d'emblée à imprégner l'atmosphère de vapeurs érotiques et à signaler la présence de voyeurs qui, à l'instar du lecteur, observent des corps alléchants:

Les fenêtres des appartements sont béantes, offrant ainsi aux voyeurs solitaires d'innombrables contre-plongées. Épaules nues, dos exposés au soleil, cuisses ouvertes, visages enduits de lotion de bronzage, ventres blancs, autant de composantes d'images vertigineuses et allusives! (p. 7)

Les scènes suivantes montrent les jeunes corps nus de Nicolas Vanesse et de Sylvie Dubuque dans toute leur intimité, une intimité que la caméra viole sans réserve (p. 14-16). Puis, la même caméra dévoile l'adultère de Sylvie avec un inconnu (p.21-22), une autre scène adultère laisse voir les penchants sadiques de Nicolas qui ligote les membres nus de Linda Noble aux montants métalliques du lit (p. 23-31); véritable leitmotiv, cette scène reviendra par la suite comme une authentique obsession. Suit une violente scène de fellation, au cours de laquelle Nicolas veut contraindre Sylvie à avaler sa semence. C'est alors qu'elle tente de castrer son partenaire à l'aide d'un pendentif qui ne lui blesse que superficiellement le pénis (p. 41-46). Cette altercation débouche sur une relation tout aussi violente

entre Nicolas et une jeune prostituée (p. 69), dont on finit par apprendre qu'elle se confond avec l'actuelle partenaire de Nicolas: Sylvie Dubuque (p. 98).

Après une excursion sur les glaciers, nous apprenons la mort de Sylvie, que Nicolas maquille en accident pour les autorités, et en suicide pour Eva Vos. De multiples réminiscences dévoileront par la suite plusieurs autres versions des circonstances entourant sa mort, soit le viol (p. 108-109), puis le meurtre. Nicolas avoue avoir poignardé puis jeté Sylvie dans un précipice, décrivant avec force détails son crime sadique : excision du clitoris, taillade de la peau à la pointe d'un couteau, coupure du front, et consommation de sa chair et de son sang.

Finalement, après avoir lu avec horreur la séquence du crime rédigé par Nicolas, Eva Vos s'enfuit pour se réfugier chez Linda Noble qui lui offre le gîte, puis les deux jeunes femmes s'éprennent l'une de l'autre. Leur étreinte est telle qu'elles s'entre-fécondent de leur semence féminine et leurs corps s'unissent dans une extase mystique.

Tous les interdits sociaux reliés à la sexualité sont mis en place: exhibitionnisme, voyeurisme, adultère, sadisme, castration, lesbianisme, prostitution, suicide, viol, meurtre, inceste, clitoridectomie, cannibalisme. Voilà qui couvre assez bien le contenu représentationnel que l'analyse critique tend trop souvent à mettre entre parenthèses. Il s'agit en fait d'un discours tout à fait central qui place l'érotisme au cœur du roman, pour y faire jouer des interdits relatifs à la sexualité et à leur transgression.

L'incursion d'Hubert Aquin dans le monde de l'érotisme se distingue nettement de celle d'Yves Thériault dans *Œuvre de chair*. Totalement inscrit dans le champ de la production littéraire, Aquin est un auteur qui n'a pas à se soumettre autant que Thériault aux lois du genre pour y exercer son talent. Il semble plutôt utiliser les techniques spécifiques de la fiction érotique, tout comme il avait eu recours aux techniques du roman policier dans *Prochain épisode*, en passant la frontière d'un genre à l'autre, de la littérature canonique à la paralittérature, et inversement, comme pour établir une interconnexion entre deux domaines de la littérature.

Concrètement, Hubert Aquin utilise des scènes très érotiques dans son roman, mais il les présente d'une façon telle que l'érotisme d'une grande partie de ces scènes est désamorcé, celles-ci ne suscitant pas l'effet attendu. Comment ? Pourquoi ?

Tout d'abord, il est indéniable que la mise en scène de plaisirs sexuels, de fantasmes érotiques et de pulsions morbides, présentés dans un ordre toujours croissant, exerce un effet d'excitation sexuelle qui ravive de façon soutenue la tension tout au long du texte. Cette juxtaposition de plaisirs progressifs fait d'ailleurs appel à la transgression de tabous toujours plus important, où la sexualité franchit le pas entre le permis et l'interdit. Toutefois, par un ton et une attitude d'une neutralité désarmante, le personnage de Nicolas s'abstient de partager son plaisir. De même, le relais de la narration pris en charge par le même Nicolas présente les scènes érotiques sur un mode tout aussi distant, qui n'implique pas la participation du

lecteur et empêche toute projection de sa part. D'emblée, la raison en est brièvement expliquée:

Chaque fois qu'il est en érection, il éprouve un élan sur le côté gauche du pénis, à la hauteur du frein, et chaque fois aussi, la tension hyperesthésique du pénis se relâche sans manquer de provoquer un pincement. (...) la moindre excitation est désastreuse et la longue privation de Nicolas n'a fait qu'accroître sa surexcitabilité et son angoisse. (p. 8-9)

Comme nous apprendrons plus tard que Nicolas assure le relais de la narration dans le scénario autobiographique que le lecteur a sous les yeux, nous pouvons ainsi comprendre le ton impassible de la narration. La souffrance personnelle de Nicolas impose ainsi dans l'ensemble du roman un traitement très singulier des scènes érotiques, où toute tension sexuelle trop intense devient source d'une souffrance incontournable pour le narrateur-personnage qu'est Nicolas. Mais parallèlement à cette rétention forcée, cette blessure qui le prive de jouissance fait croître en lui une rage contenue et un désir de vengeance mortifère qui le conduira aux actes d'extrême violence qu'il fera subir à cette femme castratrice qu'est Sylvie, de même qu'à ses avatars, Linda Noble et Eva Vos (voire toutes les femmes), dont les plaisirs sexuels qu'elles lui prodiguent sont inéluctablement associés à une continuelle souffrance pénienne. Une situation aussi tordue donne ainsi naissance à une forme d'érotisme très particulier où le lecteur est entraîné à la suite de Nicolas vers des émotions aussi extrêmes qu'ambiguës, aussi violentes qu'angoissantes. Emporté dans cet univers semé de pulsions contradictoires, le lecteur est ainsi aiguillonné par Nicolas dans un univers érotique où la séduction côtoie la frustration, où l'érotisme s'accompagne d'une continuelle castration.

Comme pour éviter la jouissance, l'absence d'une conscience de l'interdit dans la narration des scènes suspend le plaisir de la transgression. Nicolas, protagoniste, mais aussi narrateur-scénariste du roman-scénario, reste de glace et garde son « masque ascétique » (p. 142) devant ces jeunes femmes qui se dénudent à ses côtés. Pour éviter toute pensée jouissive, il s'abstient de distinguer l'érotique du pornographique, le concevable du répréhensible; il revient donc au lecteur de faire là où bon lui semble les distinctions qui s'imposent dans cet espace qui suspend toute opposition entre le bien et le mal, le plaisir et le déplaisir.

Ainsi, le fait de tout montrer, de tout dire, mais aussi de tout relativiser par cette neutralité du narrateur-scénariste a pour effet d'évacuer toute distinction d'ordre moral et de regrouper les scènes sous une seule et même entité : le sexe. La relativisation agit comme un processus d'indifférenciation; elle a pour effet de placer le lecteur devant une permissivité qui, curieusement, annule le potentiel érotique puisque, comme le précise Bataille, l'érotisme est une expérience double, et que sa connaissance « demande une expérience personnelle, égale et contradictoire de l'interdit et de la transgression ». Or, dans un espace où la sexualité est continuellement relativisée, l'interdit n'apparaît nulle part, rien n'est transgressé... du moins en apparence. En fait, la transgression s'opère à un autre niveau, celui de la narration qui, par un subterfuge inhabituel, soumet le lecteur à

des scènes excitantes de nudité avec « l'indifférence atharaxique (*sic*)¹⁸⁵ » (p. 158) d'une focalisation frigide. Aquin transgresse radicalement l'horizon d'attente de son lecteur, qui prévoit être excité par de telles scènes, soit par une mise en valeur du corps, soit par un rappel indirect de l'interdit sexuel. Dans cette volonté de déjouer son lecteur, l'auteur multiplie les scènes sexuelles pour le provoquer et il fait dévier son attention par une narration qui le garde à distance, suscitant ainsi une tension soutenue tout au long de la lecture. Sous le couvert de scènes aguichantes, *Neige noire*, dont le titre n'est pas sans rappeler le « Soleil noir¹⁸⁶ » de G. de Nerval (la figure féminine du roman ne se nomme-t-elle pas Sylvie ?), transporte son lecteur dans l'univers dérangement de l'obsession, de l'angoisse. À l'instar de cette relativisation de la sexualité, un autre phénomène contribue à l'effacement des marques de l'interdit: l'esthétique de la caméra.

En effet, la pseudo-neutralité du narrateur, qui scrute le monde par la lentille de sa caméra, exerce un effet de distanciation par rapport à l'objet. La froideur de la caméra fige les scènes sexuelles; elle leur confère une plasticité tout à fait désarmante, cultivant ainsi une esthétique de l'écart. Le moment enregistré par la caméra devient abstrait, les scènes se transforment radicalement, ou alors elles sont répétées afin d'être normalisées, puis banalisées, pour finalement devenir obsédantes: « ce qui se succède finit immanquablement par obséder » (p. 43). Les

¹⁸⁵ Ataraxie : « Tranquillité de l'âme. Chez les stoïciens, état d'une âme que rien ne trouble, idéal du sage » (le Petit Robert).

¹⁸⁶ Gérard de Nerval, « El Desdichado » dans *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1984, p. 44.

actants cinématographiquement cadrés sont dénués de complexité, de pulsions, bref de toute humanité, pour être ainsi rabaissés au rang de simples images-objets. La séquence figurant la castration de Nicolas illustre bien le traitement réservé à la scène sexuelle. Répétée trois fois entre les pages 41 et 47, cette scène est découpée et présentée selon un mode discontinu, comme pour figurer le désagrément de la coupure subie par Nicolas. Découpée, déplacée, inversée, répétée, déréalisée, la scène devient inaccessible, obsédante:

Chambre de Sylvie et Nicolas au cours de cette même nuit. Nicolas est renversé sur le lit, nu, tandis que Sylvie qui a gardé son slip et son soutien-gorge est arquée sur lui. Il faut comprendre – sans trop voir, bien sûr – que Sylvie joue le rôle de fellatrice. À la passivité de Nicolas, aux bruits labiaux, à l'application sans parole de Sylvie, le spectateur devine la spécificité de leur relation amoureuse. Gros plan de Nicolas: ses paupières sont si basses qu'on croirait qu'il regarde vers l'intérieur de son crâne, sa respiration est profonde et vibrante comme celle d'un volcan avant que la lave ne s'écoule hors de son lac de feu. Le *cursus fellator* progresse, sa poussée est maintenue. Nicolas est possédé; on croirait même qu'il fait de la lévitation, et que seul le retient au niveau du lit la bouche sifflante de Sylvie. (p. 43).

La caméra tient ainsi le spectateur à l'écart de la scène, et la pulsion scopique générée par les descriptions lui interdit de voir, le narrateur ne laissant planer que des indices sonores (« bruits labiaux », « application sans parole », « bouche sifflante ») qui privent le spectateur de ce qui lui est supposément « donné à voir », tout en renseignant le lecteur sur ce qu'il faut deviner sans voir. La frustration est d'autant plus grande pour le lecteur qu'il est aguiché par ce qu'il sait, tout en étant privé de toute description qui lui permettrait de voir. Plus encore, les métaphores du narrateur (comparaison avec le « volcan », « lévitation ») frustrant le lecteur de toute

description référentielle, en métaphorisant des sensations qu'il lui faut intellectualiser faute de descriptions illustrant le plaisir.

Ce roman érotique est ainsi fondé sur une double castration, où la quête sexuelle du personnage principal, Nicolas, est doublée par une scène de semi-castration, revenant comme un *leitmotiv*. Le lecteur se trouve du même coup hanté par l'angoisse vécue par le protagoniste. Grâce à la propagation de cette hantise, le roman ne contient pas une, mais deux obsessions: celle de la diégèse (Sylvie à titre de castratrice) et celle de l'acte de lecture (du lecteur qui devient lui aussi castré, frustré du plaisir que les scènes lui annoncent).

La description maintient le spectateur dans la position objective et froide de la lentille qui suit les gestes de chacun à la façon d'un voyeur, mais d'un voyeur privé de son objet: « Sylvie doit être détaillée, dans les plans qui suivent, par la caméra: cela constitue la première icône de Sylvie Dubuque. Elle s'habille face à la caméra, comme si la lentille était un miroir » (p. 44). Les commentaires qui détaillent cette dénudation montrent bien l'intention de réifier et de figer la référence sexuelle: « Quand un certain nombre de détails anthropométriques de Sylvie ont été énumérés, le résultat ainsi obtenu ressemble plutôt à un moulage de plâtre qu'à une représentation mobile de ce qui se meut » (p. 45). Par cette froide description qui porte sur les plans de l'objectif plutôt que sur l'objet de ces plans (le corps de Sylvie), les scènes sexuelles sont relativisées et leur plasticité concourt à un travail d'indifférenciation qui évacue l'interdit et soumet la scène sexuelle à une normalisation la privant de son potentiel érotique.

L'adultère

Le lecteur ainsi confronté à ses propres tabous est le seul à exercer son niveau de tolérance, son niveau de censure. Ainsi, dans ce milieu où la sexualité s'exprime sans réprobation, la scène d'adultère n'incommode nullement le lecteur. Voir Sylvie tromper Nicolas avec un autre homme se présente comme une simple scène de voyeurisme à la fois scopique et auditif:

La grande chambre. Zoom sur le lit. Images au ralenti (tourner à 72 images/seconde) de Sylvie secouée par une suite de saccades spasmodiques pendant que son partenaire, vu de dos, la pénètre de façon régulière et l'embrasse sur la bouche, sur les seins et dans le cou. Sylvie émet une plainte qu'il faut transformer en ondes diffractées. L'image passe au négatif quand l'onde atteint sa crête.

Dans la cabine téléphonique: Nicolas semble entendre les plaintes de Sylvie par le combiné.

La grande chambre. Le corps de Sylvie est parcouru par des séries de vagues.

Nicolas sort de la cabine téléphonique. Gros plan de lui tandis qu'il avance dans le hall parmi les autres comédiens.

La grande chambre. Les plans de Sylvie et de son partenaire acquièrent un caractère hallucinant, quasi saturnal. Sylvie, bouche ouverte, toute renversée, s'agite avec frénésie jusqu'à ce que l'autre atteigne son orgasme. Mais elle semble jouir autant que lui, une seconde fois, et le tient au bas du dos du plat de ses mains. Sur ces images, la voix de Nicolas résonne dans une chambre d'écho.

NICOLAS

Malheur à moi d'avoir vu, de voir, ce que j'ai vu, ce que je vois ! (p. 22)

Pour le lecteur, l'adultère apparaît comme un parcours obligé qui n'indigne plus personne, mais son spectacle, sans susciter de véritables jouissances, demeure néanmoins plaisant. Or, dans un texte où la sexualité cesse d'être marquée par les interdits, il importe de bien identifier les tabous qui résistent à la normalisation et qui conservent un potentiel jouissif. Ce besoin fondamental de l'interdit et l'exploitation

de ce potentiel jouissif trouvent leur plus bel exemple dans le dévoilement de la véritable nature des rapports entre Sylvie Dubuque et Michel Lewandowski, son amant, son père:

Plan de Sylvie et de Michel: il la déshabille avec beaucoup de délicatesse. Nus, les amants s'enlacent et se placent dans les draps, au milieu du lit et sous cette gravure de Natchez-under-the-Hill. Gros plans très rapprochés de Sylvie et de Michel. Leurs regards sont graves, intenses.

SYLVIE

Cela ne peut plus durer, papa. Cela ne peut plus durer...

Elle l'embrasse à plusieurs reprises sur la joue, dans le cou, sur les lèvres, avec une hâte désespérée.

SYLVIE

Papa, papa, papa... [...]

SYLVIE

Je t'en veux déjà d'avoir attendu que j'aie 21 ans...

Le couple prend une position de double *fellatio*, Sylvie étendue jambes ouvertes sur les épaules de son père. Quelques secondes, la caméra est braquée sur la gravure de Natchez-under-the-Hill. On entend le couple râler dans un synchronisme fulgurant. Un long silence. Des respirations rien d'autre. [...]

SYLVIE

Papa... C'est la dernière fois, il le faut... [...]

SYLVIE

Viens en moi, viens...

MICHEL

Oui, mais, cette fois, serre-moi bien dans ton armille [*sic*] et ne bougeons pas...[...]

SYLVIE

Je me sens pénétrée jusqu'au cœur: tu touches tout ce que je suis. Tu es partout papa, partout... Au secours, papa ! Embrasse-moi... La vie m'écœure d'avance. (p. 215-219)

Le fait d'apprendre un détail aussi important sur la nature du rapport entre Sylvie Dubuque et son amant rompt le rapport de confiance entre le narrateur et le lecteur. Ce dernier comprend soudain qu'il a été dupé au sujet de la véritable nature des rapports sexuels répétés dont il avait été témoin jusqu'alors. Dans sa pseudo-

neutralité, le narrateur a tenu secrète l'identité de l'amant de Sylvie. Le lecteur l'apprend avec stupéfaction de la bouche même de Sylvie en pleine extase, ce qui lui fait prendre conscience avec horreur du fait qu'il a joui jusqu'à la page 219 d'une scène incestueuse qu'il confondait jusqu'alors avec un simple adultère. Le voilà dégoûté autant de la scène que de lui-même et de son voyeurisme pervers. Cette machination a d'ailleurs été commentée par Aquin, pour qui « les relations sexuelles qui précèdent la scène finale dans *Neige noire* constituent une série de violences, je dirais même des viols¹⁸⁷ ». Avant d'analyser les diverses formes que prend ce viol du lecteur, il importe d'analyser l'impact de cette soudaine révélation.

La relation entre le père et la fille peut apparaître jouissive pour plusieurs, affreuse pour certains, mais elle ne laisse pas indifférent. En fait, elle permet de mettre en place une situation érotique telle que l'entend Bataille, à savoir une situation où l'interdit est dévoilé, puis transgressé et maintenu pour en jouir. Plus encore, le dévoilement de l'interdit, suivi de sa transgression, suscite un état de sur-excitation que n'apportait pas la simple représentation de l'adultère dans les pages précédentes. Cette technique fort habilement exploitée par Aquin fait vivre à son lecteur une véritable expérience intérieure telle que l'entend Bataille, en cela même qu'une réalité purement langagière, une réalité interdite, permet au lecteur de réaliser, et de ressentir, cette sensation précise où il sent qu'on brise la chrysalide,

¹⁸⁷ Hubert Aquin, *Neige noire*, 1997, p. 565.

où il prend conscience « de se déchirer soi-même, et non la résistance opposée du dehors¹⁸⁸ ».

Ce processus de transformation est à rapprocher de ce que Gilles Deleuze nomme les transformations incorporelles¹⁸⁹ : si le lecteur pouvait observer avec un certain plaisir les ébats sexuels de Sylvie et Michel comme ceux de deux amants, l'annonce de l'interdit transforme instantanément sa perception. Même si les corps en présence n'ont pas changé et que leurs agissements sont similaires à ceux qui ont été lus précédemment, une transformation s'est opérée. L'observation du lecteur n'est plus agrémentée d'un simple plaisir de voyeur, la transgression lui procure désormais une sensation excessive: une jouissance ou un dégoût extrême. Alors que le plaisir était lié à un état sensible des corps, la jouissance ou le dégoût doivent plutôt être attribués à la dimension intelligible qui s'y superpose, d'où la valeur fondamentale de l'interdit qui définit les frontières incorporelles à transgresser et accentue du même coup la dimension érotique du corps désiré.

Dans la préface d'*Histoire de l'œil*, Bataille décrit une expérience personnelle similaire qu'il avoue être à la base de ses écrits, dont les fantasmes sont d'origine oedipienne. Sa mère alitée fit demander un médecin pour la soigner; son père, aveugle, impatienté par la durée de l'examen, s'exclama: « Dis donc, docteur, quand tu auras fini de pinner ma femme¹⁹⁰ ! » Le jeune Bataille avoue avoir été totalement

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 42.

¹⁸⁹ Gilles Deleuze, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 109-116.

¹⁹⁰ G. Bataille, *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, 1970, p. 77.

secoué en constatant que sa mère pouvait être l'objet d'un désir sexuel... Cette constatation¹⁹¹ soudaine s'entend aussi comme une transformation incorporelle. Générée à partir d'un énoncé choc, l'interdit dévoilé renverse systématiquement la perception antérieure, tout en suggérant l'éventualité d'une transgression. Les corps (la mère, le père, le médecin) conservent leurs qualités propres; toutefois un énoncé leur a conféré un attribut incorporel nouveau. Comme le souligne Deleuze, l'avènement de l'interdit est un « signe qui travaille les choses elles-mêmes¹⁹² ». C'est donc par un acte de langage que le potentiel jouissif est conféré.

Hubert Aquin exploite habilement ce procédé de transformation incorporelle en différant certaines informations compromettantes jusqu'à la fin du roman. Qu'il s'agisse de la révélation de l'inceste, de celle du nom de l'amant de Sylvie ou de celle de l'identité de la jeune prostituée, ou qu'il s'agisse encore de la révélation des circonstances de la mort de Sylvie, le procédé reste sensiblement le même: le romancier présente une scène indifférenciée sur laquelle il plaque après coup un interdit qui transforme les scènes de plaisir en scènes de transgression. Cela a pour effet d'apporter une valeur érotique supplémentaire qui ne dépend plus de la représentation ou de la description de l'objet, mais d'une nouvelle attribution que lui confère l'interdit dont la révélation est volontairement différée.

¹⁹¹ « Pour moi, dit le narrateur, cette phrase qui a détruit en un clin d'œil les effets démoralisants d'une éducation sévère, a laissé après elle une sorte d'obligation constante, inconsciemment subie jusqu'ici et non voulue: la nécessité de trouver continuellement son équivalent dans toutes les situations où je me trouve et c'est ce qui explique en grande partie *Histoire de l'œil*. » (*ibid.*)

¹⁹² Gilles Deleuze, *op.cit.*, p. 110.

Du texte jouissif au scénario: une dynamique du plaisir et du déplaisir

Le texte d'Hubert Aquin part, comme nous l'avons vu, d'une mise en scène de la sexualité de Nicolas Vanesse et de ses partenaires. Cette mise en scène constitue l'espace érotique proprement dit du roman, un espace central qui se veut à la fois le lieu de l'action, le lieu d'une diégèse, mais aussi le lieu de la représentation cinématographique, puisque Nicolas se servira de cet espace autobiographique pour élaborer le scénario d'un film.

L'espace érotique d'Aquin ne s'épuise donc pas dans l'anecdotique de la représentation sexuelle. Cet espace occupe deux dimensions : il s'articule comme une fiction (l'autobiographie de Nicolas), tout en étant piégé par une autre fiction qui l'enchâsse, celle de Nicolas-scénariste.

L'espace érotique de *Neige noire* devient ainsi le champ d'articulation de différentes formes d'images cinématographiques captées par l'œil de la caméra, qui devient ainsi la réplique, le double du voyeur. Il s'ensuit que la lecture de ce roman se construit comme un faire-voir. La position du narrateur (Nicolas-scénariste) figure comme celle d'un sujet qui voit, qui organise les images qu'il voit ou qu'il imagine et qui fait appel à un sujet qui lit et qui, en lisant, se trouve à confondre sa position avec celle du spectateur du film de Nicolas.

Les rappels à une ordonnance spécifique dans le scénario de Nicolas ont pour but de tracer l'itinéraire sur lequel le lecteur doit régler son propre parcours de lecture; autrement dit, les indications techniques du scénario agissent comme un

réglage de la lecture, qui agit aussi bien sur le mode de l'image que sur sa disposition ou son interprétation.

Plutôt que d'utiliser le cadre qu'offre le scénario pour renforcer la dimension de voyeurisme de la caméra (dimension jouissive), les commentaires scéniques et les cadrages de caméra (instance de focalisation) travaillent dans le sens inverse. Le roman laisse donc voir une mise en scène où se côtoient la jouissance excessive et la frustration la plus castratrice. L'univers de *Neige noire*, à cet égard, ne correspond pas uniquement au monde léger du plaisir, de l'orgasme garanti et de la jouissance excessive, il évoque aussi le monde lourd de la castration, de la frustration, du déplaisir, du sens de la perte, du désir déchiré et de l'impossible jouissance.

Le principe de castration

Parmi les techniques d'érotisation angoissante du texte, le principe de castration est l'un des plus importants. Si Sylvie n'a réussi que partiellement sa tentative de castration, celle qu'effectue le scénario de Nicolas sur le spectateur-lecteur est plus efficace dans la mesure où les scènes sexuelles proposées parviennent à susciter une tension érotique, pour la réfracter ensuite ou pour priver tout simplement le lecteur de son dénouement. Les détournements de caméra, les black-out, les coupures, les commentaires du scénariste sont autant de techniques où la rupture des codes parvient à frustrer le lecteur en le privant d'une scène à laquelle il avait d'abord été convié, comme le démontrent les extraits suivants:

Nicolas se laisse envelopper par les lèvres d'Éva. Son visage garde une

expression à la fois reposée et absente. (...) On voit le profil d'Éva et sa bouche ouverte; d'autres baisers la font se déplacer hors du champ restreint de ce cadrage. (p. 138)

Dès cet instant, le spectateur est, d'une façon ou d'une autre, retourné; il se demande pourquoi on l'a privé du spectacle, assez réjouissant au demeurant, du couple qui jouit au terme d'un processus peut-être long mais assez original de caresses (p. 177)

Une scène d'amour (que le spectateur ne voit pas) suspend, pour quelques minutes, les recherches de Nicolas (p. 192)

Cette action castratrice sur le désir du spectateur s'exerce également par des fins de scènes marquées par la « coupure » scénique:

Travelling de translation. La caméra est placée à la tête du lit. Dans son champ se trouvent donc Sylvie de face et Nicolas sur elle. Au-dessus de la chevelure maintenant défaite de Sylvie, on aperçoit la source donatrice de la lumière. Sylvie est à contre-jour. Finir sur ce cadrage et avant que le couple n'atteigne son double orgasme. Coupure. (p. 68, nous soulignons)

D'autres procédés inscrits dans le scénario visent à priver le lecteur d'un plaisir attendu. Par exemple, le passage de la fiction au commentaire frustre le spectateur de son désir d'assouvissement. Le lecteur, qui aimerait selon toute vraisemblance se laisser porter par l'image fantasmatique, se voit lésé par le commentaire du scénariste qui le ramène au sens commun: « déconcerter en quelque sorte le spectateur qui attend des flashes intercalaires ou des métonymies visuelles du texte écrit à la main par Nicolas. Ce serait trop facile » (p. 165-166).

Cette véritable castration du désir du spectateur doit être perçue comme faisant partie du jeu de l'érotisation de l'image, qui se construit sur le mode de l'alternance où se combinent la présence toujours plus intensive d'images érotiques et leur évanouissement. Cette tactique effectue un véritable contrôle libidinal se

confondant avec une instance de censure, une mise en place arbitraire de l'interdit... et de sa transgression. Par le médium de l'image cinématographique, ce procédé réitère le « rapport complémentaire unissant l'interdit, qui rejette la violence, à des mouvements de transgression qui la libèrent. Ces mouvements de contrepartie ont une sorte d'unité¹⁹³ » qui procède de l'érotisme et qui en maintient la tension, car l'énergie que procure une image érotique ne s'évanouit pas avec la disparition de cette image; elle se trouve automatiquement réfractée chez le lecteur, sur qui déferle l'entropie accumulée:

Mais il faut interrompre l'enlissement, transformer en statues de sel les deux corps fébriles et laisser le spectateur à son propre inassouvissement et aux instances de l'*habeas corpus*. Au lieu de se répandre dans la tunique muqueuse d'Éva, le nectaire s'écoulera dans les voies serpigineuses de l'imagination du spectateur. (p. 176-177)

Cette réfraction de l'assouvissement du personnage de la scène vers le spectateur passe tout d'abord par « un embrayeur », à savoir le commentaire du scénariste, qui permet au lecteur de réaliser qu'il passe de la scène à la salle de spectacle. Simultanément, la réfraction repose sur une métaphore sexuelle servant à décrire les actes de lecture et d'écriture. Ce jeu d'écriture, que R. Barthes avait observé chez Sade¹⁹⁴, se construit par la description du rapport auteur-spectateur, illustré par la métaphore du viol.

¹⁹³ G. Bataille, *L'Érotisme*, p. 52.

¹⁹⁴ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, p. 156.

Pour Bataille, cette action castratrice correspond à la dimension morbide de la sexualité, le plaisir ainsi suscité étant provoqué par la sensation d'une perte, d'une mort qui saisit le sujet au cœur même de la jouissance pour le plonger dans la réalité angoissante de l'érotisme.

En passant ainsi d'une réalité jouissive à une réalité castratrice, *Neige noire* s'écrit sur le mode de la contradiction, contre lui-même. Ces renversements interviennent comme une note ironique qui détruit continuellement l'intention qu'il affiche. Pareilles volte-face s'inscrivent dans une perspective bataillienne de l'excès et contribuent à incommoder le lecteur, à le déstabiliser et à le maintenir dans un climat d'obsession et d'angoisse.

Le viol du narrataire

Le narrateur-cinéaste de *Neige noire* impose à son narrataire-spectateur un déchiffrement particulier du sens, déchiffrement qui propose tantôt une castration fatidique, tantôt un viol. Les commentaires du scénariste (placés entre parenthèses dans le texte) confèrent en effet à cette imposition du sens la forme d'une pénétration forcée:

(Le spectateur avait bien codé jusqu'à cet instant. Soudain ce qu'il tenait à une certaine distance au moyen de son mensurateur d'ombre le pénètre violemment; soudain il comprend que Michel Lewandowski, celui qui a été l'amant de Sylvie, était aussi son père (...)) La révélation subite qui vient de se faire ne peut pas, en quelques secondes, permettre au spectateur de retomber

sur ses pieds, ni même de comprendre comment cela est vraiment possible étant donné les divers éléments du scénario qu'il connaît. Mais il n'en reste pas moins que le cerveau du spectateur vient d'être bombardé par des particules solaires chargées d'électricité et que les parois du crâne sont balayées soudain par des images blanches... (p. 215, nous soulignons)

ou encore d'une interdiction de jouir : « finir le plan avant le double orgasme » (p. 68). Cette manipulation que l'auteur exerce sur le narrateur déplace l'instance du narrataire de son confortable voyeurisme vers la scène elle-même : véritable transgression de l'usage normalisé de l'instance du narrataire qui habituellement occupe une place effacée et confortable. L'inscription du narrataire déroute systématiquement le lecteur dont l'identification avec ce narrataire-voyeur lui a procuré un certain plaisir, mais qui se trouve dépassé par son inscription dans une scène où il a pieds et poings liés et où il prend la même posture obsessionnelle que Linda Noble attachée au lit par Nicolas.

Ce viol du narrataire s'inscrit donc à la fois comme une transgression des normes littéraires et une transgression d'ordre sexuel, le lecteur pouvant sortir de son osmose avec le narrataire et regagner une place confortable de spectateur-voyeur, ou, comme le dit Bataille, «prendre conscience de l'interdit et le soutenir pour mieux en jouir» !

Ce dispositif situé à l'antipode du pacte de lecture traditionnel, qui vient créer une rupture d'identification du lecteur avec le narrataire explicite, a été soigneusement préparé par l'auteur à l'aide d'une progressive interpellation du narrataire par rapport au lecteur. Ce dernier occupe tout d'abord la place de voyeur éloigné au sommet des tours d'habitation, puis lorsque Nicolas commence à écrire, il

devient le lecteur de son script ou le cameraman, position très confortable qui lui permet d'observer en voyeur-lecteur toutes les fantaisies sexuelles de Nicolas. Puis un renversement s'opère lorsque l'auteur incorpore son lecteur à son scénario en inventant un spectateur de cinéma, un nouveau narrataire, ce qui a pour effet de placer le lecteur du côté de la création, du côté de la fiction. Cette transformation s'opère par une opération de discrédit du public de cinéphiles et d'une adulation du lecteur, seul détenteur du sens, de la clé de l'œuvre; mais le projet cinématographique avorte et le lecteur qui s'était intégré à l'équipe cinématographique prend dorénavant une place identique à celle des acteurs, des personnages, des réalisateurs et des auteurs. Il est pris au piège et prend alors conscience qu'il a été abusé lui aussi par le script de Nicolas. Comme le disait Aquin lui-même, la production littéraire consiste en une « danse de séduction » qui vise à « étreindre le lecteur » à « le violer même¹⁹⁵ », une opération délicate qu'Aquin réussit admirablement bien dans *Neige noire*. Si bien que des milliers de lecteurs violés ont avalé le système aquinien sans réticences, mystifiés qu'ils étaient par la structure envahissante de l'œuvre.

La mise en abyme comme processus de mystification

Le roman *Neige noire* est un texte constitué de multiples diégèses qui s'enchaînent les unes dans les autres comme autant de vêtements qui se posent ou

¹⁹⁵ Yvon Boucher, « Aquin par Aquin », *Le Québec littéraire*, vol. 2, 1976, p. 34.

qui glissent sur les épaules du récit. Une scène costumée en scénario de film autobiographique s'avance et laisse voir un vêtement de théâtre, celui des extraits de la pièce de Shakespeare (*Hamlet*), ou alors les commentaires du scénariste, Nicolas Vanesse, viennent couvrir d'un commentaire la scène principale comme d'un voile, lorsque ce n'est pas l'auteur lui-même qui analyse les propos du scénariste et des acteurs, ce qui produit un effet de dénudation de toute la scène. L'hétérogénéité des vêtements sur une même scène laisse bien voir que toutes ces étoffes diégétiques dont est composé ce roman s'emmêlent, se superposent, se compénètrent, se dédoublent sans jamais découvrir de corps véritables, palpables, qui ne s'évanouissent pas dès que la lampe du cinématographe s'éteint.

Interviewé à ce sujet, l'auteur présentait ces mouvements, ces emboîtements, comme des « ralentisseurs de lecture¹⁹⁶ » permettant au lecteur d'être plus marqué par le choc du texte, et de devenir ainsi plus sensible au « viol » du lecteur par le texte. Toutefois, la complexité de ce procédé a plutôt contribué à mystifier le lecteur, qui n'en garde généralement aucun souvenir.

L'intrication serrée, voire éclatée, des lieux (théâtre de la SRC, appartement de Nicolas, cabine du Nordnorge, refuge sur la montagne, chambre de Michel Lewandowski, intérieur de la Torino), du temps (celui du scénario, celui des fantasmes, celui des commentaires) et des genres (pièce de théâtre, scénario de

¹⁹⁶ Hubert Aquin, *Neige noire*, 1997, p. 571.

film, indications scéniques, commentaires de l'auteur) crée un réseau complexe de renvois que chaque image réfléchit en une multitude de sens possibles. Cette multiplication des chronotopes établit une série de correspondances possibles à partir d'une même action, d'un même mot.

L'image littéraire est « polysémantique », disait Bachelard, et cette polysémie alimente l'œuvre d'art; elle lui confère une séduisante ambiguïté ayant pour effet de mystifier le lecteur: « plus une image a de sens, plus elle est mystifiante », disait Aquin dans son journal¹⁹⁷. Ce polysémantisme travaille aussi bien au niveau des images que des récits, et la multiplication des correspondances qui s'établissent entre les diverses scènes du roman contribue elle aussi à mystifier le lecteur, ce dont rend compte le personnage d'Éva Vos:

Je me suis demandé si tous ses commentaires à propos d'Hamlet avaient un sens. Je me suis demandé si tu n'avais pas inséré cet élément à seule fin de mystifier le spectateur. (p. 191, nous soulignons)

L'auteur, Hubert Aquin, tout comme Nicolas Vanesse, joue cette carte avec beaucoup d'adresse et en toute connaissance de cause, comme nous permet de le constater le journal d'Hubert Aquin, où il explicite fort justement le pouvoir de fascination que peut exercer le récit enchâssé:

Les récits de théâtre-dans-le-théâtre (*a play within the play*) tirent leur fascination de la multiplication automatique des correspondances. Ils posent au départ un système qui dédouble tout ce qui a pour effet de créer un univers « au carré ». Klossowsky pousse l'audace jusqu'à multiplier les « carrés » à l'intérieur de chaque ensemble: il donne deux ou plusieurs variables au

¹⁹⁷ Hubert Aquin, *Journal 1948-1971*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992, (12 août 1961), p. 216.

«théâtre» et autant au «réel». À partir de cette équation, complexe et même infinie, le récit se trouve prisonnier. Je veux dire que le roman n'est plus que le déroulement algébrique des termes de l'équation: le temps en est absent. Et même l'inspiration. En un sens, cette algèbre donne le change de l'imagination. C'est un roman autiste¹⁹⁸!

La multiplication des enchâssements a pour effet de créer un univers au «carré» qui génère lui-même sa propre symbolique, le récit devenant alors prisonnier de sa propre pensée symbolique.

L'excès de correspondances, dont Hubert Aquin se rend coupable, crée un univers virtuel, autonome, *impossible*. Il ouvre en effet tout un champ de possibilités se refermant sur lui-même, un univers fascinant qui isole et dont les divers procédés mis en place visent principalement à mystifier le lecteur.

Le carnavalesque de la fiction cinématographique

Le carnavalesque, autre procédé typique de la fiction érotique, s'exprime d'abord, dans *Neige noire*, par la présentation d'un univers où la sexualité subsume les activités quotidiennes de chaque personnage. Le désir physique trouve son objet de satisfaction, et ce malgré les tabous sociaux qui en interdisent l'accès. Tout comme dans la fête des fous, tous les personnages semblent motivés par une pulsion sexuelle : personne n'y fait exception. Sylvie participe allègrement à la relation à la fois adultère et incestueuse avec son père, Michel Lewandovski; Linda Noble se soumet aux fantasmes sado-masochistes de Nicolas en consentant à se

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 217.

faire ligoter au lit; Éva Vos couche avec l'époux de Sylvie alors qu'elle vient tout juste d'apprendre la mort de celle-ci.

Bref, en mettant en scène un monde inversé où chacun donne libre cours à ses pulsions sexuelles, *Neige noire* exploite un autre procédé typique de la fiction érotique, le carnavalesque, dont il offre une version modernisée par l'utilisation du cadre cinématographique pour en délimiter l'espace.

L'utilisation de masques est une pratique typique du carnaval, que chaque participant porte afin de s'inscrire dans l'univers marqué par la transgression des tabous. Dans *Neige noire*, plusieurs scènes sexuelles montrent le visage de Nicolas transformé par la jouissance:

La même scène que tout à l'heure se reproduit. Nicolas plonge sa main dans le corsage d'Éva et masse son sein gauche qu'il exhausse au-dessus de sa gangue de dentelle. Du bout du pouce, Nicolas fait saillir et se résorber et saillir l'aréole du sein. Plan rapproché de Nicolas: il a les yeux fixes, et le masque ascétique, douloureux même, de l'extase. (p. 142)

Ou

[Nicolas] est confiné à sa surface, à son air distant, à son masque (p. 28).

Mais le port des masques trouve sa dimension véritablement moderne dans le cadre du scénario de film par la *persona* de l'acteur qui permet une série de dédoublement des personnages. Linda Noble à titre d'actrice sera amenée à jouer le rôle de Sylvie dans le film. De même, Éva Vos devient à la fois personnage du roman et du scénario de Nicolas, tout comme elle sera choisie (sans être actrice de métier) pour jouer son propre rôle. Elle porte le masque du naturel: « (Éva) lit, avec stupeur, les feuillets qu'elle tient dans ses mains; son masque s'effondre ». (p. 228)

Pour sa part, Nicolas multiplie les dédoublements, passant alternativement du rôle d'acteur au rôle de scénariste. Acteur, il incarnait Fortinbras dans la pièce d'*Hamlet*, mais sa situation entre Sylvie et son père, tout comme son rôle de scénariste, le rapproche plus encore de la figure d'Hamlet lui-même. Michel Lewandowski, qui n'est pas sans rappeler Claudius dans *Hamlet*, porte successivement les masques d'amant et de père de Sylvie, avant d'utiliser celui d'homme d'affaires impliqué dans la production du film de Nicolas. Le personnage de Sylvie connaît une multitude de dédoublements. Elle se présente comme principe féminin s'incarnant successivement à titre de conjointe de Nicolas, d'ex-prostituée, d'amante... Sa mort en fait un double d'Ophélie:

Plan aquatique: Sylvie qui regarde vers le fond du bain. Puis, l'eau se brouille; la chevelure blonde de Sylvie trempe dans l'eau et sa tête renversée est complètement immergée: un masque d'horreur et de détresse tire la peau vers le front, rendant plus lisse encore le visage de celle qui se noie. (p. 226)

Récupérée dans le scénario de Nicolas, elle revit dans la scène de la femme ligotée, interprétée par Linda Noble, puis son rôle se perpétue dans la nouvelle conjointe de Nicolas, Éva Vos. Elle devient parfois la matière du scénario.

Le dédoublement des personnages opère une fascination sur le lecteur. Mais, comme nous le rappelle Bakhtine, il n'y a pas de spectateur dans le carnaval, tous participent à la fête, et le lecteur qui se croit confortablement assis dans son fauteuil et en sécurité grâce à la distance qui s'établit entre lui et le roman est progressivement dupé. Les multiples enchâssements opérés dans *Neige noire* nécessitent de multiples déplacements de la part du lecteur. Celui-ci est un

narrataire que l'on qualifie fréquemment de « voyeur », rôle qui se substitue à celui de spectateur. Or, ce spectateur devient à son tour l'objet des commentaires de Nicolas, qui en dénonce la passivité pour le soumettre par la suite au viol. Le lecteur devient par le fait même spectateur et objet du spectacle. Sa participation est entière.

Les masques abondent donc dans cette œuvre, qui joue sur l'ambiguïté générique pour figurer à la fois comme roman, comme scénario de film et comme « film qui se fait ». Grâce à un processus de prescriptions cinématographiques, l'intrigue de base est mise en abyme, puis, à un second niveau, les commentaires placés entre parenthèses enchâssent à leur tour les prescriptions cinématographiques.

Neige noire, on le voit, utilise plusieurs procédés inhérents à la fiction érotique, tout en proposant un usage novateur qui va au-delà des pratiques traditionnelles repérées dans les textes précédents. Aquin sort-il de la fiction érotique parce qu'il transgresse certaines règles du genre? Sans doute pas. Chose certaine, l'exploitation des techniques de la fiction érotique par un écrivain aussi bien établi qu'Hubert Aquin sert à remettre en question le genre romanesque et à en décroquer les frontières.

Dans la construction de *Neige noire*, les procédés de la fiction érotique jouent un rôle comparable à celui de la cinématographie. Le langage, la forme et la structuration du roman empruntent à ces genres tout en les façonnant d'une manière inventive, dans cet univers que l'on a qualifié à juste titre de baroque.

En fin de compte, nous voyons bien que le côté excessif d'Hubert Aquin offense les lecteurs critiques au point de vouloir jeter un voile pudique sur des scènes d'une extrême violence et d'évacuer ainsi la lettre du texte au profit du sens. Pour éviter tout malentendu, il faut bien comprendre que nous ne cherchons pas à dire que la critique littéraire n'a jamais considéré la sexualité dans *Neige noire*, loin de là. Néanmoins, il faut admettre que la critique s'est souvent permis de considérer ces thèmes uniquement dans le contexte de l'utilité : les rapports sexuels sont au service de..., l'extase lesbienne comme signe de..., la manducation de la chair sert de métaphore à ... Ce que la critique ne considère pas, c'est la présence d'une sexualité dans toute son opacité, une opacité embarrassante que l'on veut toujours interpréter comme le gage d'une vérité plus profonde, d'une vérité inter-dite.

Conclusion:

Interpréter et formuler en termes de contenus l'expérience érotique du roman *Neige noire* d'Hubert Aquin exige beaucoup plus qu'une analyse positive des scènes sexuelles de l'œuvre, puisque seule une lecture introspective qui analyse les transformations sensibles procurées par cette lecture permet de saisir les enjeux d'une telle forme d'écriture. Vouloir expliquer la pensée d'Hubert Aquin ou celle de Georges Bataille requiert un saut herméneutique, c'est-à-dire la production d'une explication qui semble toujours se dérober à elle-même, chaque énoncé, chaque image se trouvant minés et détruits par ce qui suit. Aussi convient-il de renoncer à chercher un sens unique, une interprétation univoque du texte et de s'appliquer plutôt à en relever les procédés qui contribuent à faire surgir une expérience intérieure chez le lecteur. Cela est d'autant plus prudent que nous circulons sur un terrain où glissent les mots.

L'expérience érotique, telle que nous l'avons observée dans *Neige noire*, fonctionne à plusieurs niveaux. De prime abord, elle se révèle comme une lecture de plaisir, où l'esthétique des images de corps nus peut aisément séduire tout lecteur ouvert à la beauté des formes. Le crescendo dans lequel se présentent les scènes sexuelles contribue d'ailleurs à un renouvellement de ce plaisir, mais le renouvellement de ce plaisir se sature vite dans un processus d'indifférenciation des corps toujours les mêmes. Dans un second temps, l'auteur exploite une autre gamme de voluptés, qui fait appel au principe de l'interdit et de la transgression tel

que le développe Georges Bataille. Cette nouvelle forme de délectation opère selon le principe deleuzien de la transformation incorporelle, puisque la levée de l'interdit attribue une plus-value érotique aux corps qui en sont frappés, plus-value dont on peut jouir par la transgression. L'attribution d'un interdit permet donc ce passage du plaisir à la jouissance, d'une volupté sensible à une autre, tenant de l'ordre de l'intelligible ; la dimension subversive est ainsi pleinement mise à profit dans l'expérience érotique.

Le relevé des diverses conditions dans lesquelles l'acte sexuel est représenté nous permet d'établir certaines distinctions fondamentales entre le texte de plaisir et le texte de jouissance, puisque l'analyse du texte d'Aquin a révélé à quel point le mode d'appréhension entourant la scène sexuelle définit en fait la nature (plaisante ou jouissive) de cette scène. La levée de l'interdit confère ainsi une seconde nature à l'objet sexuel, une nature culturelle qui s'avère absolument nécessaire à l'acte de transgression et à la jouissance qui en découle.

Mais la reconnaissance de cette levée de l'interdit n'est pas une fin en soi; aussi importe-t-il d'identifier la provenance de cette interdiction. Est-ce le narrateur qui instaure la ligne de démarcation ? un des personnages ? ou le narrataire lui-même ? Qui donc reconnaît la nécessité d'un système de l'interdit ? À quelle autorité, à quelles valeurs peut-on encore aujourd'hui faire appel ? Le chapitre suivant devrait fournir des éléments de réponse à ces questions.

CHAPITRE 4

Jacinthe de Charlotte Boisjoli

Ce qui n'est pas ordonné à la
génération ou transfiguré par elle n'a
plus ni feu ni lieu. Ni verbe non plus.

Michel Foucault¹⁹⁹

À la fin des années 80, le roman devient rapidement l'apanage des femmes alors que la relève d'auteurs masculins semble mal assurée. Et, phénomène inusité, la littérature érotique qui, jusqu'à présent, avait été un champ réservé majoritairement aux hommes, connaît un sort identique, et une poignée de femmes relève le défi de réinventer l'érotisme.

En 1985, le magazine *La vie en rose* lance même un concours en invitant six auteures à proposer une nouvelle qui sache exprimer un érotisme féminin²⁰⁰. Malgré les remous que suscite une certaine idée que l'on se fait de l'érotisme écrit par les femmes, le concours connaît un vif succès. La même année, Yolande Villemaire fait paraître *La Constellation du cygne*²⁰¹, roman où la sexualité s'exprime plus librement. Le phénomène prend de l'ampleur. En France, le premier roman

¹⁹⁹ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, t. 1: *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 10.

²⁰⁰ « Tenter l'érotique », *La vie en rose*, n° 28, juillet-août 1985, p. 16-39.

²⁰¹ Yolande Villemaire, *La Constellation du cygne*, Montréal, Éd. de la Pleine lune, coll. « Rose Sélavy », 1985.

érotique d'Alina Reyes, intitulé *Le Boucher*, connaît un succès international et devient rapidement un best-seller. Plusieurs auteures emboîtent le pas au Québec. Ainsi Charlotte Boisjoli publie *Jacinthe* en 1990. La même année, Anne Dandurand propose une nouvelle forme de journal intime: *Un cœur qui craque: journal imaginaire* (1990); puis l'érotisme s'exprime dans des recueils de nouvelles: *Les secrets d'Olympia* (1993), un collectif signé par « Les Touffes flottantes », et *La Salle d'attente* (1994), signé Anne Dandurand. Dans l'intervalle, Lili Gulliver écrit ses quatre récits de voyage: *L'Univers Gulliver: tome 1: Paris* (1990), tome 2: *La Grèce* (1991), tome 3: *Bangkok, chaud et humide* (1993), tome 4: *L'Australie sans dessous dessus* (1996). Favorisant la nouvelle, Marie Gray publie ses *Histoires à faire rougir*²⁰² ses *Nouvelles histoires à faire rougir*²⁰³ et ses *Histoires à faire rougir davantage*²⁰⁴. L'idée est lancée; ces auteures se font appeler les « sexploratrices »²⁰⁵. Trop longtemps considérées comme objets du discours érotique, les femmes prennent le relais et tentent de renouveler cette littérature en explorant la sexualité selon leur point de vue et ce, en créant des personnages féminins à part entière. En effet, la majorité des textes publiés font place à des protagonistes féminins qui, plutôt que d'occuper une place de victimes au cœur d'un monde d'hommes (posture traditionnelle de la femme), jouent un rôle véritable de

²⁰² Marie Gray, *Histoires à faire rougir*, Laval, G. Saint-Jean, 1994.

²⁰³ Marie Gray, *Nouvelles histoires à faire rougir*, Laval, G. Saint-Jean, 1996.

²⁰⁴ Marie Gray, *Histoires à faire rougir davantage*, Laval, G. Saint-Jean, 1998.

²⁰⁵ Micheline Lortie, « Les Sexploratrices passent aux aveux », *Femme plus*, vol. 7, n° 9, octobre 1994, p. 30-32.

sujet désirant, affirmant sa sensualité et explorant son univers fantasmatique. Rejetant l'usuelle violence faite aux femmes dans le roman traditionnel, elles explorent de nouvelles avenues et proposent une forme plus souriante d'érotisme.

Publié en 1990, *Jacinthe*²⁰⁶ est un des premiers textes féminins foncièrement érotiques où le discours de la sexualité domine l'ensemble du texte, plutôt que d'être le faire-valoir d'une intrigue amoureuse, à l'instar de textes comme *La Constellation du cygne* de Yolande Villemaire et *L'Homme est une valse* de Pauline Harvey. Charlotte Boisjoli s'inscrit comme véritable précurseur d'une lignée de femmes cherchant à développer un érotisme au féminin qui se distingue de la fiction érotique précédente. D'abord connue à titre de comédienne et de metteur en scène au théâtre avant de se consacrer à l'écriture, C. Boisjoli (1923-2000) a traversé les grands bouleversements idéologiques du Québec, et son œuvre traduit le changement de mentalité de la population ayant ainsi transité d'un Québec marqué par le puritanisme d'une société fortement cléricalisée au Québec moderne que l'on connaît aujourd'hui. Vu son rôle de précurseur, nous avons voulu faire une relecture de *Jacinthe*, texte très malmené par la critique, afin de saisir en quoi il se distingue de la fiction érotique traditionnelle.

²⁰⁶ Charlotte Boisjoli, *Jacinthe*, Montréal, Hexagone, coll. « Fictions/érotisme », 1990, 108 p. Désormais, la pagination sera directement indiquée dans le texte du présent chapitre.

Le récit de Jacinthe: un érotisme à l'eau bénite

La littérature érotique reste une arme efficace contre le respect des « valeurs » qu'il est toujours nécessaire de tourner en dérision.

Jacques Almira

Écrit sur un mode intimiste, *Jacinthe* se présente comme un roman où le personnage éponyme nous fait part de son apprentissage sexuel et des événements qui ont marqué les vingt premières années de sa vie. Sans prétendre être une autobiographie ou une autofiction²⁰⁷, le texte rappelle néanmoins l'époque qu'a connue l'auteure, époque que Denise Bombardier a évoquée en 1985 dans son roman *Une enfance à l'eau bénite*²⁰⁸, avec les prières quotidiennes en famille, les références religieuses continuelles visant à exprimer toutes les gammes des émotions, l'éducation marquée par l'austérité du couvent et un sentiment de culpabilité face à tout ce qui touche le désir. Dans ce milieu rigide, Jacinthe fait preuve d'une incroyable malice. Apparemment dépourvue de toute conscience morale, elle laisse libre cours à sa libido et entraîne ceux et celles qu'elle rencontre sur son passage dans un pèlerinage les menant aux confins de la sensualité et de la jouissance. Dès l'âge de trois ans, elle montre des talents de séductrice, au grand dam de ses parents. À cinq ans, elle expérimente déjà certains attouchements avec

²⁰⁷ Ce néologisme a été créé par Serge Doubrovsky, en 1977, lors de la publication de *Fils*, Paris, Galilée, 1977. Voir aussi Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1991, p. 87.

²⁰⁸ Denise Bombardier, *Une enfance à l'eau bénite*, Paris, Seuil, 1985.

Sébastien, son gardien de treize ans. Pensionnaire au couvent à sept ans, son apprentissage des textes religieux subit quelques bifurcations dues à l'esprit lubrique de la jeune pensionnaire:

Saint-Thomas d'Aquin, au cours de religion, parle de péché de la chair – péché contre la pureté, dit-elle – avec une concupiscence (mot appris dans le catéchisme) qui me fait rêver: c'est sûrement le péché le plus agréable, puisque la sœur en parle tout le temps. (p. 32)

Sa curiosité naturelle l'incite donc à passer spontanément des paroles à l'acte: elle jette rapidement son dévolu sur une sœur surveillante, Cécile. Adolescente, son tempérament lascif l'entraîne vers des émois toujours plus intenses avec quelques jeunes hommes, puis, adulte, elle explore les joies de l'amour tripartite avec le doyen de la Faculté de sexologie, un être tout aussi pervers qu'elle, recrutant de jeunes élèves dans des ébats sado-masochistes. Se découvrant dépourvue de tout sentiment de culpabilité, elle entre en thérapie et séduit son psychologue.

Ce qui étonne dans ce texte, c'est que *Jacinthe* inscrit le plaisir au cœur d'une société régie par l'Église, qui en récusait l'existence au profit d'une sexualité réservée aux fins de la procréation. *Jacinthe* raconte ainsi les enchantements des plaisirs sexuels dans un univers marqué par l'interdit religieux. Toutefois, dans sa fougue, le personnage central s'acharne à donner du plaisir avec une dévotion désarmante; véritable ascèse de la sensualité et de la jouissance, sa quête joyeuse reste marquée par une aménité qui se distingue des ouvrages érotiques traditionnels, plus portés à dramatiser les transgressions religieuses. Autant les textes séditieux misent ordinairement sur la conscience coupable pour créer une

jouissance érotique, autant le texte de *Jacinthe*, avec son personnage dénué de toute notion de culpabilité, construit un univers érotique grâce à l'immoralité active du rire:

Non loin de la crique se trouve des roseaux. Je l'en fouette et lui demande d'en faire autant. Il s'y prête de bonne grâce: « Dieu Tout-Puissant, que Votre Volonté soit faite, la mienne aussi. » Je me transforme en furie. Il récite Oreste, je suis l'Erinnye: « Pour qui est ce serpent s'agitant sur ma croupe ? » (p. 54-55)

Une telle attitude, un ton si désinvolte a de quoi surprendre. Le roman érotique tel que le conçoivent les critiques littéraires n'a que peu à faire avec le comique, et la réception critique de *Jacinthe* témoigne de cette vraie difficulté à accepter l'usage de procédés burlesques dans un genre visant à créer une excitation sexuelle.

Réception critique sévère pour un récit peu orthodoxe

Dans son article publié dans *Lettres québécoises*, Adrien Thério résume sommairement la réception critique du roman: « Le moins qu'on puisse dire, c'est que *Jacinthe*, ce petit roman érotique de Charlotte Boisjoli, n'a pas été très bien reçu par la critique au moment de sa parution à la fin mai²⁰⁹ ». Et pour cause, la majorité des commentaires journalistiques se font expéditifs, les erreurs de lecture sont légion²¹⁰, les nuances de l'intrigue passent inaperçues. Dans *la Presse*, Jean-Paul Soulié y voit un récit autobiographique: « Les petites filles qui sont passées

²⁰⁹ Adrien Thério, « Dé foulement » *Lettres québécoises*, n° 59, automne 1990, p. 19.

²¹⁰ Dans « Rire ou pleurer » (*Voix et images*, n° 47, hiver 1991, p. 340-344), Louise Dupré montre *Jacinthe* plus précoce qu'elle ne l'est en plaçant deux ans plus tôt les rencontres avec Sébastien et Cécile, ce qui est incongru vu son jeune âge. Dans ce même article, la critique confond deux scènes en attribuant à *Jacinthe* l'expérience racontée par une adepte du nom de Rachel.

par le couvent n'ont pas toutes les mêmes souvenirs²¹¹ ». Alors que d'autres, comme Mario Roy, le réduisent à un ouvrage qui transgresse la morale: « Quelques tremblements, beaucoup de cul, quelques gouttes d'eau bénite... Un mélange éminemment explosif: ça va être du gâteau pour les chevaliers de la morale²¹²! ». Fidèle à lui-même, Réginald Martel multiplie les superlatifs pour montrer qu'il n'y a qu'au Québec que l'on produit des œuvres pornographiques d'une aussi « désolante pauvreté²¹³ ». Dans *Lettres québécoises*, Yves Dubé utilise même le texte de C. Boisjoli comme élément de comparaison pour disqualifier les textes de Lili Gulliver: « Je la range à côté de l'affreux récit de madame Charlotte Boisjoli paru sous le titre de *Jacinthe* dont je préfère ne pas parler tellement je l'ai trouvé dépourvu de toute qualité²¹⁴ ».

Sans tomber dans le dithyrambe, A. Thério souligne pour sa part le travail d'écriture, et il constate: « C'est un livre qui aurait pu difficilement être écrit par un écrivain d'un autre pays²¹⁵ », puisque la transgression religieuse inscrit ce récit au cœur même de la réalité québécoise. Sur ce point, Louise Dupré s'étonne qu'en 1990 on puisse utiliser la transgression religieuse comme on le faisait dans les années 50; elle constate à juste titre que les tabous religieux sont choses du passé.

²¹¹ Jean-Paul Soulié, « Une petite fleur prénommée Jacinthe », *La Presse*, samedi 19 mai 1990, p. K4.

²¹² Mario Roy, « Amours et tremblement », *La Presse*, samedi 12 mai 1990, p. D3.

²¹³ Réginald Martel, « Fascinante et dramatique rencontre du plaisir le plus nu et de la souffrance la plus exigeante », *La Presse*, dimanche 30 juin 1991, p. C3.

²¹⁴ Yves Dubé, « Compte rendu du livre « L'Univers Gulliver » de L. Gulliver », *Lettres québécoises*, n° 63, automne 1991, p. 22.

²¹⁵ Adrien Thério, art. cité, p. 19.

Les scènes sexuelles situées dans des contextes religieux où sont profanées les sentences bibliques opèrent une transgression qui ne suscite pas l'effet érotique souhaité:

Mais de pareils propos nous choquent-ils encore ? Non, car la religion aujourd'hui a perdu de son pouvoir. De même, il ne suffit pas de parler crûment de sexualité pour réussir à produire un effet érotique. C'est bien ce qui se produit dans *Jacinthe*: le récit s'apparente davantage à la pornographie qu'à l'érotisme. Présentant scène sexuelle après scène sexuelle, il ne laisse aucune place à l'imagination²¹⁶.

Sur ce point, il faut lui donner raison: les références au cléricalisme qui a conditionné la société québécoise durant la Grande Noirceur auraient pu créer l'état de tension érotique recherché, si l'ouvrage avait été publié avant la Révolution tranquille. Déjà, en 1975, la publication des *Enfants du Sabbat* d'Anne Hébert avec ses scènes d'orgies païennes n'étonne pas outre mesure la critique. Mais aujourd'hui, dans une société où l'interdit n'opère plus sa fonction contraignante, les transgressions religieuses ne dérangent plus autant. Comme le remarque Louise Dupré, il faut de véritables tabous pour opérer de troublantes transgressions.

Que penser de la réception critique de *Jacinthe*, si ce n'est que plusieurs ont vu leur lecture conditionnée par un horizon d'attente bien précis quant à ce que l'on peut attendre d'un récit érotique ? Le questionnement relatif à l'apport des transgressions religieuses montre le conditionnement du regard critique à l'optique de Georges Bataille, pour qui l'érotisme se conçoit essentiellement autour de la transgression du tabou. Dans *Jacinthe*, les références religieuses ont-elles une

²¹⁶ Louise Dupré, art. cité, p. 342.

portée transgressive à visée érotique au sens où l'entend Bataille ? Certainement pas. Et l'auteure elle-même en est parfaitement consciente. Sa désinvolture laisse voir à quel point le discours religieux n'a aucune emprise sur son désir. Sa curiosité face au plaisir du corps n'est aucunement freinée par une conscience coupable. De ce fait, on peut difficilement lire l'incursion du discours religieux dans les scènes sexuelles comme un désir de transgresser un tabou social important dans le but de susciter une éminente expérience jouissive. À notre avis, le véritable plaisir lié à ce texte est bien plus à rapprocher d'une expérience ludique. Le lecteur contemporain ne craint plus les affres de l'enfer et ne se demande pas si la lecture de *Jacinthe* se range parmi les péchés véniels ou mortels; son appréciation du texte réside donc à notre avis dans la connivence qui s'installe entre l'auteure et le lecteur dans ce travestissement de la parole.

Le rôle du critique n'est pas d'imposer les anciennes grilles de lectures aux nouveaux textes, mais bien de déceler les écarts esthétiques qui, sur le plan thématique et formel, se dégagent des nouvelles œuvres. Le texte de Charlotte Boisjoli rend compte d'une véritable transformation de notre attitude face aux interdits touchant la sexualité dans une société où la notion de chair coupable n'est plus opérante. La véritable interrogation que devraient susciter les textes érotiques contemporains concerne bien plus le renouvellement des fonctions de la référence religieuse et l'effet qu'elles exercent aujourd'hui sur le texte. La sensibilité érotique change, les auteurs s'exercent à traduire cette sensibilité nouvelle; aussi ne doit-on pas leur reprocher de ne pas avoir su calquer l'ancienne. A-t-on reproché à

Apollinaire, à Bataille, à Anaïs Nin ou à Miller de n'avoir pas su intégrer un réel questionnement philosophique dans leurs œuvres, comme l'avaient si bien fait leurs prédécesseurs du XVIII^e siècle: Sade, Diderot, Mirabeau ? Un genre ne se renouvelle pas à répéter le même canevas. Essayons donc de saisir la conception actuelle de l'érotisme par l'analyse du traitement que leur réservent les œuvres contemporaines.

Dans notre analyse de *Jacinthe*, nous chercherons tout d'abord à montrer en quoi la pratique textuelle du récit de Charlotte Boisjoli se distingue de la pratique transgressive des romans érotiques auxquels plusieurs critiques tendent à l'associer. Par la suite, plutôt que d'analyser cette œuvre à titre d'« expérience des limites » et d'en examiner le contenu à partir de la conception que Bataille a su théoriser dans son essai *L'Érotisme*, étudier dans *La Littérature et le mal* et composer dans de nombreuses nouvelles (*Histoire de l'œil*, *Ma Mère*, ...), nous en observerons les particularités en examinant de plus près l'attitude iconoclaste de Charlotte Boisjoli et son usage irrévérencieux des références judéo-chrétiennes. Nous chercherons ainsi à mettre en évidence le caractère ludique de ce roman qui parodie le discours religieux afin de séduire son lecteur et de partager avec lui le plaisir de jouir d'une liberté du corps s'inscrivant de pair avec une indépendance de l'esprit. Dans cette juxtaposition des discours érotique et religieux, il s'opère toute une série d'interactions et d'influences réciproques qui concourent à déplacer nos conceptions traditionnelles, voire à faire éclater la vision antagoniste liée à ces dernières.

Cette dimension dialogique du texte nous invite à en articuler les deux faces du discours et à saisir la place que cette forme d'intertextualité réserve au lecteur. En analysant la fonction rhétorique de cet usage parodique du discours religieux, nous verrons que les références religieuses peuvent être assimilées à une forme de critique, bien sûr, mais qu'il se développe aussi entre l'auteure et le lecteur une forme de séduction liée à une écriture parodique.

Religion et sexualité dans les romans traditionnels

La passion s'accroît en raison
des obstacles qu'on lui oppose.
William Shakespeare
Tout est bien qui finit bien

La religion et la sexualité ont toujours fait bon ménage dans la fiction érotique, tous deux formant l'avvers et le revers d'une médaille. La religion chrétienne a toujours présenté des directives et des règles précises à l'égard des relations corporelles, ce que Michel Foucault a bien fait valoir dans son *Histoire de la sexualité*²¹⁷, et Peter Brown dans *Le renoncement à la chair*²¹⁸. Dans son étude, Foucault a d'ailleurs examiné la relation qui se joue entre *eros* et *logos* dans la tradition occidentale. Contrairement au lieu commun présentant sexe et savoir comme deux sphères bien étanches placées aux antipodes l'une de l'autre, Foucault montre que le sujet animé d'une « volonté de savoir²¹⁹ » est aussi un être animé par le désir, et que le christianisme s'est efforcé au fil du temps, non pas d'interdire cet « usage des plaisirs²²⁰ », mais d'en gouverner l'apport dans un « souci de soi²²¹ ». Vu sous cet angle, le souci de la chair dérange le chrétien dans sa vie méditative. Il doit en éviter les excès et en contenir les exigences dans des limites pour tout dire

²¹⁷ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1976, 3 vol.

²¹⁸ Peter Brown, *Le Renoncement à la chair: virginité, célibat et continence dans le christianisme primitif*, Paris, Gallimard, 1995.

²¹⁹ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité; t. 1: La volonté de savoir*, 1976.

²²⁰ Id. , *Histoire de la sexualité; t. 2: Usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1976.

²²¹ Id. , *Histoire de la sexualité; t. 3: Souci de soi*, Paris, Gallimard, 1976.

« raisonnables », afin de se consacrer plus pleinement aux jouissances de l'âme, seules formes d'amour ouvrant sur la béatitude.

Aujourd'hui, alors que le discours sur le plaisir sexuel connaît une audience sans précédent, qui pousse certains à parler d'une « tyrannie du plaisir²²² », on tente souvent de gommer les relations complexes que les discours sexuels et religieux ont entretenues jusqu'à tout récemment, et d'oublier comment la fiction érotique du XX^e siècle a réussi dans une certaine mesure à forcer cette transition par une transgression pure et dure de la doxa religieuse, qui proposait une vision réductrice de la sexualité. Georges Bataille est à cet égard une figure de proue de ce combat, lui qui a préconisé l'excès comme la *via regia* débouchant sur un au-delà de la rationalité. Bataille a ainsi cherché à supplanter le modèle de la dialectique hégélienne en proposant une nouvelle dynamique construite autour d'une approche irrationnelle, où l'impossible devient le moteur d'un renouvellement des perspectives.

Pour bien saisir l'usage du religieux et de la sexualité dans la conception bataillienne de l'érotisme, il n'est que d'analyser ses œuvres, qui donnent une vision pragmatique de sa théorie. En 1928, Georges Bataille publie un texte aussi dérangeant qu'étonnant, *Histoire de l'œil*²²³, au chapitre 12, le confesseur de Simone, un curé de Séville, est soumis à une torture extrêmement perverse: après lui avoir retiré un œil de l'orbite, Simone se livre à des jeux sexuels avec cet œil, qu'elle s'insère entre les jambes au grand plaisir des personnages présents: un

²²² Voir à ce sujet Jean-Claude Guillebaud, *La Tyrannie du plaisir*, Paris, Seuil, 1998.

²²³ Lord Auch (pseud. G. Bataille), *Histoire de l'œil*, Paris, J.J. Pauvert, 1967 (c1928).

aristocrate anglais (Emond) et le narrateur. Une lecture au premier degré de l'action laisse bien voir une profanation perverse du corps, nourrie par des instincts sadiques d'une inquiétante bizarrerie. L'interprétation générale de l'œuvre de Bataille s'arrête souvent à cette première lecture, où la transgression des normes sociales par la violence correspond à la jouissance malade de ce que l'on entend par l'érotisme, au sens bataillien du terme. Au-delà de cette vision réductrice, une lecture au second degré permet d'abstraire l'action et les personnages et de les élever au rang de symboles. Les trois personnages peuvent ainsi être perçus comme les trois hypostases de la conception freudienne de la personnalité: le Moi, le Ça et le Surmoi (l'auteur, la femme et l'aristocrate anglais), tous unis, consentants, et participant à l'acte pervers et violent afin d'en tirer une jouissance singulière. Le meurtre et la profanation du corps du curé peuvent, eux aussi, être abstraits. De la même façon, une abstraction du personnage du curé en tant que symbole du corps religieux, de l'Église, permet de concevoir le meurtre et la profanation comme une violation de la doxa et un renversement de son point de vue, de son regard (figuré par l'œil) de son espace naturel (la tête, la raison) à un orifice imposé (l'anus, le corps et ses désirs). La fiction érotique de Bataille propose ainsi un renversement de la pensée antique en détournant le discours de l'Oeil, le Logos, et en réhabilitant Éros²²⁴ comme siège d'un renouvellement des perspectives.

²²⁴ Lire à ce sujet l'essai de Madeleine Ouellette-Michalska. *L'Échappée des discours de l'œil*, Montréal, l'Hexagone, 1990.

Bataille pouvait aisément conceptualiser rationnellement ce déplacement. Toutefois, le discours rationnel referme sur lui-même un discours qui veut s'en départir. Par contre, le texte érotique, discours sur le corps par le corps, est la forme toute désignée pour procurer symboliquement une «sensation» de cette volonté, ce désir d'échapper à une rationalité contraignante et de rétablir la prépondérance du sujet désirant.

Dans un texte tel qu'*Histoire de l'œil*, la jouissance est éminemment liée à cette double lecture du texte, qui fait violence au lecteur, dans sa représentation tout comme dans sa symbolique, qui lui laisse entrevoir «l'Impossible». Ce texte, que Bataille avoue être le soubassement de sa vie fantasmatique, repose sur un art de la composition qui génère d'innombrables réverbérations langagières et idéologiques. Pareille conception de la jouissance, nous l'avons vu, peut s'appliquer à la lecture d'un ouvrage tel que *Neige noire*, mais elle convient très peu au récit de *Jacinte*.

Ici, la co-présence du discours érotique et du discours religieux semble susciter une réelle confusion, en ce sens que ce rapprochement de discours antagonistes semble pouvoir provoquer des effets diamétralement opposés, puisqu'une telle transgression des normes est supposée susciter la jouissance érotique selon Bataille, alors que, selon Bakhtine, elle est censée procurer un effet comique. Or, comme nous l'avons vu plus tôt, il faut de véritables interdits pour susciter un effet de transgression «à la Bataille», alors que, dans le contexte actuel où la religion et le sexe ne suscitent plus les émois d'autrefois, leur rapprochement provoque plus le rire que l'opprobre. La fiction érotique et le rire n'ont jusqu'à

présent jamais fait bon ménage, puisque le rire libère la tension nécessaire à l'excitation érotique. Nous voyons ainsi émerger un nouveau rapport à la sexualité, où la fébrilité s'immisce tout autrement dans les rapports amoureux. La jouissance ne nécessite plus qu'un esprit pugnace soit contraint à la transgression pour affirmer son plaisir; elle s'affirme dorénavant par la mise en valeur d'un esprit libre et créatif qui exprime sa sexualité comme jeu.

Ainsi, l'espace ludique de *Jacinthe* trouve aisément sa place dans un monde carnavalisé, se rapprochant de l'univers fellinien par ses excès, sa folie et aussi ce regard que l'auteure porte sur le monde, regard tout empreint de parodie, au sens que Bakhtine prête aux fabliaux du Moyen Âge. Le rire jouit d'une place prépondérante au sein d'un univers carnavalisé opérant un rapprochement des contraires. Cette carnavalisation des discours est « parodiquement et polémiquement braquée contre les langages officiels de son temps²²⁵ » Dans les fabliaux, ce rapprochement interdiscursif avait une visée ludique, que Bakhtine a savamment associée au carnaval²²⁶; mais aujourd'hui ce travestissement parodique de la religion dans le texte érotique de C. Boisjoli suggère plus que le simple rire; il s'agit d'une imitation, d'un détournement qui touche autant le système des personnages et les actions du récit que son langage, dans ce que Bakhtine a savamment nommé le dialogisme.

²²⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du langage*, Paris, Gallimard, 19, p. 97.

²²⁶ Mikhaïl Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1972.

Comme l'a souvent fait remarquer Bakhtine, tout discours littéraire provoque une double attention, l'une en ce qui en trait à la référentialité de l'objet discursif, l'autre visant simultanément un second contexte discursif, un deuxième acte de parole proféré par un autre intervenant:

L'objet du discours d'un locuteur, quel qu'il soit, n'est pas objet de discours pour la première fois dans un énoncé donné, et le locuteur n'est pas le premier à en parler. L'objet a déjà, pour ainsi dire, été parlé, controversé, éclairé et jugé diversement, il est le lieu où se croisent, se rencontrent et se séparent des points de vue différents, des visions du monde, des tendances. Un locuteur n'est pas l'Adam biblique face à des objets vierges, non encore désignés, qu'il est le premier à nommer²²⁷.

Chaque parole porte en soi d'autres paroles provenant d'autres contextes. En ignorant cette référence à d'autres voix, en acceptant le style ou la parodie comme un simple discours au premier degré concernant le référent, on se condamne à « nier les propriétés de ces procédés et à lire la stylisation pour un style comme un autre et à lire la parodie comme une écriture pauvre et sans ingéniosité²²⁸ ». Le dialogisme, tout comme le carnavalesque, ou même la simple citation décontextualisée, sont autant de procédés participant à cet effort parodique.

²²⁷ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1984.

²²⁸ Mikhail Bakhtine, « Discourse Typology in Prose » in Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska, *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, Cambridge, MIT Press, 1971, p. 176. (notre traduction)

L'inscription de la parodie dans la fiction érotique était jusqu'alors inédite au Québec²²⁹. *Jacinthe* correspond à une approche plus désinvolte face à la sexualité. La fiction érotique traditionnellement rédigée selon un « régime sérieux » s'écrit ici selon « un régime parodique » (Genette), avec le discours religieux comme toile de fond.

Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette a exploré la parodie comme un phénomène « d'hypertextualité », qu'il définit comme « relation unissant un texte B à un texte antérieur A sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire²³⁰ ». Sous le texte B, qu'il nomme « l'hypertexte », transparaît le texte A, « l'hypotexte ». Pour Genette, la parodie se définit comme la « transformation ludique d'un texte singulier²³¹ ». Il ne s'agit pas simplement de transposer un extrait dans un nouveau contexte pour qu'il y ait parodie; il faut encore que la transposition de l'hypotexte s'accompagne d'un détournement de sens, de telle sorte que la citation subisse un décalage sémantique entre le texte de départ et le texte d'arrivée. Or, c'est précisément ce que l'on observe dans *Jacinthe*, où l'hypertexte érotique laisse voir les traces d'une écriture première, celle de la Bible, que l'auteure transforme pour faire place à un texte neuf.

²²⁹ En France, elle est rarissime. Le roman de Marie Darrieussecq, *Truismes*, Paris, P.O.L., 1996 compte parmi les plus récentes productions érotiques mi-parodiques, mi-tragiques à œuvrer en ce sens.

²³⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 13.

²³¹ *Ibid.*, p. 164.

Un hypertexte marqué par l'érotisme

Le discours lié à la sexualité jalonne l'ensemble de ce court récit de cent pages. L'usage gradué des scènes montre une structure classique que l'on a su repérer dans la majorité des textes érotiques. Les aventures sexuelles de cette jeune fille en pleine croissance, Jacinthe, suivent un crescendo savamment construit, où les premières expériences d'attouchements et de masturbations qu'elle découvre avec son gardien Sébastien s'enchaînent avec les amours saphiques qu'elle connaît avec une sœur surveillante au pensionnat, Cécile. Les ébats de ces deux femmes se voient rapidement agrémentés de légères mortifications sado-masochistes, où se mêlent douleur et plaisir. Jeune adolescente en vacances, Jacinthe fait la rencontre de Roland, avec qui elle se propose d'approfondir les plaisirs hétérosexuels, ce qui lui donne l'occasion d'expérimenter son premier coït, de perfectionner ses qualités de fellatrice et de connaître la sodomie. De retour chez elle, elle relève le défi de séduire le curé revêche de sa paroisse, puis elle atteint de nouveaux sommets d'extase avec Rodrigue, chevalier bien nanti. Son intimité sera par la suite agrémentée de rencontres tripartites dans des ébats ritualisés, « que Sade, ni Apollinaire, ni Satan même n'auraient désavoué[s] » (p. 89). Dans un contexte aussi luxurieux, on peut se demander comment le discours religieux en vient à occuper une place si importante.

Interdiscursivité: Comment s'inscrit le religieux dans Jacinthe

Les références et allusions à la Bible apparaissent très tôt dans le récit. Dès le paratexte, des indications claires laissent voir une nette intention d'amalgamer les discours sexuel et religieux. Si la page couverture, illustrée d'une peinture abstraite, se révèle plutôt sobre, la quatrième de couverture, pour sa part, annonce clairement la « saveur érotico-mystique » du récit, tant par le commentaire de l'éditeur que par l'extrait choisi pour en divulguer la teneur:

Je prends à mon compte le *Cantique des cantiques*: Roland broute les herbes folles de mes aisselles, il en apprécie la sueur acidulée, grappille les raisins doux de mes mamelons. Ma fente s'ouvre sur une prairie alléchante. Son sexe s'y ouvre un couloir onctueux, son foutre s'y mêle au mien: ce ne sont que cris, plaintes, soupirs. Nous n'en avons jamais assez, notre jeunesse nous donne des ailes. (p. 56-57)

Le contrat de lecture annoncé ici par le paratexte éclaire le lecteur sur la prétendue « ingénuité libertine » de la protagoniste, mais il rattache surtout l'œuvre à une tradition littéraire qui remonte aux premiers textes érotiques et ce, non seulement par une référence directe au *Cantique des cantiques*, mais aussi par une reprise d'ordre lexical et stylistique des métaphores végétales utilisées pour décrire plus explicitement les ébats sexuels de deux amants.

Par cette référence, l'auteure montre sa connaissance des textes sacrés; elle met en lumière le patrimoine culturel qui fonde la conception sexuelle de toute la société québécoise. Et plutôt que de s'approprier légitimement le texte biblique, elle lui fait révéler ce qu'il cache, elle donne à voir la tache aveugle inhérente à la vision religieuse, c'est-à-dire ce que celle-ci refuse de voir ou ce dont elle se détourne. La

description explicite du sexuel vient ainsi parodier *le Cantique des cantiques*, comme pour montrer que les souvenirs laissés par l'éducation et par les lectures ont une force énorme qui colore notre existence de tous les jours et ses espaces les plus intimes. Les personnages, tout comme les sentences de ce fond culturel religieux, s'intègrent à l'existence de Jacinthe, et toute l'exubérance sexuelle de cette jeune femme est ainsi curieusement marquée par les réminiscences bibliques.

La dédicace à Salman Rushdie est tout aussi révélatrice de cette filiation. Rappelons que le célèbre auteur des *Versets sataniques*²³², sur qui plane une sentence de mort, proposait dans un roman tout aussi parodique une certaine modernisation de l'Islam, qui assouplirait entre autres le sort réservé aux femmes. Cette référence à l'auteur indien laisse entrevoir chez Charlotte Boisjoli une certaine filiation idéologique, une volonté de dénoncer l'inacceptable et de renouveler une perception religieuse réductrice et contraignante, grâce à cette arme à double tranchant qu'est la parodie. Toutefois, les procédés pour y parvenir diffèrent d'un auteur à l'autre. Il n'est que d'observer la table des matières de *Jacinthe* pour voir que le rire parodique associé au genre érotique sera le moyen privilégié par l'auteure pour désacraliser ses références religieuses. Les dix chapitres portent des titres évocateurs du caractère ludique de l'écriture de C. Boisjoli:

J'm'appelle Jacinthe, c'est l'nom d'une fleur
 Comment la sagesse vient aux petites filles
 Ça bourgeonne au dortoir
 Ça barde au chemin de croix

²³² Salman Rushdie, *Versets sataniques*, Paris, Pocket, 2000.

Donne ta bitte et tais-toi
 Qui va jeter sa soutane à Jacinthe ? Qui ?
 Si la montage ne vient pas...
 Les sept paroles du Christ
 Mémoire ardente
 Le psy

Grâce à un jeu d'allusions à des maximes religieuses ou à des lieux communs véhiculés dans la société, ces titres annoncent déjà une volonté de renversement des valeurs dont ce récit sera le théâtre. Le texte érotique devient aussi bien l'expression d'une sexualité pleinement assumée que le lieu d'un procès des valeurs religieuses et sociales du passé. Sur le plan social, le dicton « Sois belle et tais-toi », qui devient « Donne ta bitte et tais-toi », révèle un renversement des rapports de force et des rapports de séduction entre hommes et femmes. Sur le plan religieux, la référence à la parole christique: « Que l'homme qui est sans péché lance la première pierre » est travestie sous une forme riche en allusions sexuelles: « Qui va jeter sa soutane à Jacinthe ? Qui ? » Ces « pastiches stylisés²³³ », que le lecteur identifie comme des imitations caricaturales de références bibliques ou de lieux communs, sont ainsi construits à partir de paroles connues, modifiées et recontextualisées dans un milieu incongru où le désir sexuel occupe une place prédominante. Ainsi reformulées, ces paroles parodiées véhiculent un sens diamétralement opposé au sens premier. La parodie du discours religieux réalisée par C. Boisjoli opère ici une réappropriation du langage au profit de la femme et de sa sexualité. Cette saisie de la Bible est d'autant plus efficace qu'elle est facilement

²³³ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du langage*, p. 128.

identifiable. Dans son étude intitulée *La Parodie*, Daniel Sangsue souligne à quel point la référence fréquente à de grandes œuvres contribue à l'efficacité du procédé:

Un autre hypotexte fondamental est naturellement la *Bible*, dont l'aspect sacré peut constituer une incitation supplémentaire à la parodisation (si la parodie est déjà en soi un geste transgresseur, car elle s'attaque par l'humour, le jeu ou la satire à des textes consacrés, cette transgression est double lorsque ces textes sont, de plus, sacrés²³⁴).

Transposé dans le récit érotique de *Jacinthe*, le discours religieux devient l'objet de multiples transformations qui en réduisent la portée, en dépravent le sens afin de lui faire jouer de nouvelles fonctions, celles de qualifier les extases corporelles que lui procurent les jeux érotiques des amantes et amants lubriques du protagoniste. Le discours religieux se voit ainsi traversé par des sens multiples et contradictoires; la bonne parole devient dialogique, ambiguë.

Un système de personnages calqué sur fond biblique ou hellénique

Les allusions bibliques sont très nettes dans le traitement des personnages. Leurs noms, majoritairement inspirés de figures religieuses, opèrent un effet véritablement parodique dans le texte. L'onomastique à teneur tantôt religieuse, tantôt hellénique, dédouble la nature des personnages. D'emblée, le jeune gardien de treize ans, Sébastien, « prénom criblé de flèches » (p. 17), est surnommé Saint Sébastien. Cette allusion au premier martyr chrétien stimule la curiosité de la jeune fille: « Dans ma naïveté et suivant je ne sais quel appel, je cherche les trous laissés

²³⁴ Daniel Sangsue, *La Parodie*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1994, p. 78.

par les instruments de torture. Je déboutonne la chemise, trouve le nombril. (...) Je poursuis l'aventure, dégrafe son pantalon. » (p.17). Même le membre viril qu'elle y trouve se voit affublé du nom d'un apôtre: « Il s'appelle Ti-Paul » (p. 18). Très tôt, Jacinthe dénonce l'habitude familiale qui consiste à multiplier les références à des personnages religieux (Saints, martyrs,...), véritable attroupement qui peuple l'enfance de la jeune fille:

Il y a des saints pour toutes les occasions chez nous. Pour les objets perdus: saint Antoine de Padoue, nez fourré partout, priez pour nous ! Pour les situations difficiles: saint Roch pis son chien. Saint Jude, avocat de son métier: patron des causes désespérées. Pour les amoureux transis: saint Valentin qui mariait dans sa prison tous ceux que ça démangeait trop et qui avaient besoin d'un sacrement pour copuler en paix. (p. 21).

De même, Jacinthe reconnaît cette tendance chez sa mère psycho-dépressive qui ponctue ses crises en interpellant les icônes de la chrétienté: « Qu'est-ce que j'ai fait au bon Dieu ? », dit-elle. Elle tord ses bras: « Notre-Dame-des-Perpétuels-Secours, venez à mon aide. » (p. 21). Il en va de même pour les voisines: « Bonne Sainte bénite, madame Lemieux » (p. 21). L'univers de *Jacinthe* est ainsi peuplé de personnages religieux que tous et chacun invoquent incessamment. Ironisant sur cette curieuse habitude, l'auteure met en évidence l'omniprésence de la référence religieuse dans le quotidien de tous ces personnages.

À l'âge de sept ans, Jacinthe quitte le milieu familial pour le couvent, où elle poursuit son apprentissage. Dès son arrivée, elle toise du regard la sœur Cécile, qu'elle surnomme Sainte Cécile, référant implicitement à la vierge et martyre chrétienne, connue pour s'être fiancée à un païen, Valérien, qu'elle convainc de

respecter sa virginité tout en parvenant à le convertir dans la chambre nuptiale²³⁵. Les ébats de Jacinthe et de la jeune sœur auront tôt fait de révéler les élans mystico-érotiques de Cécile, dévoilant la double nature du personnage. Même la Mère Supérieure du couvent, qui n'est pas indifférente à la beauté de Jacinthe, se nomme Marie-Euphrasine, nom qui rappelle bien, parmi les divinités de la Beauté appartenant à la suite d'Apollon, l'Euphrosyne à qui l'on attribuait les agréments qui embellissent la vie des hommes et des dieux. Son troisième partenaire sexuel, Roland, n'est pas sans rappeler le héros de la chanson du même nom et sa célèbre Durandal; leurs prouesses et leur fougue font d'ailleurs dire à Jacinthe: « Nous n'en avons jamais assez, notre jeunesse nous donne des ailes. J'écris Roland avec deux « l » » (p. 57). Au personnage du curé débauché, l'abbé P. (lire l'abbépée), succédera le timide Rodrigue qui, à prime abord, ne possède en rien le courage du « Cid Campeador » (p. 72), mais qui se révèle finalement un amant très valeureux. Le personnage laid et dégoûtant qui organise l'orgie finale avec Jacinthe porte un nom de cafard: « Blatte ». Mais c'est le personnage éponyme de *Jacinthe* qui connaîtra le plus de dédoublements religieux, puisque plusieurs voient en elle, parfois un « ange » (p. 22), sinon une « démons » (p. 38, 66): « C'est Belzébuth, Seigneur du fumier qui se cache dans tes yeux ! » (p. 28). Toutefois, lorsqu'elle se décrit, Jacinthe s'offre sous un jour plus attrayant et se présente comme une Madeleine: « Madeleine au pied de la croix » (p. 65), « Madeleine non repentante »

²³⁵ Tous deux finiront leurs jours martyrisés : elle-même, le cou mal tranché, agonisera trois jours.

(p. 80). Dans ce jeu d'assimilations onomastiques du système de personnage, les références répétées au patrimoine culturel mettent en lumière aussi bien le passé religieux de l'auteure que sa volonté de disposer avec liberté et humour de ce bagage culturel.

Le recours à des noms aussi singuliers pour construire le système des personnages s'éloigne de l'illusion référentielle, tout en proposant au lecteur un rapport dialectique entre monde réel et monde fictionnel, fiction construite pour l'essentiel autour d'un seul livre, la Bible. Cet apport onomastique donne forme et cohérence à tous les personnages qui, même s'ils circulent dans un milieu quotidien, n'en annoncent pas moins « un programme narratif²³⁶ ». Ainsi, cette succession de portraits des amants et amantes de Jacinthe affublés de noms bibliques ou mythologiques annonce tout le système du récit, système fondé sur les rapports amoureux, le signe lisible et le code religieux.

Descriptions et actions carnavalesques des personnages religieux

Plus révélatrice est la manière dont l'auteure présente ces personnages en les arrachant de leur contexte spirituel pour les présenter sous des traits de créatures libidineuses pour le moins grotesques. Ce rapport ludique du spirituel avec le corporel est aussi à rapprocher d'une visée carnavalesque, au sens que

²³⁶ A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966. Voir aussi l'article « Programme narratif » dans A. J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique; Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p. 297-298.

Bakhtine a donné à ce mot²³⁷. Saint Sébastien, Sainte Cécile, Euphrasine, l'Abbé P. et l'évêque sont victimes d'un renversement structurel et comique qui les prive de leur dignité communément admise et les ramène au rang de tous les êtres humains animés par le désir. Ce renversement est directement lié à un processus de désacralisation présentant les membres du clergé comme des bouffons débauchés. Dans le dortoir du couvent, alors que Jacinthe et Cécile s'adonnent à des plaisirs masochistes, les confessions de Cécile au bord de l'extase évoquent fort bien le type de travestissement que l'auteure fait subir aux paroles sacrées:

Le chapelet, la ceinture, je les brandis pour en frapper Cécile. Elle se lamente; le pincement fait vibrer, ressurgir du même coup ses remords: « Afflige-moi, mortifie ma chair ! Dieu Tout-Puissant, humilie ta servante, aie pitié de la pécheresse que je suis ! Ô Jésus, mon Seigneur, toi qui as connu la flagellation, fais-moi suivre à mon tour le chemin de ta croix ! » (p. 37)

La parodie vient en somme de l'apparente opportunité des citations ou des prières et du décalage entre le sens du texte sacré et ce qu'on lui fait dire dans ce contexte érotique. Cet amusement suppose ainsi deux démarches complémentaires: une désacralisation du contexte religieux et une sacralisation du plaisir, qui devient le nouvel objet du culte.

Un autre bel exemple de cette parodisation du religieux réside dans cette scène où le prêtre proclame avec un cynisme impudent ses vices et ses tares. On ne se contente pas ici de détrôner ou de démasquer le désir sexuel de ce personnage supposément chaste; on le contraint à la confession afin de savourer la

²³⁷ Mikhaïl Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1972.

conquête de Jacinthe et de contempler la souveraineté du désir charnel, même chez le plus austère des curés:

Il retrousse ma jupe dans un geste de rage libidineuse, contemple en bavant mon ventre, mes hanches, ma touffe frisée par le désir lubrique, ouvre mes cuisses en riant, sépare ma fente. Son engin n'arrête pas de se balader de droite à gauche. Il le regarde avec une tendresse apitoyée, l'agrippe d'une main ferme:

-Ah ! ma Belle, moi qui te croyais ramollie, là je te reconnais, ma Gentille, ma Trique, ma bonne Vieille, ma Branche d'olivier. Tu fleuris, ma Verge d'or. Tu te réveilles enfin, tu te déniaises, t'es complètement dégourdiel (p. 65)

Cette personnification du membre viril et les connotations religieuses qui lui sont affublées (Branche d'olivier, Verge d'or) renchérit sur l'effort de sacralisation du sexe, effort typiquement carnavalesque qui consiste à faire passer la sexualité du registre familial à un registre plus noble, tout en ayant pour effet de niveler la traditionnelle hiérarchisation distinguant les dimensions physiques et spirituelles.

Ces écarts se manifestent particulièrement dans les scènes de jouissances excessives, où l'extase physique s'exprime sous la forme d'une extase mystique:

C'est alors que je suis transportée hors de moi: c'est l'extase ! Je ne me sens plus de joie, de ravissement. Une lumière bleuâtre m'entoure, mes cris de douleur se mêlent à des cris d'exultation mystique. Des anges aux ailes transparentes contemplent les effets de mon ivresse ardente. Fulgurante beauté: je vois la Vierge, toute resplendissante, descendre vers moi sur un char lumineux. J'entends des cantiques vibrants, ils percent mes oreilles ! Je n'ai plus de poids, je tremble et serre les dents, mes yeux se révulsent, je connais la fatale flamme qu'allumait la luxure à Sodome, Gomorrhe, Adama. (p. 94)

Outre ce rapprochement de comportements contraires, le carnavalesque s'entend aussi dans un sens lié à la théâtralité des scènes, où les costumes se trouvent investis sur le plan sémantique. Dans ce contexte sexuel, l'utilisation de vêtements

ecclésiastiques se charge d'une forte valeur transgressive, dont certains portraits, tel celui de l'évêque, sont bien garnis:

L'appareil fastueux de ce singe habillé cache un monstre sec, décharné. L'évêque ne porte pas de soutane, que l'aube, qui voile à peine une désolante nudité. Il soulève le vêtement de lin. Son torse est parsemé d'éphélides. Son sexe pendant, flasque, aux veinures bleutées tombe, avachi, sur ses testicules mollasses. Le pontife l'agite avec sa main; un rire sardonique accompagne son geste. (p. 93)

On le voit, les scènes sexuelles impliquant des clercs suscitent des rapprochements scabreux, où les sexes sont dévoilés sous des aspects délabrés et comparés à des objets religieux. Par exemple, Cécile dans ses prières parle du sexe de Jacinthe en ces termes: « Éloignez loin de moi ce calice ! » (p. 32); plus loin, le membre viril du curé est comparé à un « goupillon en délire » (p. 66). Mais le plaisir de la mascarade va parfois plus loin en détournant les objets religieux vers des fonctions sexuelles:

Ma cousine va chercher la crosse, la lui présente. Il l'arrache sauvagement de ses mains, m'ordonne de me tourner sur le ventre, de m'accroupir ensuite: comble d'humiliation, j'offre ma croupe à ses regards libidineux. Il intime à Monique l'ordre de lécher la crosse, s'agenouille derrière moi, crache sur mon anus qui s'écarquille malgré moi, lape mon sacrum en proférant une prière maudite et fait pénétrer, ô douleur ! dans mon intime cavité, un objet. (p. 93-94)

La substitution de la valeur symbolique de la crosse de l'évêque à une fonction de godemiché participe ainsi à toute une série de renversements des valeurs, associés à cette fête du carnaval, dont le but est d'offrir une véritable satire du clergé et des croyances populaires chrétiennes. Avec ces moyens un peu gros, cette franche gaîté ne peut vraisemblablement pas être associée à une transgression des interdits, au sens où l'entend Bataille dans sa conception de l'érotisme. La parodie que nous observons ici est utilisée à des fins idéologiques, et ce, dans une

perspective littéraire, selon des procédés carnavalesques observés dans divers types de littérature.

La voix sexuée et le corps parlant

Dans le récit de C. Boisjoli, l'espace du corps est lui-même carnavalisé, puisque l'organe de la voix sert moins à exprimer une parole qu'à donner du plaisir, alors que les organes sexuels associés aux plaisirs se voient à l'inverse dotés d'une voix, d'un regard, d'une pensée. Ainsi, la description du curé en chaire et de sa voix tonitruante prend des dimensions plutôt inusitées, suggérant que « le Verbe se fait chair » et que cette puissante parole copule avec ses paroissiens:

L'abbé P. est devenu curé de notre paroisse après avoir subi une thérapie à cause de sa folie mystique. Il est guéri. En chaire, le dimanche, il vilipende les paroissiens. La menace des feux de l'enfer sort par sa voix qu'il a forte et timbrée, une voix de bronze. Ses prédications tournent toujours autour du sexe sans jamais s'essouffler. Son obsession taquine ses vibratos; ils s'enflent et la crête des sons chatouille nos entrailles. Les miennes sont tirées vers lui. Je vais le posséder, le perdre. (p. 62-63, nous soulignons)

De même que cette voix se voit affublée des qualités du membre viril, inversement plus tard, on voit le corps prendre la parole pour exprimer son désir:

Avec ma croupe je lui dis.

-Ah ! Viens, encule-moi, et fort ! Que ta semence retombe sur moi et sur mes enfants ! (p. 85)

Tantôt il sera doté d'un regard: « Sa vulve me regarde avec des frémissements d'Églantine ballottée par le vent. » (p. 101-102). Dans ce monde inversé, les organes s'expriment dans des élans lyriques: « je lime son oursin poilu de mes naseaux fouineurs: ô calice débordant, emplis-moi de l'odeur du foutre béni. » (p. 102), et inversement la bouche ne sert plus à exprimer des paroles; ses actions sont

désormais consacrées à la génitalité: « J'approche ma vulve de sa bouche à elle, froisse ses lèvres. Elle répond, reprend mes mouvements en cadence, en contrepoint. » (p. 102).

Les rythmes érotiques et ceux de la rhétorique qui les animent sont équivalents, tous étant animés d'un même souffle haletant qui sert à mimer le trouble de la scène. Les actes sexuels, tout comme les actes de discours suivent les mêmes règles: ils sont brefs, progressifs et de plus en plus déréglés. Et de la même façon que les actes sexuels deviennent plus complexes et plus scandaleux, les expressions se font plus riches et plus foisonnantes. La parole devient une décharge incontrôlée et incontrôlable, symbolisant, au même titre qu'une onomatopée, la joie incommensurable du corps. À la volupté de laisser à son corps la joie de goûter tous les plaisirs et de dégorger celui-ci de mille et une libations, se superpose une volupté de la parole qui se laisse aller elle aussi à tous les débordements.

Parole déviée, parole dévoyée

Il n'est pas indifférent que la libidineuse Jacinthe provienne d'une famille croyante et fort pratiquante, qu'elle soit éduquée dans un pensionnat religieux et qu'elle évolue dans une société dominée par le clergé. Cette mise en place du fond culturel religieux sert de base à la parodie: les sœurs et les prêtres confrontés à la réalité sexuelle par cette séduisante Jacinthe se voient privés de la force énonciative qui leur est propre, leurs paroles sont constamment détournées de leur sens premier

par l'esprit retors de la jeune tentatrice, ce qui a pour effet de vider ces personnages de leur contenu, de les stéréotyper.

Ce mécanisme de détournement du discours religieux est d'autant plus sensible que dans ce roman toutes les situations sont plus ou moins directement liées aux transports de la chair. Qu'importe si l'on condamne ou si l'on succombe à la volupté, tous les discours et allusions bibliques sont absorbés par la machine désirante. À ce titre, la scène de l'interrogatoire illustre bien l'hybridation du discours et la confrontation qui survient entre deux perceptions, deux visions du monde:

Je subis un interrogatoire en règle. À la lumière des questions, je comprends que nous aurions pu faire pire encore que ce que nous avons fait. Marie-Euphrasine prend une voix douce pour mener son Inquisition .
Est-ce que Sainte-Cécile apportait des hosties dans sa cellule ?
Oh ! non, ma Mère !
Est-ce qu'elle mettait des cierges dans ses parties ? Tu comprends ce que je veux dire ?
Oui, ma Mère, Jacinthe comprend. Mais non, pas de cierges, ma Mère ! Elle est bonne Sainte-Cécile, elle fait seulement des bonnes choses.
L'ange ne ment pas. L'interrogatoire se poursuit d'une journée à l'autre.
Elle n'a pas profané le crucifix ?
Qu'est-ce que ça veut dire, profaner ? (p. 41)

Pareil détournement de sens nourrit l'imaginaire sardanapalesque de Jacinthe plutôt que de lui prescrire une attitude plus chaste. Et son innocence affichée n'est pas sans effet sur la Supérieure, qui « se trémousse sur son siège » (p. 41). Ici, c'est le contrat narratif qui est subverti et qui transforme l'interrogatoire en un discours polysémique, où les fantasmes sexuels se présentent sous forme d'interdits religieux. Chaque énoncé de l'interrogatoire peut en effet être interprété comme une proposition indécente.

La confession de Jacinthe à l'abbé P. se veut, elle aussi, tout aussi empreinte de convoitise mal cachée, de fausse dévotion et de repentir intéressé:

- Justement, mon Père, le rêve me poursuit, une fois éveillée. Je vous vois m'enlacer, me presser contre vous, je ne sais pas ce qui m'arrive, mon petit trou s'agrandit et je mouille, même éveillée, mon père. Je tremble et votre « chose », vous savez quoi, je la prends...

Mes yeux se baissent à la hauteur de la « chose » en question. Je me mords la lèvre, en signe de gourmandise honteuse. J'entends un grognement. Mon regard attrape un rictus luxurieux sur la face empourprée du prêtre. Je continue de jouer la mijorée [*sic*]. (p. 64)

En psychanalyse, la perversion est perçue comme un *désaveu d'ignorance*, qui montre que le pervers n'est jamais démuné en matière de savoir²³⁸, qu'il sait jouer sur les effets du langage, qu'il en connaît les *artifices* et tous les jeux de réversibilité. Ainsi le charme de Jacinthe réside moins dans l'exhibition de son corps que dans l'artifice de son langage. De fait, toute la séduction de Jacinthe repose sur sa capacité de détruire l'ordre établi en travestissant ses signes, en jouant, comme le dit Baudrillard, sur leur réversibilité:

Pour toutes les orthodoxies [la séduction] continue d'être le maléfice et l'artifice, une magie noire de détournement de toutes les vérités, une conjuration des signes, une exaltation des signes dans leur usage maléfique. Tout discours est menacé par cette soudaine réversibilité ou absorption dans ses propres signes, sans trace de sens²³⁹.

²³⁸ Sur la perversion, on consultera P. Aulagnier-Pirani *et al.*, *Le Désir et la perversion*, Paris, Seuil, 1967, cité par Vincent Kaufmann, « Contrats sans paroles », in *L'intertextualité, intertexte, autotexte, intratexte*, Toronto, Trintexte, 1984, p. 40.

²³⁹ Jean Baudrillard, *De la séduction*, p. 10.

De même, la parodisation de l'interrogatoire et de la confession exerce un effet de séduction sur le lecteur, puisqu'elle ôte au discours religieux son sens en le détournant de sa vérité. Pour lui proposer autre chose, mais quoi ?

La distinction psychanalytique du discours manifeste et du discours latent propose de lire que le discours érotique (discours latent) détourne celui de la confession (discours manifeste) non pas *de* sa vérité, mais *vers* sa vérité, ce qui pousse le lecteur à interpréter le discours au-delà des apparences, afin de déceler l'omniprésence du désir sous la manifestation du repentir. À l'inverse, Baudrillard observe que la séduction détourne le signe non pas *vers* le sens caché mais *vers* l'absence de vérité profonde, vers ce qu'il désigne comme « l'horizon sacré des apparences »:

C'est en quelque sorte le manifeste, le discours dans ce qu'il a de plus « superficiel » qui se retourne sur l'ordonnance profonde (consciente ou inconsciente) pour l'annuler et lui substituer le charme et le piège des apparences. Apparences non du tout frivoles, mais lieu d'un jeu et d'un enjeu, d'une passion du détournement –séduire les signes eux-mêmes est plus important que l'émergence de n'importe quelle vérité²⁴⁰.

Parodier le discours religieux, c'est mettre à nu son propre mode de séduction, c'est aussi le réduire à ses apparences, à ses signes, à sa surface et le priver d'une vérité foncière pour le dévoiler essentiellement comme un *discours* qui joue sur la multiplicité de ses apparences comme d'une « brillante surface de non-sens et de

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 77-78.

tous les jeux qu'elle rend possibles²⁴¹ ». C'est là que la parodie révèle son caractère subversif.

La parole détournée

Si au début du récit le discours du plaisir reste latent et qu'il ne se fait sentir qu'à travers le discours manifeste de l'autorité religieuse (confession, interrogatoire, prières), le discours de *Jacinthe* va évoluer de façon à présenter la tendance inverse: le discours manifeste d'ordre religieux se fera plus latent et le discours latent d'ordre érotique plus manifeste. Sortie du pensionnat, Jacinthe exprimera explicitement sa sexualité, mais tout en laissant poindre des relents dévots. Dans sa démarche, l'auteure puise dans la Bible et dans les litanies comme dans un réservoir de formules, sans accepter véritablement le sens ou les valeurs qui leur sont rattachées, récusant celles-ci en les détournant de leur sens premier afin de leur prêter une connotation nouvelle d'ordre sexuel.

Dans le chapitre intitulé « Les sept paroles du Christ », Jacinthe décrit une de ses plus torrides nuits d'amour avec le fabuleux Rodrigue, tout en rapprochant subrepticement ses grands émois passionnels de la Passion du Christ. Cette référence aux sept paroles du Christ trouve sa source moins dans le Nouveau Testament que dans la musique liturgique qui en souligne le contenu. Au Québec,

²⁴¹ *Ibid.*, p. 79.

on parle des sept paroles du Christ en référant principalement à l'oratorio de Théodore Dubois²⁴², où les sept paroles se présentent ainsi:

Père, pardonnez-leur, car ils ne savent ce qu'ils font.
 Aujourd'hui tu seras avec moi dans le paradis, en vérité, en vérité, je te le dis.
 Femme, voilà ton fils.
 Mon Dieu, pourquoi m'avez-vous abandonné ?
 J'ai soif !
 Père, je remets mon esprit entre vos mains.
 Et jetant un cri, Jésus dit à haute voix: Tout est consommé !²⁴³

Mêlant érudition et sarcasme, Charlotte Boisjoli montre son savoir-faire dans ce passage, où elle continue le jeu sur l'Écriture, mais avec une raillerie encore plus iconoclaste. Dans ce chapitre, Jacinthe ressuscite le membre viril de son copain par une fellation au cours de laquelle elle reprend le « Sitio ! Sitio²⁴⁴ » (p. 80) du Christ (J'ai soif ! J'ai soif). L'expression latine agit ici à titre d'onomatopée, en ce qu'elle imite les bruits labiaux de l'acte sexuel. Insidieusement, l'auteure incorpore dans ce chapitre les dernières paroles du Christ en les présentant de façon intégrale, mais dans un contexte qui en détourne le sens:

Je crache un peu sur son anus pour aider la pénétration, introduis l'index d'abord: il geint, le majeur ensuite, j'entends:
 Ah ! Divine caresse, tu es donc une fée ?
« En vérité, je te le dis: Aujourd'hui, tout à l'heure même, tu seras avec moi au Paradis ». (p. 83, nous soulignons)

²⁴² Voir Helmut Kallmann *et al.*, *Encyclopédie de la musique au Canada*, Saint-Laurent, Québec, Fides, 1993, p.

²⁴³ Théodore Dubois, *Sept paroles du Christ*, Oratorio [document sonore], Montréal, SNE, 1988.

²⁴⁴ À la suite de cette parole, on abreuva le Christ de vinaigre.

Plus loin, parvenue au summum de son plaisir, elle s'exclame: « Je pousse une plainte rauque de Grande Ourse en chaleur, mon foutre se répand: c'est le pied: Je remets mon âme entre ses mains. » (p. 83, nous soulignons), puis, dans une sodomie déchaînée Jacinthe hurle: « – Père ! Père ! C'est trop ! Élie ! Élie ! Non ! Maman, viens chercher ta fille ! » (p. 85). Dans le final, Jacinthe s'écrie: « c'est trop bon, je vais mourir de contentement ! Ton foutre, ton foutre ! Ah !... Tout est consommé ! » (p. 86, nous soulignons). C'est donc par de tels travestissements que l'écrivaine glisse de l'humour dans le récit nouveau qu'elle tire de l'Écriture²⁴⁵: le discours spirituel sert ainsi de discours latent pour figurer dans le discours manifeste l'acmé du plaisir érotique.

Cette assimilation du désir sexuel à la parole du Nouveau Testament est utilisée de diverses manières. Elle sert parfois à évoquer simplement les plaisirs qu'annonce telle soirée ou à résumer une nuit torride: « Le coq a chanté trois fois et je ne T'ai pas renié » (p. 81). Il est étonnant tout de même d'observer à quel point Jacinthe reprend souvent les paroles du Christ comme pour révéler « La Nouvelle Bonne Parole », celle d'une « divinité féminine qui s'est faite chair », rendant grâce à toutes les voluptés du corps. Ce renversement parodique de la figure christique prend surtout forme dans les jeux érotiques où l'amant de Jacinthe va jusqu'à lui faire prendre des poses incarnant l'image parodiée du Christ en croix:

²⁴⁵ Charlotte Boisjoli rappelle ainsi que la libération du discours sexuel s'oppose à l'esprit de continence prôné dans le système clérical pré-Révolution tranquille et que cette transformation draconienne n'est pas sans incidence sur la culture individuelle d'une génération ayant traversé ces deux visions du monde.

Triste parodie de Crucifié – ô Notre-Dame des Perpétuelles Douleurs ! – une mince croix d'argent pend au cou de mon maître – Christ, c'est toi que je veux ! C'est toi que je chercherais si je ne t'avais déjà trouvé²⁴⁶ ! Viens, je me perds en toi, je me perds par Toi, j'entre enfin dans Ta divine beauté ! (p. 81)

Le goût de la parodie guide ici la plume de C. Boisjoli dans une véritable construction parabiblique, où le protagoniste multiplie les hypostases. Parfois, Jacinthe met successivement en scène divers personnages de la Passion: Madeleine, le Christ, le disciple Pierre. Et, parvenue au comble du plaisir, elle cherche à figurer « sa Passion » (du latin, *passio* « souffrance ») en comparant ses sensations extrêmes aux souffrances tout aussi excessives de six grands martyrs de la chrétienté:

Le martyr ? Non. Comme ma sœur Thérèse, il me les faudrait tous. Comme le Christ, je voudrais être flagellée, couronnée d'épines ! à l'instar de saint Jean, je voudrais être plongée dans le foudre bouillant ! Avec sainte Agnès et sainte Cécile, je voudrais présenter mon cul au glaive du bourreau et comme une Jeanne d'Arc d'une sève nouvelle, je voudrais sur le bûcher de mon adorateur ardent prononcer le nom de Jésus. (p. 82)

Tissant ensemble des événements érotiques et une terminologie empruntée aux livres sacrés, la narratrice en tire des effets cocasses. Elle s'amuse à pimenter ses ébats sexuels grâce à de curieux amalgames qui en agrémentent la lecture. On y voit donc tout un univers construit en trompe-l'œil, qui émerge pour chavirer aussitôt. Si C. Boisjoli cherche à rehausser les extases sexuelles de Jacinthe en ayant recours aux grandes figures bibliques ou à leurs faits héroïques, elle refuse toutefois

²⁴⁶ Charlotte Boisjoli paraphrase ici Pascal: « – Console-toi, tu ne me chercherais pas, si tu ne m'avais trouvé » (Éd. Brunschvieg, 553 (Le mystère de Jésus). Pascal emprunte lui-même cette parole célèbre à saint Augustin, *Confessions*, X, 18, 20.

de s'exalter à son propre jeu et conjure le danger en tournant tout en dérision. Il semble évident que sa culture religieuse sert à traduire l'intensité de son univers fantasmatique. Mais il convient de préciser que cette présence équivaut presque à une absence, dans la mesure où toutes ces évocations à peine ébauchées se trouvent dénaturées, puis travesties pour être mises au service des fantasmes érotiques des personnages.

Une parodisation par l'intensif

Ne rien dire pour dire, telle est la
grande invention des hommes
H.-V. Sephiha

Si l'écriture offre autant de références à parodier, si elle offre autant de figures souffrantes auxquelles le protagoniste peut être comparé, c'est que l'auteure utilise la Bible pour de multiples fonctions, sauf évidemment pour révéler un message spirituel. Une des principales formes de détournement de sens que subit le discours religieux consiste à l'utiliser à titre d'*intensif*²⁴⁷. Cette notion, étudiée par Haïm-Vidal Sephiha dans un article de la revue *Langages*, désigne « l'ensemble des outils (formules, locutions, clichés, particules, etc...) que les langues utilisent pour renforcer et intensifier l'expression²⁴⁸ ». L'usage de l'intensif est répandu à tous les niveaux de langue, il permet de signifier une limite et son dépassement. Si bien que

²⁴⁷ H.- Vidal Sephiha, « Introduction à l'étude de l'intensif », *Langages*, n° 18, juin 1970, p. 104-120.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 113.

l'esprit du mot emprunté (sens propre) se perd au profit du sens second (sens figuré):

Le passage du propre au figuré s'accompagne d'une intensification selon le schéma suivant, et ce, que le résultat de cette opération soit un mélioratif ou un péjoratif:

Sens propre $\xrightarrow{\text{intensification}}$ Sens figuré

On aura de même:

Langue prêteuse $\xrightarrow{\text{intensification}}$ Langue emprunteuse²⁴⁹

L'usage répandu au Québec de jurons tirés du répertoire religieux constitue le plus bel exemple d'intensif au sens où l'entend H.-V. Sephiha, à savoir un référent dont on ne retient que le sens second, un sens de superlatif. Dans *Jacinthe*, les citations latines, langue sacrée²⁵⁰ par excellence au Québec, sont aussi utilisées à titre d'intensif; elles sont ainsi l'objet d'une transformation sémantique, puisqu'elles sont dépouillées de leur sens premier afin de ne plus signifier que l'intensité de l'effet ressenti lors de leur réception. Tout comme l'ouvrier après s'être donné un coup de marteau sur le doigt laisse fuser un juron pour exprimer spontanément sa douleur, de même Jacinthe exprime l'extrême jouissance physique par des expressions telles que « *Mater Dolorosa*²⁵¹ ! » (p. 85). Elle emprunte ainsi spontanément des

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 116.

²⁵⁰ Selon la division des niveaux de langue proposée par Henri Gobard, *L'Aliénation linguistique, analyse tétraglossique*, Paris, Flammarion, 1976.

²⁵¹ Même si cette forme revient fréquemment dans les litanies de la sainte vierge: « *Mater inviolata, Mater intemerata...* », l'expression « *Mater Dolorosa* »

expressions tirées de sa culture religieuse, provenant plus précisément des « Litanies de la sainte vierge²⁵² », pour exprimer le sublime d'une sensation toute physique:

La jouissance grandit... orgasme pétri au tour... « *turris eburnea*²⁵³ » ô blancheur ivoirine... hélépole ! Je monte à l'assaut des remparts de plaisirs... (p. 97)

Puis:

Mère des vivants !, *causa nostrae laetitiae*²⁵⁴, verse entre mes dents la parole pleine. (p. 108)

Plusieurs passages en latin sont ainsi tirés de la liturgie pour exprimer ni plus ni moins que l'intensité d'un plaisir charnel. La parodie devient alors doublement opératoire puisqu'elle dépouille le latin de son sens premier, mais aussi de sa dimension sacrée. Le latin sert ici à signifier le dépassement d'une limite de plaisir dans les excès de la chair auxquels se prête Jacinthe.

A l'instar de ces invocations, la fin du roman exprime l'acmé du plaisir et du débordement des sens par un flot oratoire où se mêlent références catholiques, juives et helléniques. Jacinthe et le psy conjuguent leur voix pour exprimer une fusion oratoire, sorte de *delirium tremens* de la jouissance:

provient pour sa part du *Stabat Mater*, mis en musique par plusieurs compositeurs dont Pergolèse: « La mère des douleurs se tenait debout, près de la croix en pleurs, où son fils était suspendu ». Cette expression qui servait autrefois à désigner la Vierge s'applique aujourd'hui à toute femme éplorée.

²⁵² Abbé H. Sutyn Guilhouin, *Grand Missel. Rituel et vespéral*, Québec, Librairie Garneau, 1935.

²⁵³ « Tour d'ivoire ».

²⁵⁴ « Cause de notre joie ».

Je le sens qui s'approche, je répète du bout des lèvres ma rhétorique jaculatoire²⁵⁵ pour l'exciter, pour donner plus de saveur au fruit défendu. Les interdits sont bien minces cependant, ne me connaît-il pas sur le bout de la verge ? Allons, viens que je te dégrasse l'imaginaire, te chatouille la membrane pituitaire. Viens, mascaron²⁵⁶ de gémonies²⁵⁷, chenille du Purgatoire, m'abreuver de fiel et d'absinthe. Viens, l'âme en dérive, me rejoindre à l'empyrée²⁵⁸. Flanque à la porte, avec fracas, chaînes, défenses et autres tabous. Viens, je serai ta victime propitiatoire²⁵⁹, ton holocauste. Viens, tes jambes écartées sous ta fourche patibulaire, laisse-moi les désirer à fendre. Viens, mais ralentis ton allure circonflexe. Ô douloureux Christ, jette un pleur sur ton fils abject, regarde-le avoir lâchement faim et soif de ton indigne servante. Regarde-le courber vers moi sa tête garnie d'abondants cheveux blancs en fouillis, en pagaille: magnificence paradoxale. Regarde-moi bien sabouler sa Ventripotence, brasser avec énergie la mélasse de sa Hautaine Pudeur. Regarde-moi exécuter pour lui le Branle du Buffet, réussir avec mes mandibules de stryge²⁶⁰ en chaleur un chef-d'œuvre d'emmanchement.

Deus Meus, Gloire à Toi, dans ta munificence²⁶¹ ! (p. 108)

Comme on le voit, ce passage est à la mesure de la démesure propre aux sensations du personnage, qui éclate ici dans une explosion d'invention verbale caractérisée autant par la profusion de références mythologiques diverses que par son outrance. L'auteure s'approprie certaines formules pour leur donner un contenu nouveau et la culture érotique devient par la bande l'objet d'un nouvel apostolat.

²⁵⁵ *Oraison jaculatoire*: prière courte et fervente.

²⁵⁶ Figure, masque fantastique ou grotesque décorant les clefs d'arcs, les chapiteaux, etc.

²⁵⁷ *gemoniæ (scalæ)* « (escalier) des gémissements » qui se trouve à Rome, où on exposait les cadavres des condamnés après leur strangulation, avant de les jeter dans le Tibre.

²⁵⁸ Dans la mythologie antique, la plus élevée des quatre sphères célestes, qui contenait les feux éternels (les astres), et qui était le séjour des dieux. Fig. Ciel, monde supraterrrestre.

²⁵⁹ Table d'or posée au-dessus de l'Arche d'Alliance. Littér. Qui a pour but de rendre (Dieu) propice.

²⁶⁰ Vampire tenant de la femme et de la chienne.

²⁶¹ Grandeur dans la générosité, la libéralité. *Dieu, dans sa munificence...*

Une telle écriture montre comment en cette période de transition, où la société québécoise s'accommode différemment de la sexualité, persistent des structures mentales anciennes et un vocabulaire puisé aux divers fondements de la culture occidentale. Charlotte Boisjoli défait méthodiquement, et avec une obsession inversée, ce travail de la règle religieuse qui prétend astreindre et aliéner le corps à sa loi. Elle prend un plaisir actif à lever le sens religieux, à effacer la présence signifiante du divin en rattachant ses plaisirs à leur nature corporelle, seuls plaisirs capables d'ébranler ses sens. En exprimant son plein enthousiasme pour les plaisirs du corps et en privant d'exaltation toute référence à Dieu, l'auteure commet ainsi un crime majeur contre la raison humaine exprimée par le langage, contre le *logos*, celui qui consiste à concevoir une parole dérégulée, avide de mots et de sons, exprimés par un corps fou de plaisir.

Conclusion:

La parution de *Jacinthe* a créé un véritable malaise. La critique a généralement réduit l'entreprise de Charlotte Boisjoli à un ressassement monotone de fantasmes érotiques peu convenables pour une femme de son âge et pour une comédienne plus associée à la retenue des textes classiques qu'aux débordements sensuels de son personnage. Pourtant, tout au long de sa carrière, C. Boisjoli a connu les formes les plus variées de discours sociaux, de l'éloquence sacrée et parlementaire à l'éloquence littéraire et académique, dans leurs idéaux variés d'austérité ou d'amours passionnées. Elle connaît les styles, les tours, les formules;

et la qualité de son récit consiste justement à faire jouer cette énergie de la parole pour exprimer le plaisir du corps... et de l'esprit.

Ses descriptions sont autant de déclamations rythmées, aptes à éveiller les lecteurs mous. Traversé par le discours religieux, le discours érotique se voit porté par une rhétorique du sublime qui le transporte jusqu'au cri mystique. L'énoncé religieux participant au carnaval des discours perd sa valeur référentielle, il devient objectivité, réification, pour être réanimé dans la chaude rhétorique de *Jacinthe* à titre de pure expression du plaisir.

Pareille rupture avec l'usage conventionnel du discours religieux dans les textes de fiction érotique laisse bien voir qu'une lecture au premier degré de *Jacinthe* ne convient pas ici, puisqu'elle reste aveugle à l'originalité du traitement de la thématique sexuelle et à son esthétisation par le biais d'une langue équivoque où le discours poétisé domine nettement une intrigue peu réaliste. Le personnage de Jacinthe procède d'une psychologie complexe, car sa provocation s'apparente à un chemin de croix, ses convictions personnelles étant continuellement mises à l'épreuve.

Notre examen de *Jacinthe* montre bien que la référence religieuse sert de cadre à la parodie: elle se diffuse en deux temps dans l'œuvre. Tout d'abord par le milieu (famille pratiquante, pensionnat), puis à titre de référence culturelle clamée principalement par Jacinthe, mais aussi par les personnages qui l'entourent (Rodrigue, Blatte, le psy,...), ayant tous connu une éducation similaire. Néanmoins le véritable parodiste, celui qui assure l'unité énonciative du référent biblique, reste

la narratrice homodiégétique Jacinthe. Dans ses confidences, sa médiation laisse entrevoir une évolution personnelle, où l'hypotexte subit des transformations toujours plus importantes. Jacinthe prend de plus grandes libertés face aux Écritures et ces écarts face au texte d'origine deviennent tout aussi importants. Parallèlement, les moyens de la parodie prennent eux aussi de l'importance. Les simples détournements que propose la carnavalisation des personnages religieux et de leurs actions ne sont que la première étape d'une entreprise de dévalorisation prenant plus d'envergure au fur et à mesure que le personnage parodiste quitte les espaces religieux pour se retrouver en tant qu'adulte dans un univers laïque. Par la suite, l'usage de litanies et de prières prononcées aux moments forts des ébats sexuels souligne l'important décalage opéré par l'acte parodique sur le texte sacré, qui se voit détourné de son sens premier et réduit à la fonction de pur intensif. Ainsi le texte parodique joue à la fois sur l'effet de reconnaissance et sur l'effet de contraste.

Plutôt qu'un combat idéologique, *Jacinthe* fait valoir l'accomplissement d'une expérience érotique où se conjuguent discours sensuels et spirituels dans un ton enthousiaste. Dans cet univers carnalisé, les valeurs sont inversées, et plutôt que d'entendre un discours religieux astreindre le corps à sa loi, on voit le corps coloniser le religieux et plier son discours à la loi du plaisir et à l'expression de l'extase. Un effort similaire d'inversion s'observe sur le plan corporel, puisque la bouche, organe de la parole, perd progressivement sa fonction élocutoire pour être réservée aux fonctions sexuelles (fellations, cunnilingus), et qu'inversement le corps se voit incidemment doté d'une voix.

La parodie agit comme un procédé d'imitation et de détournement du discours religieux dont l'actualisation va bien au-delà du simple « monde à l'envers ». La conception que se fait C. Boisjoli de la parodie correspond à la définition qu'en donne Linda Hutcheon dans *A Theory of Parody*²⁶²: une « repetition with critical distance which allows ironic signalling of difference at the heart of similarity²⁶³ ». Cette définition fait valoir le caractère ambivalent du récit parodique qui oscille entre la conformité et l'écart par rapport à son modèle et qui, du coup, valorise et dévalorise le discours parodié. Nous pouvons de ce fait lire la parodisation du discours biblique dans *Jacinthe*, tout comme Linda Hutcheon lit la parodisation de l'*Odyssée* dans *Ulysse* de James Joyce:

Si l'*Odyssée* est de façon claire le texte formellement au second plan ou parodié ici, ce n'est pas pour être raillé ou ridiculisé, c'est pour être vu [...] comme un idéal ou au moins comme une norme dont le texte moderne veut s'écarter²⁶⁴ ».

Dans *Jacinthe*, Charlotte Boisjoli parodie le discours religieux, elle le raille et le ridiculise, tout comme elle exploite son aspect évocateur pour illustrer les grandes extases de *Jacinthe*, et cette manipulation excessive du discours religieux contribue à faire voir ce dernier comme une référence culturelle cruciale, dont les nouveaux textes érotiques devront s'écarter pour s'inscrire dans une véritable modernité. Il s'agit moins de dévaloriser le passé religieux du Québec que de se l'approprier en fonction des préoccupations actuelles, comme pour souligner l'évolution historique

²⁶² Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, New York et Londres, Methuen, 1985, p. 6.

²⁶³ *Ibid.*, p. 5.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 5, cité et traduit par Daniel Sangsue, *op.cit.*, p. 54.

qui a marqué le Québec depuis les cinquante dernières années. L'originalité passe ici par une réappropriation du passé.

L'inscription de *Jacinthe* dans le récit d'imitation qu'est la parodie place ce récit érotique au cœur d'enjeux importants. En adoptant la Bible et la liturgie chrétienne comme hypotextes de son récit érotique, l'auteure souligne l'importance que la religion a eue pour toute cette génération qui a traversé la Révolution tranquille et qui, du coup, a connu deux époques aux vues diamétralement opposées, particulièrement en ce qui a trait à la question sexuelle. En parodiant le discours religieux, C. Boisjoli montre à la fois son association et sa dissociation avec celui-ci: « Imiter, c'est d'abord s'approprier. On se moque bien de ce que l'on a fait sien²⁶⁵ », disait Annick Bouillaguet de l'écriture parodique. Il en va de même pour Charlotte Boisjoli, dont l'entreprise de subversion consiste non pas à renier le passé, mais à se le réapproprier en fonction des préoccupations actuelles. Cette transformation du passé contribue à l'originalité de son écriture. Par divers procédés d'inversion et de transcontextualisation du discours religieux au cœur de son récit érotique, C. Boisjoli procède à une entreprise conjuratoire qui lui permet de conquérir sa liberté à titre d'individu, à titre de femme et à titre d'écrivain.

²⁶⁵ Annick Bouillaguet, *L'Écriture imitative; pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan, Série « Littérature », 1996, p. 145.

CHAPITRE 5

L'Univers Gulliver de Lili Gulliver

Introduction

Le meilleur moyen de vaincre les préjugés, comme vous le savez, c'est bien de les braver; ensuite, tout le monde parlera de vous.

Lili Gulliver

Dès sa naissance, le roman érotique au féminin s'est pensé en fonction de la fiction érotique au masculin en remettant en question son traitement de la sexualité, afin de prendre ses distances par rapport à la longue tradition d'un genre dominé par une vision masculine de la sexualité. Les manifestations de ce retour réflexif se révèlent par un usage remarqué de nombreuses parodies et pastiches qui brouillent les codes de lecture et nuancent les effets de l'illusion référentielle, affichant ainsi tout l'arbitraire de la fiction.

Le recours à la parodie dans *Jacinthe* de Charlotte Boisjoli correspond à une volonté, affichée par plusieurs auteures, d'inscrire la voix des femmes dans le registre de la fiction érotique, tout en maintenant une distance avec la tradition masculine du genre. Mais autant cette parodie demande à être lue d'abord comme une appropriation du discours érotique, autant elle se défend d'être une simple continuation de la tradition. Les parodies, tout comme les pastiches et autres

procédés de distanciation, sont en effet le lieu d'une transformation des idéologies et des formes passées, car modifier le genre, ce n'est pas l'abolir, le processus de transformation des genres devant passer par une réappropriation de ses formes passées. Comme le rappelle T. Todorov à propos des genres : « La transgression, pour exister comme telle, a besoin d'une loi – qui sera précisément transgressée²⁶⁶ ». Pour être pleinement réalisée, la transgression du genre érotique traditionnel passe par une reconnaissance et une incorporation des modèles légués par la tradition. Les textes subsistent, leur influence se laisse sentir, mais sous une forme nouvelle : ils sont inversés, travestis, enchâssés. Le produit de ce mélange donne naissance à un genre hybride, composé d'une multitude d'influences qui font le propre du mouvement transitionnel que connaît actuellement la littérature érotique écrite par des femmes. Toutefois, en réinsérant dans le texte certaines règles de construction du genre qu'il récuse, l'écrivain prend le risque d'être confiné à ce même système de représentation.

Il revient au lecteur de débusquer les textes antérieurs servant de modèles. Dans la nouvelle *Histoire de Q*, Anne Dandurand montre un groupe de femmes faisant subir à un homme les mêmes sévices sexuels que ceux qui sont imposés à O, la protagoniste du célèbre roman *Histoire d'O* de Pauline Réage. *Histoire de Q* cherche ainsi à imiter le style de l'écrivaine française, à le pasticher. Il s'agit donc d'un texte écrit *à la manière de*, qui nécessite une lecture en parallèle avec l'œuvre

²⁶⁶ T. Todorov, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 45.

pastichée. A. Dandurand s'amuse à renverser le système des personnages du roman dans ce court texte de forme ouverte, qui se présente comme un échantillon apte à produire l'effet recherché : le lecteur comprend ainsi que le pasticheur aurait pu continuer à l'infini, sans ajouter pour autant à sa démonstration. Le titre, évocateur, signale d'emblée la double tendance à l'analogie et à la différence qui définit tout pastiche. Ce jeu de l'écart et de la conformité, inscrit dans le titre, annonce le manège de l'auteure, qui cherche à susciter une connivence avec son lecteur, à condition évidemment que ce dernier ait reconnu la référence à demi-voilée au texte de Pauline Réage. Dans le cas contraire, le lecteur est condamné à une lecture au premier degré : il lit les procédés caricaturaux comme un vulgaire récit et le pastiche comme un texte pauvre, révélateur du peu de savoir-faire de l'auteur. C'est précisément la lecture qu'en ont faite les membres du jury du défunt magazine *La Vie en rose*²⁶⁷ lors de la parution de cette nouvelle. Dévalorisée par l'obscénité de son titre, *Histoire de Q* scandalisa par la violence de son propos. L'érotisme des femmes ne pouvait être associé à une telle cruauté. Divisés, les membres de jury publièrent néanmoins la nouvelle en la faisant précéder d'un prologue et des propos des dissidentes, qui entendaient peu à rire, comme l'indique cette intervention :

D'abord, *Histoire de Q* n'est pas érotique. C'est une histoire lugubre où suinte le mépris et je suis allergique au mépris. Spontanément, je me suis identifiée à l'homme torturé, jamais à « celle qui l'aime ». Mais, contrairement à lui, je n'en redemandais pas à la fin. J'étais en colère.

²⁶⁷ « Tenter l'érotique », *La Vie en rose*, n° 28, juillet-août 1985, p. 16-39.

Je n'arrive pas à établir deux poids, deux mesures. Si un homme avait signé cette même nouvelle, jamais nous ne l'aurions publiée, même pour relancer le débat. Nous y aurions vu et dénoncé ce qui y est : une banalisation de la violence, du viol, du mépris, du sadomasochisme, des procédés pornographiques²⁶⁸.

À l'instar de ces commentaires, la réception de la nouvelle de Dandurand se limite à un premier degré de lecture. Les reproches formulés tiennent en grande partie au fait qu'Anne Dandurand imite l'écriture pornographique des hommes, réalisant ainsi un « pastiche » plutôt qu'une « parodie » du texte de Réage. Comme le précise Gérard Genette dans *Palimpsestes*, le pastiche imite plus qu'il ne transforme l'hypotexte, contrairement à la parodie qui en privilégie la transformation²⁶⁹. Moins ambiguë, la parodie apparaît plus apte à marquer les écarts entre les pratiques passées et présentes. Dans *Jacinthe*, en revanche, Charlotte Boisjoli se livre joyeusement à une parodisation des références religieuses, utilisant la Bible comme « pré-texte », un prétexte à dérision, à critique, suscitant une connivence avec son lecteur.

En ré-énonçant le système de représentation d'*Histoire d'O*, Anne Dandurand redynamise certes une forme littéraire respectable aux yeux de plusieurs, mais cette réappropriation et ce travestissement, qui devraient normalement susciter une mise à distance critique, conduisent à un cul-de-sac idéologique, Anne Dandurand se voyant ainsi prise à son propre jeu. Aliéné par le système qu'il dénonce, le texte est lu au premier degré, réduisant l'érotisme au féminin à une simple substitution du

²⁶⁸ Françoise Guénette, « Histoire de Q... prologue », *ibid.*, p. 33.

²⁶⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1982, p. 192.

masculin par le féminin, selon une simple inversion structurelle. Et personne ne veut que ce pastiche puisse être lu comme une finalité du mouvement de réappropriation du discours sexuel. Pour ne pas être ainsi piégée, la critique se braque et reste piégée dans une dualité contraignante, reposant sur les oppositions masculin/féminin, violence/douceur, hétérosexualité/lesbianisme. La littérature érotique au féminin se trouve dès lors cantonnée dans un espace restreint.

Afin de se libérer de ce carcan, les auteures doivent avoir les coudées franches et procéder à une transformation et à une caricaturisation des formes traditionnelles, afin de se ménager un espace de déplacement où des changements radicaux pourront prendre place. La véritable subversion de la fiction érotique au féminin ne se réduit donc pas à la transgression d'interdits sociaux; elle s'opère dans son travail de déconstruction des formes traditionnelles. Suivant une stratégie déjà utilisée par B. Brecht, reprise au Québec par quelques écrivains de Parti pris, l'écriture érotique au féminin devient, par des jeux d'imitation et de transformation des formes du passé, le véritable théâtre du texte. La parodie compte parmi les moyens privilégiés pour y parvenir, comme le souligne Linda Hutcheon : « Parody is a perfect postmodern form, in some senses, for it paradoxically both incorporates and challenges that which it parodies²⁷⁰ ».

²⁷⁰ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1988, p. 11.

A l'instar de Charlotte Boisjoli, Lili Gulliver pousse loin l'art de la parodie en imitant et en inversant la formule de certains romans érotiques traditionnels. Rappelons tout d'abord la trame de son oeuvre. Dans *L'Univers Gulliver*, la protagoniste, Lili Gulliver, se présente sous les traits d'une aventurière qui parcourt le globe dans le but ultime de « dépister le meilleur amant du monde »; pour ce faire, elle part à la conquête des hommes de la planète afin d'évaluer leur potentiel érotique. Son itinéraire se construit au fil des tomes: *Paris* (1990), *la Grèce* (1991), *Bangkok, chaud et humide*, (1993), *l'Australie sans dessous dessus* (1996), qui sont autant de destinations auxquelles le lecteur est convié. Le tout forme le Guide Gulliver, qui codifie et classe le rendement sexuel des hommes rencontrés sur une échelle de une à cinq « bites », afin d'établir ainsi un « guide de la baise internationale ». Dans cet univers de femmes, « l'homme propose, la femme dispose » (p. 100).

Lili Gulliver jouit d'une popularité qui la place au palmarès des auteurs à succès. Édités par VLB²⁷¹, ses textes furent réédités par les éditions du Club Québec Loisirs Inc.²⁷², avant d'être réimprimés et réunis dans un coffret par les éditions VLB, en 1999²⁷³. L'édition d'un quatrième tome, six ans après la parution du

²⁷¹ Lili Gulliver, *L'Univers Gulliver*, Montréal, VLB, 1990 (t.1), 1991 (t.2), 1993 (t.3), 1996 (t.4). Désormais, la pagination sera directement indiquée dans le texte du présent chapitre. Les tomes seront indiqués par la première lettre de la destination : P pour Paris, G pour Grèce, B pour Bangkok et A pour Australie.

²⁷² Lili Gulliver, *L'Univers Gulliver*, Montréal, Édition du Club Québec Loisirs, 1990 (t.1), 1991 (t.2), 1994 (t.3), 1997 (t.4).

²⁷³ Lili Gulliver, *L'Univers Gulliver*, Montréal, VLB, 1999.

premier, montre que l'incroyable popularité de cette saga porte encore son auteure vers de nouvelles contrées.

Si l'ouvrage peut paraître superficiel par le ton léger auquel il recourt pour exprimer joyeusement la sensualité débordante de Lili Gulliver, il n'en reste pas moins que cette incursion de l'humour chez Éros surprend, comparativement au ton mystérieux qu'empruntent généralement les romanciers de fiction érotique. Or, c'est avec fougue et aplomb que Lili Gulliver s'affaire à renouveler plusieurs procédés canoniques de la littérature érotique par le rire parodique. Tout en critiquant nos *habitus sexualis*, Lili Gulliver développe une écriture nouvelle, comme le souligne Michel Dumas dans la préface du roman :

Ce n'est ni du Xaviera Hollander, ni du Pauline Réage, ni du Alina Reyes, ni du Anne Dandurand. Et pourtant ce singulier ouvrage est là, entre vos mains : un livre de cul, drôle, écrit par une femme. Une auteure espiègle et directe qui allège ce qui est trop souvent, pour une femme, extrêmement lourd. Non, Lili Gulliver n'a pas le sexe triste... (P, p. 9)

C'est en grande partie par le pouvoir décapant du rire parodique que le texte trouve sa singularité, un rire auquel nous avait déjà initiés l'univers parodique de *Jacinthe*, et qui, dans *L'Univers Gulliver*, trouve sa source dans une multitude de situations ambiguës, de références explicites et implicites et de glissements sémantiques.

Tout comme *Histoire de Q* et *Jacinthe*, *L'Univers Gulliver* reprend certaines formules des romans érotiques traditionnels pour mieux les parodier. Lili Gulliver²⁷⁴ met en évidence les liens qui l'unissent à d'autres textes. Elle emprunte le nom de

²⁷⁴ Pseudonyme de Diane Boissonneault.

son héroïne au roman de Jonathan Swift, s'amuse à imiter les prétentions de Casanova, s'arroge inconsidérément le pouvoir de choisir ses partenaires. Sans faire la parodie d'un roman érotique en particulier, elle les imite tous, en opérant une véritable déconstruction du code de la fiction érotique. La thématique sexuelle dominante situe ce récit dans le genre traditionnel du roman érotique, ce qui n'exclut en rien la subversion de son modèle. Or, c'est précisément cette nature iconoclaste qui fait la virulence et le charme de ce texte. Cette double nature rejoint la double conception de la parodie, qui repose sur une tension entre « un désir d'imitation et une volonté de changement, une relation de dépendance et d'indépendance à l'égard de son objet²⁷⁵ ».

Cette dévalorisation de la fiction érotique sur le mode parodique procède à la fois d'un processus de rupture avec une tradition littéraire et d'une tentative de renouvellement du genre. Cet usage de la parodie comme processus de transformation des procédés a d'ailleurs été mis en lumière dans l'article « Thématique » que Tomachevski a publié en 1925.

Le formaliste russe explique que chaque époque et chaque école se caractérisent par un système de procédés qui leur sont propres. Il est nécessaire de distinguer les procédés libres des procédés canoniques, soit les « procédés obligatoires pour un genre donné et à une époque donnée²⁷⁶ ». L'objectif de Tomachevski consiste à montrer que les procédés canoniques en tant que traits

²⁷⁵ D. Sangsue, *La Parodie*, p. 51.

²⁷⁶ Tomachevski, *art. cité*, p. 298.

fondamentaux d'un genre ont tendance à stigmatiser le genre et à le contraindre, aussi bien au niveau de ses thèmes, de son lexique et de son intrigue, à épouser une forme canonique. Le renouvellement du genre survient lorsque des auteurs se mettent à en parodier les procédés. Devenus désuets, de tels procédés sont éliminés au profit de nouveaux qui, éventuellement, deviendront à leur tour traditionnels. La réitération et la transgression des procédés convenus du genre est d'ailleurs ressentie comme une expérience dynamique, qui, au yeux de Jauss, se joue au niveau de la réception des œuvres :

Le texte nouveau évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) tout un ensemble d'attentes et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui, au fil de la lecture peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites. La modulation et la correction s'inscrivent dans le champ à l'intérieur duquel évolue la structure d'un genre, la modification et la reproduction en marquent les frontières²⁷⁷

Encore faut-il pour apprécier cet enjeu de la parodie procéder à une lecture qui dépasse un premier degré de lecture et saisir l'écart esthétique entre l'œuvre et les textes parodiés. Or, à en juger par l'accueil peu amène que la critique a réservé aux romans de Lili Gulliver, il n'en est rien. Comme pour les textes analysés précédemment, l'unanimité des critiques tend à prouver que la lecture des textes à caractère sexuel s'évalue surtout au premier degré. La fiction érotique confine le lecteur à la mise en scène des corps, et rien d'autre. La critique semble ainsi nier toute dimension littéraire à ces textes.

²⁷⁷ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, p. 51.

La réception critique : des attentes non rencontrées

En observant la réception de son œuvre, il est clair que Lili Gulliver ne répondait en rien aux horizons d'attente de la critique. Dans *Lettres québécoises*, Jean-Roch Boivin évoque nostalgiquement l'époque des scandales provoqués par la littérature subversive :

« Après D.H. Lawrence et Henry Miller, on n'a plus vu de causes célèbres reliées à l'exploration littéraire des parties intimes du corps en état de désir. Bien de l'eau a coulé sous les ponts depuis ce temps où l'on débattait de la frontière entre l'érotisme et la pornographie²⁷⁸.

Le critique rappelle aussi l'héritage d'œuvres érotiques marquantes, écrites par des femmes telles que Anaïs Nin, Pauline Réage et, plus récemment, Alina Reyes. Tout cela, dans le but évident de minimiser la portée des textes de Lili Gulliver en glorifiant un passé révolu : « Elle a pour simple ambition de faire le tour du monde pour établir non pas la carte du Tendre, mais la carte du cul²⁷⁹ ». D'instinct, le critique identifie la référence culturelle édifiante que tous les auteurs québécois devraient prendre comme modèle afin de produire une œuvre érotique digne de ce nom. Yves Dubé renchérit en soulignant qu'il « manque l'attrait, le charme, l'irrésistible des descriptions osées » à ces textes où Lili Gulliver banalise l'érotisme, en jetant « une lumière crue sur les choses pour en tuer tous les mystérieux

²⁷⁸ Jean-Roch Boivin, « Gulliver », *Lettres québécoises*, n° 60, hiver 1990-1991, p. 15.

²⁷⁹ Ibid.

effets²⁸⁰ ». Lorsque l'on ne reproche pas aux auteurs québécois leur incapacité à imiter les canons français, anglais ou américains du début du siècle, on opte pour une lecture plus réaliste des textes érotiques. Exemple typique de cette lecture, Sylvie Moisan, dans *Nuit Blanche*, s'interroge sur la motivation des femmes à écrire de la fiction érotique, en se demandant si « tous ces débordements sexuels ne seraient pas qu'une recherche effrénée de l'amour²⁸¹ » Cette question équivaut presque à se demander si les femmes se mettent à la plume pour se trouver un homme. À ce compte-là, on pourrait aussi se demander si tous les débordements sexuels des *120 journées de Sodome* et des *11000 verges* sont tributaires d'une incommensurable quête amoureuse.

De toute évidence, *L'Univers Gulliver* ne répond pas à la norme, à l'horizon d'attente construit autour du roman érotique traditionnel. Cela n'est pas surprenant, car, comme nous le rappelle Octavio Paz, « tous les actes érotiques s'inscrivent toujours en tant qu'écarts, en tant qu'excès face à une norme. » Ces excès transgressent les normes sociales, mais aussi les normes littéraires.

Or, la déception évidente de Jean-Roch Boivin, d'Yves Dubé, voire, de la critique en général, exprime une attente non rencontrée, un désir inassouvi par rapport à une attente: celle de la norme actuelle, avec ses érotologues consacrés, tels D. H. Lawrence, H. Miller, A. Nin et P. Réage, et de tous les épigones qui

²⁸⁰ Yves Dubé, « Compte rendu du livre « L'Univers Gulliver » de L. Gulliver », *Lettres québécoises*, n° 63, automne 1991, p. 22.

²⁸¹ Sylvie Moisan, « *L'Univers Gulliver*, t. 2 : *La Grèce* », *Nuit Blanche*, n° 48, juin-juillet-août 1992, p. 32.

perpétuent aujourd'hui cette pratique institutionnalisée de l'érotisme : A. Reyes, Catherine M²⁸², C. Breillat²⁸³, M. Nimier²⁸⁴, P. Djian²⁸⁵, R. Anderson²⁸⁶... Une norme qui simule la transgression en feignant de transcender les limites d'un interdit social périmé, en « osant » franchir une frontière afin de révéler les mystères d'une vérité transcendante, sacrée²⁸⁷. Comme disait Baudrillard à propos de ces grandes simulations : « jadis on s'employait à dissimuler un scandale – aujourd'hui on s'emploie à cacher que ce n'en est pas un²⁸⁸. »

En résumé, les principaux reproches que la critique fait à Lili Gulliver concernent la dimension ludique : cette littérature jugée inutile se caractérise par son invraisemblance, son humour branché, l'usage facile du calembour, l'absence de scènes transgressives, de scènes mystérieuses.

Il importe de déconstruire ces reproches afin de montrer le mode de lecture qui les sous-tend et de faire ainsi valoir que la pratique textuelle de Lili Gulliver n'y trouve pas son compte, car cette lecture ne tient pas compte d'un aspect essentiel de ce récit, qui est son caractère hypertextuel, et plus particulièrement sa relation au

²⁸² Catherine Millet, *La Vie sexuelle de Catherine M.*, Paris, Seuil, coll. « Fictions et cie », 2001.

²⁸³ Catherine Breillat, *Pornocratie*, Paris, Denöel, 2001.

²⁸⁴ Marie Nimier, *La Nouvelle pornographie*, Paris, Gallimard, 2000.

²⁸⁵ Philippe Djian, *Vers chez les blancs*, Paris, Gallimard, 2000.

²⁸⁶ Raffaella Anderson, *Hard*, Paris, Grasset, 2001.

²⁸⁷ La question est de savoir s'il faut constamment déchirer un nouvel hymen pour parvenir à l'érotisme, ce qui nous force continuellement à réinventer le culte de la Virginité.

²⁸⁸ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1981, p. 29.

genre particulier de la fiction érotique. Or, de nombreux clins d'œil laissent voir que les romans de Lili Gulliver relèvent manifestement de la parodie, laquelle, comme l'explique Gérard Genette, « vise une sorte de pur amusement ou exercice distractif, sans intention agressive ou moqueuse ». C'est ce qu'il appelle « le régime ludique de l'hypertexte²⁸⁹ ».

On s'efforcera donc de montrer qu'une relecture des textes de Lili Gulliver permet de faire valoir le travail d'imitation et de travestissement de la pratique érotique par la parodie. Cela nous permettra de mieux saisir quelques enjeux de cette écriture, qui vise autant à séduire qu'à remettre en question les procédés mêmes de l'érotisme traditionnel. On utilisera ici les distinctions employées par Gérard Genette, le décalage évident entre la pratique textuelle de Lili Gulliver et l'horizon d'attente de la critique exigeant une lecture au second degré, une lecture hypertextuelle. Il apparaît impossible de lire les voyages de Lili Gulliver sans y reconnaître la parodie de plusieurs hypotextes et d'un hypoggenre, le roman érotique traditionnel, qui servent à la fois de lieux d'inspiration et de repoussoirs à l'hypertexte gullivérien.

Les relations hypertextuelles : le glissement des hypotextes

Les références livresques dans un roman érotique se situent généralement dans les épigraphes. Elles signalent alors une parenté avec des ouvrages appartenant au même genre. À l'intérieur du texte, elle sont plutôt rares, et elles

²⁸⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, p. 36.

provoquent le plus souvent un écart, une mise à distance entre le lecteur et le texte, alors que l'esthétique de la représentation qui s'y trouve généralement tend au contraire à minimiser cet écart, de manière à persuader le lecteur qu'il existe une authentique réalité charnelle derrière les mots. Dans le roman de Lili Gulliver, les références livresques abondent : l'auteure emprunte délibérément à Swift, à Casanova, aux contes et aux fables; elle truffe ses textes de citations tirées d'auteurs érotiques, de sexologues, de mystiques. Elle puise indifféremment dans la culture populaire et dans la culture savante, faisant flèche de tout bois. Grâce à ses constantes références livresques, l'auteure crée un univers mixte où le réel et l'imaginaire font bon ménage, brouillant ainsi les frontières entre le réel et la fiction. Par ses multiples références hypertextuelles, le roman invite le lecteur à saisir le jeu fictionnel mis en place, puisque, comme le dit Laurent Jenny : « Le propre de l'intertextualité est d'introduire à un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte²⁹⁰ ». Ce rapport du lecteur au texte érotique laisse donc entrevoir un abandon de cette traditionnelle adéquation du texte à la réalité, adéquation que nous avons observée dans des textes misant sur l'effet de réel, tel *Après ski*.

Relation avec le roman de Jonathan Swift

L'Univers Gulliver cite sa généalogie et ses sources fictionnelles à même son titre, qui renvoie directement au roman satirique de Jonathan Swift : *Voyages de Gulliver*. L'héroïne porte le même patronyme que le protagoniste de Swift, les deux

²⁹⁰ Laurent Jenny, p. 266.

protagonistes partageant aussi les mêmes initiales, le prénom de Lili s'apparentant à celui de Lemeul Gulliver. Comme l'indique Philippe Hamon, l'usage du nom n'est jamais vide de sens; son choix agit à titre de réduplication sémantique : il annonce indirectement le destin général du protagoniste²⁹¹. Le programme narratif est conséquemment tout tracé : par le biais de son journal de voyage, notre aventurière, à l'instar de Swift, parcourt le monde. Pour chacune de ses destinations, notre héroïne apprendra à mieux connaître les mœurs de chaque société visitée. Le titre inscrit du coup le livre dans la tradition des récits de voyage, récits où l'on suit le protagoniste dans ses multiples déplacements, qui informent le lecteur sur divers aspects de la société. Ces indices annoncent clairement la parenté existant entre les deux livres; ils jouent ainsi le rôle d'embrayeurs et orientent le lecteur vers une lecture au second degré, lui permettant de saisir les différences, c'est-à-dire les transformations de l'hypotexte, où s'insère le travail de parodisation.

L'hypertexte gullivérien n'est pas qu'une simple réactualisation du texte de Swift. Il se caractérise d'abord par l'omniprésence de la thématique sexuelle qui domine l'analyse anthropologique de Lili à l'égard des Parisiens, des Grecs, des Thaïlandais, des Australiens et des autres hommes qu'elle croise sur son parcours. Le voyage d'affaires de Lemeul Gulliver devient un voyage d'agrément pour Lili, mais le regard coupant qu'elle pose sur les jeux de séduction et sur les pratiques sexuelles de ceux qu'elle rencontre se veut tout aussi décapant que celui du

²⁹¹ Philippe Hamon, « Statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977, p. 162.

capitaine Lemeul Gulliver sur les Lilliputiens et les autres sociétés qu'il dépeint. Le Guide Gulliver emprunte ce regard dérangeant aux voyages de Gulliver, mais il évoque aussi les voyages d'une femme dans des mondes d'hommes, une aventure politique qui sert à dénoncer les clichés qui collent à la peau des partenaires sexuels et les lieux communs du discours sexuel actuel.

Contrairement au pessimisme de Swift, Lili adopte le ton détendu, léger et comique associé aux voyages de détente. Autre parallèle intéressant, les aventures de Lili, tout comme celles de Gulliver, placent la protagoniste au cœur d'un monde d'hommes dont l'intérêt premier consiste à satisfaire leur appétit de désir et de pouvoir. C'est d'ailleurs cette même soif que Lili souligne dans l'épigraphe de son second tome, rappelant du coup la filiation à établir entre les deux protagonistes :

L'ordre naturel veut la conservation et la propagation des espèces, mais pour les Lilliputiens, l'homme et la femme comme tous les animaux n'ont de rapports que pour satisfaire leurs désirs.

Swift

Les Voyages de Gulliver (la Grèce, p. 7)

Tout comme le personnage de Swift, Lili Gulliver est une poupée, un être exotique venu d'ailleurs, débarquant dans des mondes aux réalités bien établies. Elle confronte ses vues aux habitudes sexuelles des mondes visités, mais elle pose un regard de femme sur son sujet favori : les hommes ; ce faisant, elle intervertit les rôles et se pose en véritable Casanova.

Parodie des Mémoires de Casanova (ou Histoires de ma vie)

La parodie des *Mémoires de Casanova* se présente sous l'aspect d'une véritable carnavalisation de son système de personnages. Le rapport de séduction

entre les hommes et les femmes est interverti. La mise en scène retenue calque la vision performative du personnage mythique qu'est devenu Casanova, mais cet héritage masculin se trouve modifié par une perspective féministe qui donne aux femmes le statut de sujets désirants et aux hommes, le statut d'objets du désir. Lili Gulliver s'affirme non pas dans le rôle stéréotypé de femme désirée, mais bien comme un sujet pleinement désirant, une femme désirante, qui multiplie les aventures sexuelles, ce qui l'apparente à son *alter ego* masculin, dont les nombreux voyages lui ont permis de collectionner les conquêtes amoureuses et d'en parler ouvertement dans ses *Mémoires*.

Ainsi, un des renversements parodiques du roman de Lili Gulliver consiste à incarner en une femme le libertinage le plus pur et à lui faire revendiquer le stéréotype de la sexualité masculine, à savoir la réunion de la séduction, de la jouissance et de l'orgasme. Le jeu des échos entre les deux personnages apparaît aussi dans leur ambiguïté respective. Lili Gulliver, tout comme Casanova, sont des tombeurs invétérés qui accumulent sans compter leurs conquêtes amoureuses. Néanmoins, tous deux s'interrogent sur la nature de leur désir : ils doutent, ils expérimentent et analysent. Malgré certaines hésitations, leur curiosité les pousse en avant. Une annonce sur Minitel intrigue Lili : « Peut-être une agréable rencontre. Je fantasme. J'hésite, puis je me décide » (p. 33). La proposition d'une visite au Bois de Boulogne lui fait dire : « - D'accord, allons-y. La curiosité m'excite » (p. 80). D'ailleurs c'est elle-même qui se définit ainsi : « Curieuse et tripeuse comme je suis, je suis partante pour bien des extravagances, enfin presque... » (p. 71).

«Laissez-moi aller, vous verrez bien», «une fois dans sa vie, se laisser aller davantage», «se sentir d'attaque», «heureuse disposition d'esprit de chasserresse» : ces expressions, qui reviennent régulièrement, évoquent clairement l'attitude de défi animant cette héroïne ouverte à toutes les occasions, titillée par les nouvelles expériences.

Lucie, une fidèle lectrice, prévient d'ailleurs Lili, qui « joue les Casanovettes », de ne pas se faire prendre à son propre piège. Citant *Le Complexe de Casanova*²⁹², elle lui montre que ce trouble narcissique s'apparenterait « à une fausse notion du moi, à la fois grandiose et fragile, avec en prime une soif inextinguible d'affirmation et de réconfort. ». Pour les Casanova, ajoute-t-elle, « tout, depuis les sentiments jusqu'aux relations humaines est un produit de consommation. » (G, p. 36). Les « Cananova (sic) (filles ou gars), ajoute-t-elle, jaugent l'amour aux sensations fortes qu'il leur procure » (G, p. 36). Cet avis est d'ailleurs suivi d'une recommandation : « J'aime bien lire tes petites histoires de cul, mais tu pourrais nous parler un peu de tes émotions si ça te dit » (G, p. 37).

Si Lili Gulliver se limitait à cumuler les attributs d'un Casanova, son texte s'apparenterait au pastiche d'Anne Dandurand, mais l'auteure dépasse la simple inversion structurelle par le travestissement qu'elle fait subir au style de l'œuvre parodiée. Tout d'abord, Lili Gulliver se distingue par sa quête. Loin d'imiter la visée

²⁹² Peter Trachtenberg, *Le complexe de Casanova : les séducteurs impénitents et les femmes qui leur succombent*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1990 (traduit de l'américain par Jean-Pierre Quijano).

thétique de Casanova, Lili cherche l'amant idéal. Pour sa part, le célèbre italien ne désire qu'une chose : élargir son butin, sa collection. Démarche quantitative pour lui, qualitative pour elle. Dans le même sens, loin d'imiter le style sérieux et politique des *Mémoires*, Lili s'amuse encore ici à parodier ce style en y transposant le genre populaire du guide de voyage, projet aussi séduisant qu'ambitieux :

Pendant ce voyage, je tiens un petit journal de bord détaillé et déluré, et je cherche où se cachent les meilleurs amants du monde. Mon corps sera une immense carte géographique sur laquelle des explorateurs de toutes les nationalités expérimenteront leurs techniques, nouvelles et anciennes. Je deviendrai une sorte d'encyclopédie vivante de l'amour. (P, p. 162)

En soumettant ces amants à un classement rendant compte de leurs performances, elle reprend le style de certains guides de voyage contemporains tels que le *Guide du routard*, qui, pour l'occasion, adopterait plutôt le titre de « Guide du rutard ». L'expérience d'une vie intime dont témoigne Casanova se transforme en palmarès chez Lili Gulliver.

Simultanément, la même citation révèle aussi un espace fictionnel étranger au récit de voyage. Tout d'abord, l'héroïne propose à des éditeurs français le livre que le lecteur a sous les yeux, ce qui joue sur un procédé de mise en abyme. Mais Lili Gulliver rappelle aussi sa composante fictive en se présentant comme une femme de papier : « Mon corps sera une immense carte géographique », « Je deviendrai une sorte d'encyclopédie vivante ». Ce corps-carte-livre, qui rappelle la

fable de Borgès²⁹³, fait perdre toute vraisemblance au personnage de Lili Gulliver qui devient du coup une simple apparence, voire une simulation de cette apparence, un simulacre de femme fatale. Ces formes d'enchevêtrement des niveaux de texte, ces rappels à la fiction déstabilisent le lecteur ; ils le placent dans l'univers de la simulation, celui « *de la négation radicale du signe comme valeur*²⁹⁴ ». La parodie se caractérise par cette déviance par rapport aux récits de Casanova qu'elle prend pour modèle. Autant Casanova s'est efforcé d'effacer toutes les traces de son projet d'écriture, autant Lili Gulliver se plaît à exposer la production conscience de l'œuvre littéraire, et conséquemment à en saper les bases. Tout le jeu de la parodie consiste justement à osciller entre la conformité et l'écart par rapport au modèle.

Si l'on peut comparer Lili Gulliver à Casanova plutôt qu'au personnage légendaire de Don Juan, c'est que ce dernier ne s'est toujours adressé qu'aux femmes et qu'il a toujours eu recours à la parole pour les séduire, alors que Casanova a écrit, lui, pour les hommes, afin de faire valoir ses conquêtes comme des trophées. Il a donné à son lecteur masculin le goût de faire de même, alors que ses lectrices le trouvent plutôt embêtant, soporifique, rasoir. Comme l'indique Chantal Thomas dans *Casanova, Un Voyage libertin*, Casanova est en fait le « premier metteur en scène de sa sexualité²⁹⁵ ».

²⁹³ Pour Baudrillard, la fable de Borgès, où les cartographes de l'Empire dressent une carte si détaillée qu'elle finit par recouvrir très exactement le territoire, illustre les premières formes de simulacres.

²⁹⁴ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, p. 16.

²⁹⁵ Chantal Thomas, *Casanova, Un voyage libertin*, Paris, Denoël, 1985, p. 12-13.

Le personnage de Lili Gulliver coïncide donc avec la figure inversée de Casanova. Comme lui, elle met en scène sa sexualité et elle s'adresse au lecteur de son propre sexe, et donc à ses lectrices plutôt qu'à ses lecteurs. Elle ne parle pas de ses conquêtes pour séduire les hommes intéressés à elle; elle parle de sa sexualité pour s'en ouvrir tout d'abord à ses copines, ses premières lectrices.

Le destinataire ne se réduit pas ici à une présence implicite, comme dans les *Mémoires de Casanova*, *L'Univers Gulliver* incluant une correspondance active entre Lili et ses cinq amies québécoises, ses lectrices assidues : Lucie l'intello, Mariloup la dévoreuse, Miss Miou, celle qui rêve toujours de princes charmants, Coucoune, artiste intello « mal baisée » et Lolo, la sportive, cinq personnages très typés dont les noms suggèrent le physique et la personnalité de femmes animées par la question sexuelle, chacune proposant une vision singulière du sujet. Ce jeu sur les stéréotypes féminins de Casanova (la Vierge, la Mère et la Putain) travaille d'autant plus le texte de Lili Gulliver que les cinq femmes bouleversent le rôle passif du destinataire en entretenant une correspondance active. Leurs lettres interrompent le voyage pour faire place à des commentaires loquaces qui multiplient les points de vue sur les « exploits » de Lili et de ses hommes, en plus d'utiliser ses aventures comme terrain d'évaluation de leurs propres lubies sexuelles.

Une présence aussi active des destinataires produit une multiplication des langages sur le sexe, un déploiement polyphonique, qui ressemble le plus souvent à la saisie d'un « bavardage de filles ». Ces bavardages ponctuent le roman à la manière des discussions philosophiques qui animent les protagonistes des romans

sadiens après une grande débauche. Chez Sade, ces discussions soutenues s'apparentent à une pause où les protagonistes peuvent théoriser à loisir les motivations profondes de leurs actions luxurieuses. Chez Lili Gulliver, ce sont les femmes qui discutent des audaces de leur amie Lili, soit en l'enviant, soit en la réprimandant, soit en transposant ses aventures dans le contexte québécois, soit en lui proposant d'autres fantaisies. Elles verbalisent ainsi leurs impressions sur un sujet qu'elles affectionnent tout particulièrement : la sexualité. Les généralisations font place à des singularisations, les références philosophiques sont délaissées au profit d'expériences personnelles; bref, l'auteure parodie une pratique bien connue en lui donnant une portée diamétralement opposée.

Ici, nous pourrions dire que la parodie est double, puisqu'elle dégrade une pratique séculaire très appréciée, dans les romans du XVIII^e siècle, et qu'elle banalise aussi l'initiation sexuelle vécue par Lili Gulliver en la transposant dans l'œil et la bouche de la simple observatrice. Cette transformation de l'expérience vécue en expérience lue dégrade l'action, et le parallélisme entre la situation vécue et le commentaire qui en découle refuse de passer par son intellectualisation et surtout par la raison, un apanage masculin qui caractérise particulièrement l'écriture masculine²⁹⁶. Par le bavardage, l'auteure refuse de récupérer le désir féminin grâce

²⁹⁶ Voir à ce sujet Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, Paris, PUF, coll. « Écriture femme », 1997.

à une caution philosophique, avatar d'une pensée essentiellement masculine. Elle récuse toute vision dogmatique en favorisant l'esquive que propose la parodie.

Si Lili Gulliver imite les performances sexuelles d'un Casanova, il n'en demeure pas moins qu'elle en travestit le système des personnages, qu'elle caricature son récit de voyage et qu'elle ridiculise ainsi tout le sérieux de son entreprise par une mise en relief de ses procédés d'écriture. L'auteure détrône ainsi le canon dominant en le parodiant de la même façon qu'elle parodie des formes aussi figées que les contes et les fables.

La parodisation des contes

Il arrive que la référence parodique soit encore plus évidente, car, dans *L'Univers Gulliver*, le jeu des détournements de textes ne touche pas uniquement de grandes œuvres littéraires. Lili Gulliver puise aussi dans un autre fonds d'hypotextes, celui des contes. Comme le souligne Daniel Sangsue dans son ouvrage sur la parodie : « Les contes forment également un corpus souvent visité par la parodie. L'aspect stéréotypé de l'intrigue, des personnages et des procédés de narration y fonctionne comme une invite à la parodisation²⁹⁷ ». Consciente de l'originalité de son projet, Lili Gulliver transpose dans son récit la vision

²⁹⁷ Daniel Sangsue, *La Parodie*, p. 78-79.

fantasmagique de ses lectrices, sachant à quel point celles-ci imaginent ses aventures comme de véritables contes de fées érotiques:

Lili au pays des merveilleux, ou Lili baba et les quarante violeurs. Elles m'imaginent en Blanche-Neige et les sept petites mains. A condition de ne pas me taper le Petit Poucet! et quitte à me retrouver assise sur le visage de Pinocchio, je veux bien me livrer à leur imagination, mais j'aime mieux l'histoire de la Belle au bois dormant et du Prince très Ardent ou encore l'histoire du Petit Chaperon rouge des temps modernes qui sort avec son Big Mac et son balladeur [sic] et qui rencontre le grand méchant loup. Ce dernier dit au Petit Chaperon rouge: «Petit Chaperon, j'aimerais bien te faire un bisou.» Sur ce, le Petit Chaperon rouge s'empourpre et réplique au vieux méchant loup: « Eh! toi, ne change pas le scénario: mange-moi! » (P, p. 16)

Autrement, l'usage des contes peut tout aussi bien servir à établir une comparaison inattendue :

À l'instar de 74% des lectrices du magazine *Cosmopolitain*, je pense que « le sexe n'est qu'un sentier dans la voie que nous suivons pour frapper à la porte de l'âme d'une autre personne ». Cela dit, je vais ouvrir ce sentier. Je ne crois pas en faire une autoroute, j'ai mes limites, mais telle une petite poucette égarée dans la jungle humaine, je laisserai derrière moi de blancs *kleenex* pour retrouver ma route. (G, p. 13)

Dans tous ces cas, l'hypotexte se laisse facilement percevoir sous son costume de fantaisie. Le jeu de parodisation repose ici sur l'insertion d'une thématique sexuelle dans des contes, véritables jardins de signes et de symboles. Lili Gulliver prend sa source dans la mémoire collective de l'univers du conte et s'abreuve de cet élixir de jeunesse afin de faire goûter à sa lectrice le plaisir de revisiter ces histoires avec l'œil alerte et sexué de l'adulte. Plongeant dans un fonds culturel fort riche de

connotations sexuelles inavouées²⁹⁸, ces références cocasses apportent une chaleur nouvelle à l'imaginaire sclérosé d'une série de contes traditionnels. Le caractère charnel, sensuel du jeu érotique place l'hypertexte gullivérien aux antipodes de la moralité coutumière des contes. Ces tournures parodiques parviennent ainsi à émouvoir la réalité figée de la symbolique des contes, et ce, pour le plus grand plaisir des lecteurs.

L'insertion et la caricaturisation de ces textes populaires a pour résultat de transgresser l'effet de sérieux d'une certaine littérature pour adultes privilégiant une vision plus hermétique de la littérature érotique. Plutôt que de reproduire cet usage, Lili Gulliver le dénonce comme s'il s'agissait d'un cliché, qu'elle remet en question par sa caricaturisation.

Le régime ludique qui sous-tend l'ensemble des textes de Lili Gulliver en fait donc une œuvre beaucoup plus corrosive que le pastiche d'Anne Dandurand. Lili Gulliver ne se limite en effet pas à un seul renversement de ses hypotextes et elle ne se livre pas non plus à une simple imitation, multipliant au contraire, sur tous les plans, les pratiques déstabilisantes dans une visée parodique, ludique. *L'Univers Gulliver* opère ainsi une pratique mixte où le travail de travestissement mine les rapports transtextuels qui s'y trouvent, discrédite la vraisemblance du système des personnages, en insistant sur la nature fictive de l'œuvre plutôt que de s'appuyer sur la traditionnelle esthétique de la représentation. Renversant ainsi une pratique

²⁹⁸ Voir à ce sujet le célèbre ouvrage de Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fée*, Paris, Robert Laffont, coll. « Pluriel », 1976.

séculaire du roman érotique, l'auteure déplace le regard de son lecteur en suscitant une lecture qui prend pour objet sa forme. La parodie mine ainsi son rapport aux textes passés, tout comme elle montre les clichés de l'univers social pour mieux les déconstruire, elle s'attaque ainsi à une forme générique, elle travestit un hypogénre.

Les rapports hypertextuels prennent des formes variées dans le texte de Diane Boissonneault; ils laissent voir à quel point le sens et la structure de l'Univers Gulliver se saisissent en fonction de certains archétypes littéraires auxquels se réfère implicitement ou explicitement l'hypertexte. Le choix de ces œuvres ne repose-t-il pas, comme le dit bien Laurent Jenny, sur « les textes les plus strictement et outrancièrement codés²⁹⁹ » comme les « classiques » de la littérature, les fables et les contes? Toutefois il serait tout aussi vain de voir dans ces hypotextes de simples sources littéraires à imiter, puisque, comme nous venons de le voir, Diane Boissonneault s'efforce de modifier ces modèles et ce sont ces jeux d'imitation et d'écarts de la parodie qui suscitent un regard critique sur les œuvres parodiées. En ce sens, il faut bien saisir que l'inscription parodique de ces nombreux liens hypertextuels causent un effritement du réel, du référentiel. Les transpositions de la femme fatale dans les rôles principaux de textes tels que ceux de Swift et de Casanova agissent comme autant de détournement des œuvres de la littérature consacrée dans une visée éminemment déconstructionniste. Comme le signale Laurent Jenny : « L'intertextualité désigne non pas une addition confuse et

²⁹⁹ Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1982, p. 260.

mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le *leadership* du sens³⁰⁰. »

Parodisation de l'hypoggenre : du renversement de quelques procédés du roman érotique traditionnel

La parodisation des stéréotypes

Le recours aux verges d'or pour qualifier les prouesses masculines et en évaluer la performance sexuelle sert bien à parodier le discours typique des mâles sur les femmes. Dans la même veine, la dimension exotique des voyages n'est pas sans rappeler l'usage généralisé des clichés entourant la femme étrangère, celle qui est fantasmée, généralement enfermée dans des grilles et des stéréotypes. Si les Suédoises sont réputées pour leurs mœurs légères, sources d'autant de films pornographiques, les Noires pour avoir le sang chaud comme des bêtes, les Japonaises pour leur soumission souriante de Geishas, pourquoi n'en serait-il pas de même pour les mâles? Lili se charge donc de nous faire connaître les Français, les Saoudiens, les Australiens, etc., pour renverser cette traditionnelle stéréotypie des modèles féminins.

Ses conquêtes se présentent comme autant de types masculins dénués d'individualité et d'épaisseur psychologique. En Grèce, Lili séduit un serveur italien,

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 262.

un jeune étudiant grec, un capitaine américain nommé Jack, maître nageur musclé comme un spartiate, un jeune blondinet scandinave, un Anglais, deux gays (oups! fausse route), et finalement, une réplique gréco-danoise de Michael Douglas. Les descriptions de ces personnages réifiés laissent voir beaucoup plus de particularités anatomiques que de caractère.

Le jeu d'inversion du système des personnages ne vise pas uniquement un simple renversement des rôles, puisque, au lieu d'alimenter les clichés inhérents aux figures de super-mâles, Lili Gulliver parodie ces stéréotypes en déclassant tous ces hommes dans son Guide. L'Italien est jugé comme un « *amanto fantastico mais rapido* » (G, p. 33) ; le capitaine américain, figure doublement emblématique de l'homme volage et sans attache, se révèle être un homme à cheval sur ses principes moraux, un homme fidèle à sa femme, qui préfère le plaisir solitaire aux attraits physiques que lui propose Lili; l'Anglais, contre toute attente, mérite une mention d' « *amant formidable* », et ainsi de suite.

En somme, plutôt que de confirmer les clichés sexuels modernes touchant les Italiens, les Grecs, les Américains, les Scandinaves..., le Guide Gulliver recourt contre toute attente à une analyse qualitative remettant en question les fondements du cliché. Il opère du coup une entreprise d'individualisation plutôt que de généralisation, à l'origine même du cliché et du stéréotype.

Il serait vain de croire que l'inversion du cliché renvoie le lecteur à un univers réel ou vraisemblable; ici le faux ne le renvoie pas à du vrai, au contraire, c'est le plus faux que le faux qui lui révèle l'omniprésence de la simulation. De la sorte, la

parodisation révèle au lecteur la stratégie des apparences. Elle ne revendique pas une authenticité, elle interroge l'univers des symboles afin de déconstruire l'idée qu'il puisse se cacher une vérité derrière le cliché, cherchant ainsi à détraquer l'univers des signes figés et à les redynamiser au sein d'un espace ludique.

L'érotisme de *L'Univers Gulliver* passe par une séduction des signes, qui se joue dans la simulation avec une pleine conscience de la feinte, simulation disséminée dans la relation auteur-lecteur et dans la relation entre les personnages. Un bel exemple de cette séduction par les signes se déroule en Grèce où Lili rencontre une bel Adonis avec lequel elle ne peut malheureusement pas communiquer, chacun ignorant la langue de l'autre. Afin de pouvoir s'entretenir plus ouvertement, il lui demande de lui apprendre sa langue. La formation linguistique commence ainsi :

Avec ce bon prétexte, nous commençons la leçon de français pour lui et grec pour moi. *Tikanis* ? Ça va ? Vous me suivez ? Je répète après lui en grec et lui après moi, en français. Répétons ! Je répète, tu répètes, nous répétons et nous nous trouvons drôles avec nos accents. (...)

Ma bouche est soudainement remplie par sa langue grecque qui se mélange bien à la langue française, même avec son léger goût de feta. Car entre-temps, nos corps se sont subtilement rapprochés. Nos jambes se touchent puis les coudes, les bras, les épaules, les hanches. Nos corps dialoguent. Zeus ! qu'ils sont bavards. (G, p. 42-43)

Comme on le voit, la séduction est ici amorcée sous le signe de la feinte. Le glissement sémantique figure très bien le glissement des corps qui s'ensuit. Comme le disait Barthes, « le sexe est partout sauf dans la sexualité », puisqu'on assiste, selon le mot de Baudrillard, à « une transsubstantiation du sexe dans les signes », ce qui donne lieu à d'agréables tournures : « Mon brillant élève et professeur est un

érudit d'anatomie. Sa langue, très mobile dans les super-huits, trouve le vocabulaire qui lubrifie, me rendant ainsi très lubrique. » (G, p. 43)

Outre une expression souvent enthousiaste face aux plaisirs libidinaux, le succès de Lili Gulliver dépend d'une description souvent fort juste d'une ambiguïté latente, relative à la sexualité et à ses signes, ambiguïté qui remet en question les notions de modèle et d'identité en jouant non pas contre, mais avec toute une série de clichés sexuels et de simulacres variés.

Ce type d'accumulations ne peut s'interpréter autrement que sur le plan parodique. Le renversement des rôles et du langage transforme radicalement le type de la femme docile et soumise, qui sert d'objet de transgression dans les textes érotiques typiques, et permet de développer un nouveau discours sexuel qui dépasse les dichotomies traditionnelles pour y faire jouer tous les signes de la jouissance.

Parodisation des lieux

Univers fermé par convention, les scènes érotiques se déroulant traditionnellement dans les lieux clos de l'intimité, du secret et du mystère. De la chambre à coucher des textes d'Andréa de Nercat ou de Mirabeau, aux châteaux clos des romans de Sade, les lieux du désir s'inscrivent plus particulièrement dans des lieux privés, qui métaphorisent de la sorte toute l'intériorité du plaisir charnel, le cloisonnement du plaisir pour soi.

Les textes de Lili Gulliver s'inscrivent à contre-courant de cette tendance, favorisant l'espace public au détriment de l'espace privé. À Paris, les actes érotiques se situent généralement dans les lieux publics : dans les restaurants après leur fermeture, dans une immense maison (P, p. 65, 72) où la partouze réunit une vingtaine de personnes, dans les bars délurés, avec partouzes à demi-voilées (P, p.72), au Bois de Boulogne où tous les fantasmes sont possibles... En Grèce, les premières exaltations se déroulent en pleine place publique, la nuit, au cœur des ruines et des monuments, dans l'escalier de l'hôtel (G, p. 107), sur le voilier (G, p. 92), le soir sur la plage, dans la Méditerranée (G, p. 89), sur un monticule rocheux en pleine mer (G, p. 121), dans l'avion (G, p. 131)...

Bref, en favorisant ouvertement les lieux publics, Lili renonce du coup à l'intensité qui peut provenir du cloisonnement et d'où découlent les plus grandes excentricités sexuelles. Elle renverse ainsi une pratique d'écriture qui confinait presque exclusivement l'érotisme dans la sphère du privé et où les lieux clos servaient fréquemment à métaphoriser l'intimité.

L'espace public tient plus d'un sentiment exhibitionniste qui repose sur la possible présence de l'autre, transgressant le tabou visant à préserver l'intimité sexuelle. Ce choix opère un véritable mouvement d'inversion, qui s'inscrit parfaitement dans la visée parodique du texte érotique traditionnel. En passant ainsi de la sphère du privé à la sphère publique, le texte gullivérien rejette la part sérieuse, voire dramatique, de la fiction érotique traditionnelle, qui tendait à

sacraliser les plaisirs du corps, et exhibe simplement les joies du corps comme un plaisir tout à fait naturel, qui ne suscite aucune réflexion métaphysique.

Confiné jusqu'ici dans la sphère du privé, espace de la recherche personnelle, l'érotisme se doublait d'une réflexion philosophique portant sur le droit naturel, la liberté ou la place du corps dans l'édifice divin. Maintenant inscrit dans la sphère du public, espace de la responsabilité civile, du surmoi, de la loi, l'érotisme devient un droit indéniable, qu'aucune réflexion philosophique, sociologique ou théologique ne peut remettre en question. L'espace public est un espace frivole qui exclut toute rationalisation.

Ce renversement ludique opère donc une parodisation de l'hypotexte visé, le roman érotique traditionnel, enclos dans des lieux privés.

Sur le plan stylistique

L'usage du calembour

De la même façon, sur le plan du style, l'usage du calembour sert à parodier les figures de style utilisées dans la littérature érotique masculine.

En littérature, l'acte sexuel est demeuré très longtemps un tabou qui ne pouvait apparaître sans être taxé d'indécence. C'est pourquoi l'écriture a dû avoir recours à toute une série de plaisirs substitutifs qui avaient pour fonction de déplacer le propos du texte en lui substituant des mouvements apparemment innocents, d'une teneur sexuelle implicite. Comme l'indique Sylvie Collot dans son analyse des

Lieux du désir chez Émile Zola, la sexualité peut apparaître de façon implicite dans la simple scène d'une jeune fille sur une balançoire poussée par un homme :

La sexualité d'Hélène se révèle en se faisant pousser vigoureusement sur une balançoire. « Sa jeunesse éclate », « Natte dénouée » puis « échevelée », « chevilles dénudées » « visage rose » et « poitrine libre » disent assez l'abandon de son corps aux gestes de M. Rambaud, « en nage, la face rouge ». Hélène « flambe tout entière » dans « le tourbillon de ses jupes claquantes » car, c'est « sa jouissance, ces montées et ces descentes qui lui donnent un vertige³⁰¹ ».

Ici, l'érotisme s'inscrit bien au-delà de la représentation des corps. La polysémie du vocabulaire employé, les sonorités suggestives, les figures évocatrices contribuent à encoder le langage pour lui insuffler une valeur érotique. Ce langage codé crée une atmosphère intime, mais son décryptage reste réservé aux initiés.

Dans ses textes, Lili pourrait se prêter à ce jeu de codification des scènes suggestives en évoquant par exemple « le va-et-vient continu, rythmé des vagues happant la coque du voilier », mais elle s'y refuse. Plutôt que de se livrer à ce jeu, elle caricature ces procédés en recourant au registre vulgaire et en privilégiant des procédés très explicites. Le calembour apparaît comme la figure la plus efficace pour illustrer cette façon de faire. Jouant sur la sonorité des mots, Lili Gulliver multiplie les mots « baise » comme dans « bouille à baise », le mot « vit », comme dans « vit nègre », etc., afin de suggérer la sexualité, non plus par de simples allusions coupables, mais bien en inscrivant le sexe à même le langage, quitte à déformer les mots pour y parvenir, ce qui donne de belles petites trouvailles.

³⁰¹ Sylvie Collot, *Les Lieux du désir. Topologie amoureuse de Zola*, Paris, Hachette, coll. « Recherche littéraire », 1992, p. 120.

Donnons comme exemples des déformations parodiques de proverbes tels que « Autres temps, autres bourses » (p. 17), « Honni soit qui mâle y pense » (p. 24). Cela agrmente le texte, au même titre que certaines transformations homophoniques où l'on change un terme par un équivalent phonique approximatif en employant d'autres mots. Ainsi, avec ses clins d'œil oulipiens, Lili Gulliver nous invite à boire une coupe de champagne «Chouette et Bandons», ou elle nous sert certains aphorismes tels que «God save the couennel ! »

Culbutage des expressions et des perspectives

Tout en affirmant pleinement ses désirs, Lili Gulliver ne manque pas de dénoncer les propos machistes de certains. Elle travaille continuellement à renverser la *doxa* sexuelle, construite dans une perspective essentiellement masculine. Conviée à une « R.A.T.P. (réunion à tendance partouzarde) » (p. 139), elle écoute un ami lui faire la description suivante de la fête :

- Tu vois, m'explique Narcisse, la plupart des hommes y viennent escortés de leurs femmes, leurs maîtresses ou leurs copines, très rarement avec une prostituée, qu'ils prêtent ou s'échangent à volonté avec ceux qui en manifestent le désir.
- Bon, c'est un point de vue, car en considérant les choses d'un angle plus féminin, ne pourrait-on pas dire que la plupart des femmes y viennent avec leurs maris ou amants, mais très rarement avec des gigolos, qu'elles prêtent ou s'échangent volontiers avec celles qui le désireraient. N'est-ce pas que tout est relatif, et que la partouze envisagée ainsi ressemble moins à une chasse gardée exclusivement par les hommes ? (p. 141-142)

Cette tendance à renverser les points de vue dominants travaille à généraliser l'intégration de la sexualité dans une perspective féminine. Loin de se présenter

comme une femme dont la libido la placerait en marge de la société, Lili Gulliver normalise l'idée ou le type de la femme dotée de pulsions sexuelles.

Ce jeu de renversements s'inscrit fort bien dans l'entreprise parodique de l'auteure, qui emploie ses astucieux retournements dans toute une série de citations dont elle se plaît à faire dériver le sens par toute une série de transformations comiques. Ce procédé est d'emblée mis en œuvre dans le roman par une épigraphe parodiant l'exergue apocryphe de *Voyage au bout de la nuit* de L.-F. Céline :

Notre vie est un voyage
 Dans l'hiver et dans la Nuit,
 Nous cherchons notre passage
 Dans le Ciel où rien ne luit.
Chanson des Gardes Suisses (1793)

Tirée d'un roman imaginaire, l'épigraphe de Lili Gulliver est d'autant plus douteuse qu'elle exprime des paroles de femme dans les chansons salaces des officiers de régiment, ce qui souligne sa nette intention de provoquer par une inversion loufoque des rôles traditionnels.

Toute femme ici-bas demande
 Ou la richesse ou la grandeur
 Moi je dis que l'homme qui bande
 A seul quelque droit sur mon cœur.
 Chanson de salle de garde
*Le plaisir des Dames*³⁰² (P, p. 11)

³⁰² Le titre est fictif.

Le travestissement des genres

L'insertion du genre épistolaire et du récit de voyage dans le roman de Lili Gulliver ouvre des perspectives originales, l'entrecroisement de ces genres permettant de varier les techniques narratives. Après l'expérience d'un flirt au restaurant, d'une sortie au Bois de Boulogne ou d'une partouze dans une demeure privée, les commentaires des copines québécoises interrompent soudain le récit, tout en rendant possible l'irruption de perspectives féminines variées. Ces insertions impromptues dans la vie privée de Lili Gulliver crée un effet comique. Les discussions, les interprétations de ces femmes interdisent au lecteur de s'installer dans un genre unique et fermé; il lui faut accepter la coexistence de plusieurs genres, tout comme il lui faut s'ouvrir à la multiplicité des perspectives.

Lili Gulliver ne se contente toutefois pas de mélanger les genres, elle les transforme également, elle transgresse leurs lois. Son récit autobiographique, par exemple, n'évoque pas des faits réels. D'entrée de jeu, l'auteure commence par une série de remerciements à ses amis et amants. Or, chacun d'eux porte un nom à «croquer» : Alain Dugléré, Bruno Meringue, Dieter Frankfurt, François La Truffe, Hervé Lavolaille, Jean Croque Lamoule et Narcisse Lagalette, Jean-Pierre Godiveau, Jo Ravioli, Kosta Feta, Pierre Pomme, Mark Goodcooking, Sergio Baloné, Trévor Butter, Linda Bordenouille. Les allusions culinaires qui traversent l'onomastique du texte sèment un véritable doute dans l'esprit du lecteur, placé à mi-chemin entre un pacte autobiographique et un pacte fantasmatique. Beaucoup d'indices donnent de la vraisemblance au récit, alors que d'autres viennent en saper

la véracité. L'attention du lecteur se déplace vers la dimension fabriquée de la fiction. C'est donc par cette culture de l'ambivalence d'un texte, qui se dit simultanément autobiographique, romanesque et épistolaire et qui en nie les particularités, que s'installe tout un jeu de ruptures des conventions génériques. En cela, *L'Univers Gulliver* s'inscrit dans une perspective éminemment postmoderne. Il oscille entre l'édification des formes d'un genre et la déconstruction des règles qui le fondent.

Fictionnalité du récit

Le piège à éviter est le réalisme, il entraîne nécessairement la vulgarité tandis que le délire l'exclut d'entrée de jeu.

Jacques Almira

S'il est une dimension parodique de la fiction érotique traditionnelle, c'est bien la question de la fictionnalité du récit. En érotisme, l'écrivain recourt généralement à l'illusion mimétique, de manière à laisser croire à son lecteur que ses écrits ne sont que le fruit du hasard ou des pulsions qui ont guidé sa vie. Pour conserver cette illusion, il doit effacer les traces des principes organisateurs du texte afin de mettre en valeur l'authenticité du récit, d'où la préférence pour l'écriture autobiographique. Or, le texte de *Lili Gulliver* n'a de cesse de miner ce procédé en multipliant les marques de la fiction par les références hypertextuelles, la stéréotypie des personnages, de même que certains traits paratextuels. Au tome 1, les remerciements s'adressent à des personnages aux noms fictifs, au tome 2, sept pages de présentations loufoques, au tome 3, l'épigraphe du roman rappelle aussi la

nature fictive de l'entreprise de voyage et d'aventures sexuelles par une dédicace désopilante : « À mes amants, grâce à l'absence desquels ce roman a pu être rendu possible ».

Cette écriture ludique s'affirme comme un nouveau stade de libération sexuelle passant par un véritable jeu sur les signes mêmes de la sexualité. Si la fiction érotique a misé par le passé sur une surdétermination des signes du sexe en plaçant son lecteur dans le manque, en marquant le sexe d'un interdit et en transgressant les limites imposées par ce même interdit, la fiction érotique écrite par des femmes comme Lili Gulliver mise plutôt sur une véritable abolition de ce principe du manque par une multiplication des signes où le sexe s'offre sur un mode ambigu, indéterminé, factice. Autant l'image sexuelle voulait autrefois refléter une réalité profonde, autant ici elle ne renvoie qu'à elle-même, n'étant, comme le dirait Baudrillard, que son propre simulacre :

La transition vers le féminin dans la mythologie sexuelle est contemporaine du passage de la détermination à l'indétermination générale. Le féminin ne se substitue pas au masculin comme un sexe à l'autre, selon une inversion structurelle. Il s'y substitue comme la fin de la représentation déterminée du sexe, flottaison de la loi qui régit la différence sexuelle. L'assomption du féminin correspond à l'apogée de la jouissance et à la catastrophe du principe de réalité du sexe³⁰³.

De la même façon, l'écriture parodique de *L'Univers Gulliver* maintient son lecteur à l'écart d'une représentation réaliste du sexe par divers retours réflexifs qui dénudent l'illusion réaliste en stéréotypant les scènes, en caricaturant le système des

³⁰³ Jean Baudrillard, *De la séduction*, p. 16.

personnages et en révélant les relations que le roman entretient avec d'autres fictions. La parodie cultive ce rapport ambigu à la fiction en déconstruisant les dispositifs traditionnels de l'érotisme.

Conclusion:

En somme, le caractère novateur des textes de Lili Gulliver se révèle en ne répondant pas aux horizons d'attente du lecteur de textes érotiques. Il se révèle aussi en transgressant les normes qui fixent et figent le potentiel transformateur de tels textes. En travaillant sur le plan ludique, Lili Gulliver opère une véritable transformation de la fiction érotique, ébranlant la vision canonique du genre. L'auteure « renverse » ainsi son lecteur en allant à contre-courant de ses attentes. Plutôt que d'imiter les pratiques déjà entérinées par plus de quatre cents ans d'une écriture essentiellement masculine, Lili Gulliver tente une échappée au-delà des conventions par le biais des procédés de transformation ludique qui tiennent tantôt de la parodie, tantôt du travestissement, et ce, pour notre plus grand plaisir

C'est donc en restant à l'intérieur des codes du genre érotique, en recourant à un récit accessible qui parle du monde actuel et en feignant de se soumettre à certains impératifs stylistiques que l'écrivaine parvient à inventer une écriture et une vision du monde singulières et modernes.

Les multiples éléments dont fourmillent ces textes érotiques font en sorte que le lecteur ne peut jamais se reposer dans un univers de convention. La sexualité ébranle continuellement les normes, les conventions; elle repousse toujours les

limites du conformisme. Et la littérature érotique nous relance continuellement dans une remise en question de nos habitudes de lecture face à l'érotisme. Elle nous montre, somme toute, que l'érotisme qui prétend vouloir représenter les corps physiques fait bien plus que cela; elle remet continuellement en question notre vision de l'érotisme, la transformant par et dans le langage.

Les discussions sur les procédés anciens et nouveaux de la fiction érotique n'en sont qu'à leurs balbutiements, car force est de constater que bien peu tiennent compte des motivations esthétiques des auteurs, tout absorbés qu'ils sont par la recherche de l'ultime transgression. Comme on a pu le constater jusqu'à présent, la critique se conforte dans les schèmes des courants traditionnels et nie l'existence du caractère esthétique des nouvelles formes littéraires. Cela se manifeste par exemple dans le lexique et dans l'argumentation, mais surtout dans la continuelle comparaison des textes érotiques québécois actuels avec ceux qui furent produits en France à l'époque du mouvement surréaliste. La critique observe la fiction érotique en bloc, comme si elle échappait, contrairement aux autres littératures, à l'exigence de la modernité, du renouvellement esthétique. Voilà qui explique en grande partie le refus d'admettre l'inclusion d'éléments hétéroclites dans une œuvre comme un processus de singularisation contrastant avec les procédés traditionnels.

À vouloir se définir comme « sujet » dans la littérature érotique, la femme fait fausse route en s'investissant les traces d'un passé dominé par l'idéal masculin. Il ne suffit pas qu'une femme se fasse macho et s'unisse à tous les hommes pour révolutionner le genre érotique. Intervertir simplement les rôles traditionnels dans la

littérature érotique limite l'inscription du féminin à la banale imitation du système en place. À s'assujettir au monde surdéterminé de la fiction érotique traditionnelle, la femme renonce à la spécificité de son rapport à l'imaginaire. À l'inverse, le développement d'un rapport parodique à cette fiction suscite un retour réflexif qui permettra éventuellement une refonte des valeurs dans et par celle-ci.

À ce titre, le plaisir de l'hypertexte ouvre la porte à un jeu où le lecteur bénéficie d'une relation privilégiée puisqu'il est amené à jouir de deux textes à la fois. La parodie pousse un peu plus loin cette perversion puisqu'elle agit sur un de ces deux textes de manière imprévue en travestissant l'hypotexte et en lui imposant une visée qui le détourne de son programme initial et le relance vers un nouveau circuit de sens. C'est de cette façon que l'écriture parodique de Diane Boissonneault nous convie à un jeu où l'humour n'est pas gratuit, puisque le travestissement qu'elle fait subir à quelques classiques de la fiction érotique ou de la fiction traditionnelle rappellent au lecteur le caractère conventionnel, voire stéréotypé de ceux-ci et l'importance d'investir ces vestiges d'une pensée nouvelle reflétant une conception moderne de la sexualité où la femme se joue et déjoue les normes passées.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Longtemps, la fiction érotique et la littérature ont été considérées comme deux entités distinctes. Les nombreuses relations qu'elles tissent entre elles nous ont cependant incité à nous interroger sur les préjugés que l'on entretient généralement au sujet de cette fiction particulière, afin de mieux définir la place qu'elle occupe dans le discours littéraire. Ainsi que nous l'avions projeté, nous avons cherché au fil de nos analyses à dégager certains traits thématiques et formels dans des textes représentatifs de l'évolution qu'a connue la fiction érotique québécoise depuis les années soixante. Notre intention était de dépasser les limites étroites auxquelles la critique a tendance à soumettre ces textes, en les réduisant à une exploitation du thème de la sexualité et à une esthétique de la représentation.

Au terme de ce parcours de cinq œuvres représentatives des transformations qu'a connu la fiction érotique québécoise, est-il possible de dégager quelques éléments capables de constituer les grands axes d'un genre spécifique ? Nous croyons que oui, puisque la fiction érotique est un genre de plus en plus assumé par des auteurs reconnus qui ont progressivement intégré leurs techniques discursives au genre, et c'est donc cette progressive intégration de multiples procédés littéraires et l'usage de formes esthétiques variées qui nous permet de distinguer diverses pratiques de la fiction érotique.

Au Québec, c'est véritablement au cœur de la Révolution tranquille qu'émerge une série de textes où la sexualité s'exprime de manière assez explicite pour mériter la dénomination de fiction érotique. Par le truchement de trois petites maisons d'éditions, une marée de textes érotiques de tous pays deviennent accessibles au public québécois, ce qui incite plusieurs auteurs du Québec à expérimenter ce genre. Bien connu pour son succès commercial, le roman *Après ski* de Philippe Blanchont se veut un texte représentatif de la fiction érotique québécoise publiée à cette époque. Ce roman de grande consommation donne forme à une multitude de fantasmes sexuels sous un mode qui privilégie une forte adhésion au réel. À l'instar des autres romans publiés aux Éditions du Bélier, aux Publications Avant-gardistes et aux éditions du Siècle, *Après Ski* répond à l'horizon d'attente que la critique se fait de la fiction érotique, soit un texte somme toute assez prévisible, exploitant la thématique sexuelle par la représentation d'une multitude de rencontres qui confèrent au roman une structure répétitive. La constitution de la tension érotique tend à ramener graduellement la description des personnages, des lieux et des événements aux strictes nécessités d'une mécanique. Cette soumission à des structures narratives récurrentes, le recours facilement identifiable à un paratexte aguichant, à des lieux connus, à des décors d'un exotisme stéréotypé et l'insertion progressive de différentes pratiques sexuelles donnent à cette production les qualités d'un genre paralittéraire, d'un « mauvais genre³⁰⁴ ».

³⁰⁴ *Les Cahiers des paralittératures* 3, (Actes du colloque « Les Mauvais genres »

Contrairement à la tendance remarquée, la dimension jugée vulgaire des textes paralittéraires ne découle pas d'une tendance à vouloir représenter des obscénités sexuelles, puisque, comme nous l'avons observé, d'autres textes poussent beaucoup plus loin le contenu sexuel représenté au moyen de descriptions mettant en scène la pédophilie (Thériault), l'inceste et le meurtre (Aquin) sans pour autant susciter l'ire de la critique. Cela provient du fait que dans les textes paralittéraires l'obscénité est surtout une question de langage. Les mots choisis et la façon de décrire les corps scandalisent plus encore que les situations audacieuses offertes en spectacle. Et plus encore, la réprobation survient surtout lorsque le spectacle sexuel donné à voir n'a d'autre finalité que lui-même. La fiction érotique paralittéraire se décèle de manière plus probante lorsque l'écriture tend à nous faire oublier la réalité des mots par de multiples effets de réels qui visent à maintenir l'illusion d'une parfaite adéquation du référent au réel.

Dans son expression la plus simple, cette paralittérature exploitant la fiction érotique privilégie une adéquation à la réalité sexuelle afin de maintenir l'illusion réaliste. L'exploitation d'une langue dénotative sans appareils réduit l'ambiguïté du texte et contribue à l'effet de réel, concentrant l'attention du lecteur sur le dit plutôt que sur le dire, afin de favoriser la transivité du message. Cette transparence du langage maintient l'illusion et rive ainsi l'attention du lecteur aux scènes sexuelles. Si l'on pouvait douter à juste titre de la qualité littéraire d'*Après ski*, son étude a eu

organisé au Centre culturel canadien de Paris les 23, 24 et 25 novembre 1989), Liège, Éd. Du CLPCF, 1992.

l'avantage de circonscrire son mode de fonctionnement et d'identifier un degré zéro de la littérature érotique.

Si la primauté donnée à la référence sexuelle par l'adhésion à une esthétique réaliste permet de bien distinguer le texte littéraire de la fiction érotique de grande consommation (la paralittérature), on ne peut toutefois ranger l'ensemble de la production érotique sous la bannière de la littérature populaire.

Depuis les années soixante-dix, force est de reconnaître que la fiction érotique sollicite l'attention d'écrivains bien inscrits dans l'institution littéraire. Au cours des trente dernières années, la distance entre la « grande » littérature et la fiction érotique s'est considérablement amenuisée sur les plans stylistique, thématique et narratif. Plusieurs écrivains reconnus utilisent la fiction érotique comme espace d'exploration des possibilités formelles de l'écriture, alors que d'autres, par des procédés tels que le pastiche et la parodie, retournent le genre sur lui-même afin de prendre une distance par rapport à une tradition érotique et à l'idéologie qu'elle véhicule.

Délaissant le modèle de la stricte représentation, *Œuvre de chair* d'Yves Thériault exploite la fiction érotique en ayant recours à des procédés rhétoriques qui ont pour effet de détourner le lecteur de la vérité sexuelle et d'attirer son attention sur le langage. L'usage de métaphores métonymiques, de procédés carnavalesques, de formes littéraires traditionnelles, d'un vocabulaire ambigu, de même que l'introduction de commentaires personnels de l'écrivain, tous ces procédés littéraires donnent l'impression que la fiction érotique trouve sa raison

d'être, non dans l'univers référentiel, mais dans la fiction qui s'élabore sous nos yeux. Dans les seize récits de Thériault, la substitution des références culinaires et sexuelles et l'articulation d'une même symbolique sensuelle sur la nourriture et sur les corps soulignent la dimension imaginaire de la fiction érotique. Jouant de clins d'œil allusifs et de faux-semblants, le langage porte en lui une dimension érotique; il devient le lieu d'un déplacement où l'écriture du plaisir se combine avec un réel plaisir de l'écriture.

Plutôt que de se plier à la vision angoissante de Georges Bataille, les textes de Thériault proposent un érotisme ludique inspiré des joyeux fabliaux du Moyen Âge. Dans cet univers carnavalesque, l'interdit perd tous ses pouvoirs et les personnages expriment ouvertement leur orientation sexuelle, donnant libre cours à leurs élans, sans chercher à s'enquérir des conventions sociales et sans se préoccuper du caractère licite ou non de leurs relations.

À l'inverse, *Neige noire* d'Hubert Aquin simule de prime abord une véritable liberté sexuelle chez ses personnages pour entraîner insidieusement le lecteur vers ses propres limites de tolérance. Mystifiant son lecteur par la multiplication de mises en abyme sophistiquées (théâtre, scénario, projection virtuelle...), l'auteur entraîne son lecteur dans les dédales d'un érotisme angoissant, marqué par l'inassouvissement.

Par une machination complexe qui contrôle étroitement le développement du texte avec une conscience aiguë des attentes du lecteur qu'il déjoue allègrement, la fiction érotique se constitue en laboratoire, en champ d'expériences pour innover sur

le plan des formes esthétiques. *Neige noire* travaille ainsi à renouveler la fiction érotique en exploitant ses mécanismes, en les déjouant. Le roman, en avouant sa nature fictionnelle et en exploitant les procédés du genre érotique, devient un pur jeu de langage et de signes, parvenant à faire éclater la structure traditionnelle du genre. Cette position esthétique d'Hubert Aquin, qui est parfois qualifiée de postmoderne ou de baroque, nous l'associerons à « l'esthétique de la mouvance », parce qu'en mettant en cause la légitimation du savoir par le primat de la fiction, elle lance le lecteur dans une course sans fin. Ce mode de pensée souligne l'impossibilité d'ancrer le sens dans un substrat non langagier : les éléments textuels ne concourent pas à construire un monde cohérent et stable, mais s'opposent les uns aux autres, se contredisent, s'additionnent sans jamais produire autre chose qu'une accumulation. L'interprétation devient alors soit une tentative d'arrêter le sens en adoptant un point de vue particulier, alors qu'il se situe dans une dérive infinie.

Souffrant d'une blessure pénienne qui l'indispose à chaque érection, Nicolas élabore le scénario de son film en fonction de son handicap, construisant des scènes érotiques sur un mode indifférencié, qui les privent d'une véritable tension érotique, constamment différée. Il les répète, les découpe, plaçant du coup son lecteur devant un spectacle où l'érotisme est réifié et détourné de sa fonction jouissive. La froideur des cadrages offerts par la caméra fige les scènes érotiques et castré infailliblement le spectateur, en détournant le regard de la scène sexuelle, en la coupant abruptement ou en interférant avec des commentaires scéniques qui

intellectualisent la scène à voir, mettant ainsi fin à la pulsion scopique du lecteur. L'érotisme qui s'en dégage est marqué par son caractère angoissant. L'auteur utilise certaines techniques de la fiction érotique, dépassant la structure prévisible du genre en privant le lecteur d'une jouissance traditionnelle, associée à la représentation sexuelle.

Jouant sur la fictionnalité du récit, H. Aquin met en place une véritable machination dont le but avoué consiste à violer le lecteur en lui imposant une jouissance sexuelle sans son consentement. Les scènes où le simple adultère se révèle insidieusement être le spectacle d'une relation incestueuse, ou la préparation à un meurtre crapuleux laissent le lecteur stupéfait. Ces « transformations incorporelles » (Deleuze) confèrent aux scènes érotiques une dimension éminemment transgressive, où le retard dans l'apparition de l'interdit permet de bouleverser le lecteur confronté du coup à son propre système de valeurs.

Grâce au caractère fictionnel du roman, le lecteur peut ainsi vivre par procuration des scènes sexuelles fort angoissantes qui lui procurent une « expérience intérieure ». L'érotisme qui en découle a une portée éminemment cathartique.

À partir des années quatre-vingts, la scène littéraire se modifie, les femmes prennent le relais et s'approprient la fiction érotique avec la nette intention d'en réinventer le discours. Leur écriture permet entre autres de donner un nouveau sexe à Éros en inventant des protagonistes féminins qui délaissent le statut d'objet de désir en s'arrogeant le statut de sujet désirant. En mettant en scène les

aventures sexuelles d'une jeune femme, des textes tels que *Les Mémoires érotiques de Mme Claude*³⁰⁵ reprennent à leur actif le modèle paralittéraire et se soumettent ainsi aux conventions du genre en réactivant le modèle mimétique et l'idéologie sexuelle qu'elle dénonce chez les auteurs masculins. Ces romans récupèrent alors une conception bataillienne de l'érotisme, qui se réduit généralement à la transgression des normes religieuses et sociales, visant à donner graduellement à voir diverses formes de relations sexuelles, des plus orthodoxes aux plus perverses.

La simple substitution des rôles masculins et féminins parvient à consolider les modèles établis en faisant triompher l'identique. La puissance de la mimésis s'affirme alors par la reproduction d'un érotisme institutionnalisé, construit à l'aide d'une conception stéréotypée du désir et de l'écriture du désir qui se constitue comme fondement.

On ne peut toutefois ranger dans cette catégorie l'ensemble de la production des femmes, puisque des auteures tels que Anne Dandurand, Charlotte Boisjoli et Diane Boissonneault s'éloignent de cette conception de l'érotisme en tant que transgression et proposent une écriture plus ludique, qui parodie les discours fondateurs. Dans une visée éminemment satirique, l'écriture parodique reproduit les stéréotypes; elle les exhibe, tout en les travestissant pour ainsi les déconstruire.

Dans *Jacinthe*, Charlotte Boisjoli prend pour cible le discours religieux, qu'elle détourne de son sens et de sa vérité. Au pensionnat, ses propos spirituels sont tous

³⁰⁵ Mme Claude, *Les Mémoires érotiques de Mme Claude*, Anjou, Éd. Pagou, 1994.

empreints d'une sensualité perverse, puis une fois sortie de ce milieu austère, l'expression de sa sexualité garde des relents dévots. Cette pratique hypertextuelle confère à l'érotisme du roman une visée essentiellement parodique, capable de saborder le discours religieux, qui perd sa traditionnelle autorité et devient incapable d'imposer le moindre interdit. Plus encore, l'auteure fait subir à la référence religieuse une transformation sémantique qui la dépouille de son sens premier et de sa dimension sacrée. Autant la connaissance et l'expression de paroles religieuses contribuaient jadis à situer l'énonciateur dans la sphère de la spiritualité, dans *Jacinthe*, ces mêmes énoncés deviennent la marque d'une intense jouissance physique.

Par le jeu de la parodisation, l'expression religieuse est réduite à une valeur d'intensif, apte à exprimer l'acmé des plaisirs sensuels de la protagoniste. L'érotisme se conjugue ainsi avec un travail de détournement, de séduction des signes. En prenant le référent religieux comme masque, l'auteure cherche moins à utiliser ce discours qu'à le critiquer. Elle investit de l'intérieur ce discours culturel, tout en se maintenant à l'extérieur de lui. La parodie suscite ainsi une mise à distance critique du langage; elle met à nu son mode de séduction et ne lui laisse que ses apparences, ses signes, et ce, afin de dévoiler l'absence de vérité foncière et d'exhiber le langage comme discours qui joue essentiellement sur les apparences et qui permet les déplacements idéologiques recherchés. Cette forme d'écriture s'inscrit donc irrémédiablement dans une esthétique déconstructionniste, ou postmoderne.

Le même phénomène de distanciation s'observe dans la saga de Lili Gulliver de Diane Boissonneault. Même si la majorité des lectures critiques imposent un seul niveau de lecture à ces textes et qu'elles associent la protagoniste à un modèle plutôt vulgaire de femme émancipée, le caractère ludique de toute l'œuvre, l'ironie du personnage principal, de même que la parodisation généralisée des composantes de la fiction viennent miner la vraisemblance du récit, ce qui incite le lecteur à une lecture plus ludique, qui rompt avec la traditionnelle illusion mimétique.

L'écrivaine transgresse le genre érotique en parodiant certains textes modèles légués par la tradition. *Les Mémoires* de Casanova, de même que les *Voyages de Gulliver* de J. Swift laissent sentir leur influence à titre de modèle culturel. Mais la fabuleuse Lili Gulliver s'approprie l'identité de Casanova, l'héroïne devient le simulacre inversant le rapport d'identité entre le modèle et la copie. De même, le pseudonyme utilisé pour désigner l'auteure, Lili Gulliver, tout comme les multiples références intertextuelles à ce roman, réactivent la dynamique fallacieuse à laquelle J. Swift avait eu recours dans les *Voyages de Gulliver*. Le roman exploite ces modèles culturels, il les imite pour mieux se les approprier en les enchâssant, en les travestissant. La reproduction du modèle n'est plus pensée en fonction de l'identique, mais du simulacre qui travestit la référence au point de lui enlever tout principe de vérité et de la reléguer ainsi dans le monde des apparences.

Ce jeu de sabotage exercé sur le langage et ses signes brouillent les frontières entre le réel et la fiction et confère à l'érotisme une dimension essentiellement fantasmatique. Revisitant les textes d'autrefois, les

travestissements que l'auteure leur fait subir rappellent que l'érotisme ne repose pas essentiellement sur une vérité absolue répondant à des impératifs dictés par des données biologiques, anthropologiques ou autres, mais qu'au contraire, il est toujours l'espace d'une séduction, d'un déplacement toujours apte à se plier à de nouvelles dérives.

Le tableau synoptique ci-dessous permet donc de rendre compte des œuvres en fonction de leur particularité esthétique et des procédés littéraires participant à ces diverses fiction érotiques.

Œuvres	<i>Après ski</i>	<i>Œuvre de chair</i>	<i>Neige noire</i>	<i>Jacinthe</i> <i>L'Univers</i> <i>Gulliver</i>
Esthétique	Réaliste	Carnavalesque	Mouvance ³⁰⁶	Postmoderne
Procédés	Mimétiques	Rhétoriques	Symboliques	Transtextualité

L'analyse de ces cinq œuvres a montré à quel point le langage érotique, même lorsqu'il semble être présenté de manière explicite, s'affirme continuellement par mille et uns détours ; leur forme, tout comme leur langage, subissent divers types de déplacements qui participent à l'érotisme des textes. Les procédés littéraires véhiculent ainsi un traitement de la thématique sexuelle dominant le texte. Sur le plan esthétique, les spécificités opposent les œuvres entre elles et ces particularités esthétiques distinguent différentes façons de dire l'érotisme et les différentes fonctions que les auteurs lui accordent. Il est rare que l'on nomme les choses du sexe par leur nom ; le langage se présente toujours sous quelques ornements : les métaphores métonymiques d'*Oeuvre de chair*, les « déplacements » de la caméra, ou le jeu sur les statuts qui engendrent les transformations incorporelles dans *Neige noire*, le discours religieux soumis à une expression

³⁰⁶ Pour Philippe Junod, cette esthétique, qui appelle l'obscurité (par opposition à la transparence), ne cherche pas à « diriger l'attention vers un au-delà, celui d'une Vérité inaccessible mais seule désirable, [elle] a maintenant pour fonction de retenir la perception et de la concentrer sur l'objet signifiant en rendant sa lecture difficile » Philippe Junod, *Transparence et opacité : essai sur les fondements théoriques de l'art moderne : pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler*, 1976, p. 296.

intensive des plaisirs dans *Jacinthe*, les détournements hypertextuels de *L'Univers Gulliver* sont autant de moyens servant à décroiser le genre, à détourner la fiction érotique de l'illusion réaliste. La thématique sexuelle prête ainsi le flanc à toutes les subversions narratives, à toutes les transformations ludiques qui déplacent le propos vers un ailleurs. La fonction poétique du langage (Jakobson) domine ainsi les textes érotiques, qui utilisent toutes les ressources du langage pour susciter le désir chez son lecteur, pour le séduire. L'érotisme devient le lieu où les mots sont déviés de leurs sens et où le langage s'orne de divers procédés.

Vers une typologie de la fiction érotique

« Tout art respecte un ordre conventionnel, mais d'ordinaire nous ne le remarquons pas, à moins que nous ne soyons avertis de la convention³⁰⁷. »
Northrop Frye, *Anatomie de la critique*

L'analyse des romans nous a apporté suffisamment de caractéristiques formelles et thématiques pour parvenir à une reconnaissance du genre érotique. La critique des textes ne devra plus se faire en fonction de notions extérieures aux qualités intrinsèques de l'œuvre, comme cela se fait souvent pour les textes érotiques où l'on juge différemment les écrivains des écrivaines, les jeunes auteurs des auteurs plus âgés. Elle devra surtout tenir compte d'une tradition et d'une

³⁰⁷ Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1969.

construction des récits érotiques et de leur inscription dans ce que N. Frye nomme les conventions du genre :

« la convention signale la tradition à laquelle l'œuvre doit être rattachée, et elle souligne ses affinités avec des œuvres du même type. Le principal objectif de la distinction des genres est moins de classer que de clarifier ces affinités traditionnelles, révélant ainsi des rapports entre les œuvres littéraires qui passeraient inaperçus s'ils ne se référaient pas à la définition d'un certain contexte³⁰⁸ »

Comme on a pu le constater par la diversité des œuvres analysées, la subdivision classique qui consiste à distinguer les textes en fonction de leur date de parution ne permet pas de dégager de formes qui soient représentatives d'une époque donnée. Trop de textes publiés au cours des années 1990 reprennent la forme d'œuvres des années 1970. De même, l'idée de classer les textes érotiques en fonction du public visé paraît séduisante, mais cette classification risque de reposer sur des clichés et sur une morale douteuse. Elle est souvent utilisée pour distinguer une écriture masculine, jugée pornographique parce qu'elle représente de manière explicite la sexualité mise en jeu, d'une écriture féminine considérée comme plus érotique, parce que moins « directe » et plus axée sur l'usage des sens, de l'implicite et du non-dit. Or, l'analyse des textes écrits par des femmes n'autorise pas cette distinction. On a vu, au contraire, que des écritures d'hommes, sont plus sensuelles que certaines écritures de femmes, et, inversement, que certaines écritures de femmes recourent à des scènes fort explicites, rejoignant ainsi les particularités dites

³⁰⁸ Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1969.

masculines. C'est ainsi, par exemple, qu'Yves Thériault, qui déplace dans *Œuvre de chair* la sexualité dans des métaphores culinaires, est beaucoup plus sensuel que certaines femmes dont le propos est plus explicite. Inversement, la franchise de Charlotte Boisjoli ne fait pas d'elle une écrivaine soumise à une idéologie masculine de l'érotisme. Bien au contraire, son propos transforme la vision traditionnelle de la femme et de sa sexualité, tout en minant le discours traditionnel porté sur la sexualité. Ce type de distinctions risque tout au plus de cantonner l'écriture érotique des femmes dans une vision stéréotypée du genre, celui du roman rose.

Il apparaît donc que l'étiquette générique de « roman érotique » recouvre des productions diversifiées, qu'il n'y a pas un type unique de romans érotiques, mais des espèces multiples. À partir d'une matrice première, le texte érotique s'est démultiplié en formules variées, selon une logique de la différence, et la veine érotique a su acquérir ses qualités littéraires au fur et à mesure que des auteurs plus aguerris ont voulu appliquer leur talent à un genre marqué par sa marginalité.

Notre étude a tenté de montrer que les nombreux textes adoptaient des postures différentes, ce qui nous a permis de distinguer différents types d'œuvres. Les unes, comme *Après ski*, exploitent la sexualité comme mode de vie, ce qui leur conférait un caractère sérieux. D'autres prennent une dimension ludique, l'érotisme devenant l'espace du rire (Thériault). D'autres imposent à des textes classiques une dimension érotique, ce qui a eu pour effet de développer une fonction satirique (Charlotte Boisjoli, *Lili Gulliver*). D'autres, enfin, traitent l'érotisme avec beaucoup

d'égards, comme un lieu où la transgression des interdits permet de remettre en question l'ordre social, imposant ainsi à l'érotisme une fonction tragique (Aquin).

Nous nous servons de ces particularités des textes en les désignant sous le nom de *régime*³⁰⁹, terme plus souple que le mot fonction, afin de caractériser des pratiques bien distinctes dans la production de fiction érotique. En mettant les œuvres en relation les unes avec les autres et en les classant en fonction du régime, de l'esthétique et des procédés littéraires qu'elles utilisent, on aboutit à un premier tableau synoptique, mettant en évidence un certain nombre de frontières aptes à les différencier et à les opposer :

³⁰⁹ Nous empruntons le terme à G. Genette, *Palimpsestes*, p. 44.

Régimes	Sérieux	Ludique	Tragique	Satirique
Œuvres	<i>Après ski</i>	<i>Œuvre de chair</i>	<i>Neige noire</i>	<i>Jacinthe</i> <i>L'Univers</i> <i>Gulliver</i>
Esthétique	Réaliste	Carnavalesque	Mouvance	Postmoderne
Procédés	Mimétiques	Rhétoriques	Symboliques	Transtextualité

L'expérience esthétique du lecteur de fiction érotique repose sur le rapport émotif qu'il entretient avec le protagoniste. La prise de conscience de ce rapport permet par ailleurs de déduire la valeur accordée au contenu représentationnel de l'œuvre.

Comme on peut le constater en mettant nos cinq œuvres en perspective, les textes paralittéraires comme *Après ski* sont des récits primaires qui, malgré de nombreuses invraisemblances, multiplient les effets de réel par divers procédés mimétiques dont le but est de fausser la réalité et de parvenir ainsi à nous faire rêver. La seule ambiguïté qu'elles cultivent réside probablement dans cette contradiction interne qui cherche à faire croire à l'invraisemblable en présentant sous un mode « sérieux » une histoire qui se veut d'abord divertissante. Tous les procédés de l'esthétique réaliste contribuent à rendre le rêve crédible.

Dans ce cadre « réaliste », ces œuvres distrayantes font appel au goût de l'aventure et à l'exotisme, elles conduisent le lecteur à s'identifier au protagoniste et à vivre avec lui les émotions les plus vives. On a ainsi affaire à un contrat de lecture « associatif » impliquant un homme ou une femme « ordinaire » qui, au fil de ses

aventures, reprend à son compte les caractéristiques du héros. Placé dans un univers exotique, le héros ou l'héroïne, séduit sans problème toutes les femmes ou les hommes, et triomphe de la concurrence sans grande difficulté. L'univers romanesque place alors le lecteur dans un monde « fantasmatique » où la sexualité devient la motivation première. L'érotisme connaît une « valorisation » sans bornes qui renvoie le lecteur à ses propres désirs et fantasmes.

Ce qui caractérise cette identification associative à l'intérieur de la fiction, c'est que l'acteur et le spectateur ne font qu'un et que la conscience du lecteur est placée face au réel, plutôt que face à l'œuvre. Le lecteur assume un rôle dans la société virtuelle du livre et son identification au héros sympathique lui permet de lecteur de donner libre cours à ses fantasmes.

Si l'ensemble de ces caractéristiques contribue à associer cette forme de fiction érotique à une lecture de détente pour adultes avertis, il n'en demeure pas moins que les fictions issues de ce degré zéro de la littérature érotique offrent tout un bassin de thèmes et de personnages que la littérature légitime pourra à son tour transformer et redynamiser par divers procédés rhétoriques, symboliques et transtextuels.

Par rapport aux œuvres de fiction «réalistes», les textes érotiques que l'on peut qualifier de « littéraires » suscitent une forme d'identification diamétralement opposée, en ce sens qu'ils cultivent une position où le lecteur se dégage d'une association totale au protagoniste et la remplace par une attitude admirative qui marque l'insertion d'une distance dans le contrat de lecture. L'utilisation de

personnages imparfaits, souffrants ou exceptionnels souligne cette dissociation entre le lecteur et les protagonistes, qui ne sont plus conçus comme des modèles. Cette distanciation, que l'on peut observer dans les œuvres littéraires, permet de ne pas imposer au lecteur des modèles sexuels préalablement définis, voire stéréotypés, tout en lui donnant accès à une expérience esthétique.

Cette distance favorise une vision plus complexe de la sexualité, qui rend compte aussi bien des désirs que des échecs, des limites et des résistances. Il ne s'agit plus ici d'adhérer à un univers sexuel fantasmatique où nos désirs les plus secrets sont comblés; la fiction érotique littéraire offre une vision plus adulte, où le spectacle de la jouissance véhicule une connaissance, un savoir.

Coulés dans une forme « ludique », des textes comme *Œuvre de chair* remplacent les héros euphoriques et typés par des personnages mieux campés et plus complexes. Ils ont une psychologie, sont de chair et de sang, éprouvent des désirs particuliers et affichent leurs préférences sexuelles (perversité ou pruderie, hétérosexualité ou homosexualité, ...), ce qui empêche l'identification « associative ». *Œuvre de chair* raconte l'histoire toujours singulière de ces êtres « imparfaits », leur expériences de séduction heureuse ou malheureuse. La fiction devient une étude de cas à laquelle le lecteur adhère par pur amusement, c'est ce qu'on pourrait appeler le régime « ludique » de la fiction érotique. L'érotisme des scènes présentées prend une valeur de « divertissement », puisque le lecteur observe avec une confortable distance le spectacle d'expériences sexuelles variées. Le jeu de l'auteur consiste alors à exacerber la tension qui accompagne la lecture par la mise

en scène de rencontres sexuelles inattendues réunissant des personnages de milieu opposés : la reine avec le badaud, la nonne avec le boucher, la femme avec la jeune adolescente, ... L'érotisme de ces textes repose alors sur le principe du carnaval qui renverse les normes sociales, mais sans intention agressive ou satirique. Cette transgression ne provoque pas cependant les situations angoissantes dont parle G. Bataille. Le caractère ludique de cette forme d'érotisme s'associe plutôt au mode carnavalesque de M. Bakhtine où l'inversion renforce plutôt qu'elle ne saborde les bases de la société ridiculisée. L'espace du jeu est d'autant plus important qu'il se diffuse jusque dans l'espace linguistique, provoquant une jouissance d'ordre stylistique.

Aux contrats de lecture suscitant une identification associative ou par sympathie, on peut opposer l'identification cathartique où le lecteur est amené à s'identifier à un héros souffrant, comme c'est le cas dans *Neige noire*. Ce type d'identification s'accompagne d'une mise à nu du dispositif fictionnel, permettant au lecteur d'adopter une attitude s'apparentant au masque tragique. Totalement inscrit dans une conception bataillienne de l'érotisme, la jouissance esthétique que procure le spectacle de la douleur passe ainsi par un processus de sublimation : « Le jeu de l'angoisse est toujours le même : la plus grande angoisse, l'angoisse jusqu'à la mort, pour trouver à la fin, par delà la mort, et la ruine, le dépassement de l'angoisse³¹⁰ ».

³¹⁰ G. Bataille, *L'Érotisme*, p. 98.

Cette dernière permet au lecteur de confronter ces propres limites et de les transcender.

L'aspect négatif d'un contrat de lecture cathartique provient de la nécessité de passer par des excès toujours plus intenses, toujours plus violents au fur et à mesure que la société devenue plus permissive abolit de nouveaux interdits. Le lecteur risque cependant de succomber à l'illusion de la fiction et de se cacher derrière un masque pour goûter sans censure le plaisir de la violence. C'est sans doute pour mettre fin à cette ambiguïté que la majorité des procédés utilisés par la suite ont servi à promouvoir un contrat de lecture où s'inscrit une forme d'identification ironique qui refuse au lecteur une véritable association avec les protagonistes impliqués dans la scène sexuelle. L'utilisation de procédés transtextuels comme la parodie et le pastiche inscrit dans le texte un ferment de dérision qui donne au lecteur l'occasion de rire, mais aussi de réfléchir à la scène qui lui est donnée à voir. La ludicité du texte exige ici toute la lucidité du lecteur, le jeu se conjuguant avec l'esprit critique, afin de susciter une remise en question des textes fondateurs et de l'idéologie tournée en dérision.

Les réflexions qui précèdent viennent enrichir le tableau synoptique esquissé plus haut. S'y trouvent répartis les rapports esthétiques et les écarts relationnels qui permettent de distinguer chacune des œuvres étudiées et les divers types de régimes qu'elles instaurent dans le travail de lecture :

Régimes	Sérieux	Ludique	Tragique	Satirique
---------	---------	---------	----------	-----------

Ouvres	<i>Après ski</i>	<i>Ouvre de chair</i>	<i>Neige noire</i>	<i>Jacinthe</i> <i>L'Univers</i> <i>Gulliver</i>
Esthétique	Réaliste	Carnavalesque	Mouvance	Postmoderne
Procédés	Mimétiques	Rhétoriques	Symboliques	Transtextualité
Types de protagoniste	Homme ordinaire	Héros imparfait	Héros souffrant	Super héroïne
Contrat de lecture	Associatif	Par sympathie	Cathartique	Ironique
Valeurs	Fantasmatique	Divertissement	Sublimation	Dérision
Rapport à l'érotisme	Valorisation	Transgression des normes sociales	Conception bataillienne	Remise en question féministe

À l'intérieur de la fiction érotique, nous pouvons voir grâce à ce tableau qu'il existe divers mouvements. Tous participent à un modèle commun structuré autour de la dominante érotique, mais chacune de ces tendances présente un traitement bien particulier. Entre l'univers fantasmatique de Philippe Blanchont, les recettes jouissives de Thériault, les violences excessives d'Aquin et les travestissements satiriques de Charlotte Boisjoli et Diane Boissonneault, l'écart est remarquable, mais il reste suffisamment de convergences pour rassembler tous ces textes sous l'enseigne générique de la fiction érotique, un genre qui a su évoluer au fil des transformations qu'ont connu la société québécoise et sa littérature.

L'écriture érotique est à même d'exalter de manière parfois tragique le jeu sérieux de la sexualité humaine ; elle propose souvent une image condensée du sexuel quotidien dans un cadre cohérent et orienté qui donne une organisation à ce qui se vit habituellement de manière éclatée. La qualité de cette organisation permet entre autres de mettre en mots un univers pulsionnel qui sans cela resterait dans le domaine de l'indicible, le confinant à son univers indéfini, stéréotypé.

Le discours érotique apparaît comme un discours « du manque », permettant de combler un vide sexuel, grâce au monde merveilleux du fantasme. Ce dernier fournit en effet tous les ingrédients d'une rencontre parfaite où le magnétisme des corps s'allie merveilleusement à une émotion véritable, où le don de soi s'exerce mutuellement à l'intérieur du couple et où la curiosité intellectuelle s'harmonise avec une sollicitude sexuelle, et réciproquement.

Mais la littérature érotique ne cherche pas à troquer le réel pour le rêve. Son analyse nous a permis d'en cerner certains aspects fuyants de son existence et de dégager les structures qui l'informent et lui confère sa cohésion, tout en montrant la connivence qu'elle établit avec son lecteur. Autant la sexualité est généralement perçue comme une réalité universelle ayant depuis toujours conditionné les rapports humains, autant l'écriture érotique permet de donner accès à cette réalité à partir du point de vue de ceux et celles qui vivent cette sexualité. Sous cet angle, la littérature érotique révèle tout à la fois sa dimension créatrice, l'enrichissement ou

l'appauvrissement des pratiques qui y sont liées, le renouvellement du discours sur la sexualité et l'évolution des rapports de force qui la sous-tendent.

ANNEXE 1

Livres érotiques tirés des collections suivantes :

1. Publications avant-gardistes

- Bélanger, Bill A., *Gigolo pendant 20 ans*, 1971.
 Bertin, Benoît, *Viol d'un couple*, 1972.
 Cène, Jean, *Ruth l'initiatrice*, 1974.
 Chartham, Robert, *La maturité sexuelle*, 1972.
 Chartham, Robert, *Le sexe libéré*, 1974.
 Cloutier, Suzanne, *Comment faire l'amour*, 1969.
 Del Grosso, *Râles d'amour*, 1973.
 Dellfos, (pseud. pour Éric Losfeld), *Cerise, ou Le moment bien employé*, 1970.
 Dufort, Patricia, *Septième ciel, ou, A l'aube de mes désirs*, 1973.
 Ehrling, Maude, *Les mémoires d'une puce*, 1973.
 Galien, Diwi, *Confidences d'un sexologue*, 1973.
 Gordon, DM, *Espion séducteur*, 1969.
 Grimault (de), Henri, *Je suis comme je suis! et Jeux infernaux*, 1973.
 Guérineau, Gustave, *Les débauches*, 1971.
 Guérineau, Gustave, *Moi un voyeur!*, 1972.
 Hegeler, Inge, *Courrier du sexe au Danemark*, 1970.
 Jobert, Michel, *Sexplosion*, 1975.
 Landré, Monika, *Christine*, 1974.
 Legrand, Théo, *Autour du monde en 69*, 1974.
Les lettres incestueuses, 1973.
 Louÿs, Pierre, *Trois filles et leur mère*, 1972.
 Mirabeau, Honoré-Gabriel de Riquetti, comte de, *Le rideau levé : ou, L'éducation de Laure*, 1971.
 More, Nathalie, *Mon amour, ma sœur*, 1971.
 N.E.R. D.L.B. , *La Fête galante*, 1972.
 Nelson, Laurence, *Velvet ; aventures picaresques, angoissantes, érotiques et cependant morales d'une jeune fille*, 1971.
 Néno, Dominique, *La petite gourmande*, 1973.
 Orval, Louise d', *Chaleurs*, 1972.
 Parent, Max, *Viens*, 1974.
 Prince, Lionel, *Le cercle vicieux*, 1973.

Rakan, Robert, *Jeux infernaux*, 1972.
 Richard, Traynor, *Candy chérie*, 1969.
 Rodier, Pascale, *Sexamor*, 1974.
 Rools, Harry, *Le trou dans le mur*, 1972.
 Roujien, Alex, *Requiem pour un homo*, 1974.
 Royer, Charles, *Irrésistible*, 1975.
 Ruppert, Solange, *Solange, o Solange*, 1971.
 Scherr, Susanna, *Gabrielle : ou, L'amour qui tue*, 1970.
 Serrano, Juan, *Feu au cul*, 1973.
 Sylvain, Lise, *Sexanarchie*, 1976.
 Thisedoire, Luc, *Sexe machines*, 1972.
 Trainor, Richard, *Candy chérie*, 1969.
 Tropic, Renarda D., *L'archi-sexe : les confessions d'une exhibitionniste*, 1970.
 Valmain, *La braguette magique*, 1972.
 Vatsyayana, *Kama sutra : les règles de l'amour en Orient*, 1970.
 Wilfride, Marc, *Fringale érotique*, 1974.
 X., Annie, *Moi, une putain*, 1972.

2. Éditions Ariès

Allen-Shore, Lena, *Langue universelle (Fraternité et culture) [Préf. de Michel Plourde]*, 1970.
 Allen-Shore, Lena, *Le Dieu qui chante... ballades*, 1971.
 Bélisle, Louis-Alexandre, *Petit dictionnaire canadien de la langue française*, 1969.
 Bell, Célyne, Bourassa, Pierre, *Carnaval d'hiver*, 1984.
 Bell, Célyne, Bourassa, Pierre, *Hier, aujourd'hui, demain*, 1983.
 Bell, Célyne, Bourassa, Pierre, *Imago étolienne*, 1983.
 Bell, Célyne, Bourassa, Pierre, *Ombres chinoises*, 1983.
 Bell, Célyne, Bourassa, Pierre, *Le guide de moniteur de l'hiver*,
 Blanchont, Philippe, *Chair aux enchères*, 1969.
 Blanchot, Philip, *Les Pèlerins de l'absurde et autres histoires par Richard Jouannette i.e. Joannette*, 1970.
 Bourdon, Guy, *Mémoires inédits de Cyprien Duval, le premier des Canadiens*, 1972.
 Bretonne, Restif de la, *Ingénue Saxancour, ou, La femme séparée*, 1967.
 Holden, Hélène, *La chaîne*, 1970.
 Holden, Richard B., *1970 election : Quebec crucible*, 1970.
 Holden, Richard B., *Élection 1970 : le point tournant*, 1970.
 Holm, Siv, *Moi, une femme*, 1969.
 Jouannette, Richard, *Les pèlerins de l'absurde et autres histoires*, 1970.
 Lacroix, Georgette, *Astorama*, 1982.

Laverdière, Michel C., *R.I.P.*, 1968.
 Marquis de Sade, *Ernestine*
 Mirbeau, Octave, *Journal d'une femme de chambre*, 1967.
 Neubardt, Selig, *Conseils sur la contraception*, 1967.
 Northway, Mary L., *Le guide de moniteur*, 1969.
 Peale, Norman Vincent, *Votre pensée peut tout (pour adolescents)*, 1969.
 Shore, Thérèse, *The singing God; ballads by Lena Allen-Shore*, 1971.
 Thériault, Serge A., *Alimentation et santé*, 1970.
 Weinigel, Léon, *Malgré nous*, 1968.

3. Éditions du Siècle

Baker, Jeannette, *Jouissez, que diable*, 1971.
 Belleau, Lester, *Croque-monsieur*, 1971.
 Bernard, José, *L'impossible orgasme*, 1974.
 Caroline H..., [Le Nismois et Gilles], *Caprices : recueil de nouvelles*
Chair irrésistible
Chaleurs
 Charles de Blois, *Sextrême*, 1975.
 Chartham, Robert, *Un couple sensuel*, 1972.
 Cimon, Suzanne, *Sexafond*, 1975.
 Corby, Jane, *La Garde-malade à la chevelure d'or rouge*, 1964.
 Corris, Malcolm, *Délires*, 197-?.
 Cynthia, *La fille à papa*, 197-?.
 Daudet, Léon, *Les Idées en armes*, 1933.
 Del Grosso, *Cocu content!*, 1974.
 Dern, Peggy, *Le Rêve d'une infirmière [traduit de l'américain et adapté par Antoni Joly]*, 1963.
 Dubreuil, Linda, *Sexe en fleur*, 1973.
 Erak-et-Rashid, *La nymphe du harem*, 1971.
Espion séducteur
 Evans, David, *La révolution sexuelle en Amérique*, 1973.
Expérience et Eros, ma raison de vivre. Trad. de l'allemand
Flossie, 1971.
 Gaddis, Peggy *L'Infirmière s'enfuit; [traduit de l'américain et adapté par Antoni Joly]*, 1964.
 Gaddis, Peggy, *Infirmière aux Everglades , [traduit de l'américain et adapté par Antoni Joly]*, 1967.
 Gaddis, Peggy, Leota Foreman, *I.L. traduit de l'américain et adapté par Antoni Joly*, 1962.
 Gaddis, Peggy, *L'infirmière prévenante, [traduit de l'américain et adapté par Antoni*

Joly], 197?.

Gaddis, Peggy, *Une Infirmière dans la tourmente*, [traduit de l'américain et adapté par Antoni Joly, 1964.

Galena, J.N., *Sexe en groupe*, 1973.

Gentilles paysannes, 1971.

Gillette, Paul J., *La vasectomie, stérilisation de l'homme par intervention chirurgicale avec...*, 1972.

Gilmer, Ann, *Kate Wilder, I.D.*; [traduit de l'américain et adapté par Antoni Joly], 1967.

Grange, Victor, *Ma millième femme*, 197-?.

Grimault, Henri de, *Vivre, c'est jouir!*, 1973.

Grimault, Henry de, *La veuve*, 1972.

Gustavson, Gunnar, *Spasmes*. [Traduit du suédois], 1972.

Hadley, Robert, *Culte d'amour*, 197-?.

Harrison, Chris, *Gigolo*, 197-?.

Harrison, Chris, *Les divorcées*, 197-?

Holm, Jack, *Sur le divan*, 197-?.

Jackson, Norman, *Viol en plein vol*, 197-?.

Jobin, Gilbert, *Trop, c'est trop... Un couple sensuel*, 1975.

Johnson, Eric W., *L'amour et la sexualité en langage simple*, 1968.

La Baume, Serge de, *Marie-Thérèse*, 1972.

La braguette magique

La Ferté, Pierre, *Dégustation*, 1974.

La Maison du 21^e siècle, 1994.

La révolution sexuelle en Amérique, 1973.

Lamont, Rita, *Sexoboutte*, 1974.

Landré, Monika, *Christine*, 1974.

L'archi-sexe (Les confessions d'une exhibitionniste)

Lauber, Marc, *A la queue leu... leu...*, 1974.

Lebaiseur, René, *Faire l'amour jusqu'à mourir*, 1975.

Legrand, Théo, *Autour du monde en 69...*, 1974.

Leroy, Marc, *La belle garce*, 1978.

Les débauches

Les mémoires de Capu Sumac, 1971

Lucchesi, A., *Le maquereau*, 1971.

Luvac, Mike, *Jeux interdits*, 1971.

Marnais, Philip, *Saigon la nuit*, 1966.

Marsh, Rebecca, *Garde-malade de \$1 million* [traduit de l'américain et adapté par Antoni Joly], 1960.

Marsh, Rebecca, *Infirmière d'un bureau privé*; [traduit de l'américain et adopté [sic] par Antoni Joly], 1960.

Martin, Kay, *Nymphe de banlieue*, 1960.

Matou, José, *Le sourire vertical*, 1974.

Mayo, Dallas, *Mama : erotissimo*, 197?.
 McCurtin, Peter, *Clinique d'amour*, 197-?.
Mona, 1971.
 Morse, Benjamin, *Pour une vie sexuelle plus intense*, 1973.
 Noël, Pierre de, *Jouis mon amour*, 1971.
 Nortic, John, *Moi*, 197-?.
 Nortic, Max, *Motel l'initiation*, 197-?.
 Perreault, Raymond, *Finie l'hypocrisie!*, 1973.
Petites cousines, 1971.
Placet du sieur Anatole France au Père Eternel : qui lui valut d'être admis en Paradis, 1924.
 Price, Marjorie, *Esclave de son corps*, 197-?.
 Prince, Lionel, *Le cercle vicieux*
Quel culot!, 1971.
 Ryan, Francine, *Je baise donc je suis*, 1975.
 Sabato, Mario de, *Confidences d'un voyant*, 1972.
 Saga, Dominique, *Sexe-auto-stop*, 1973.
 Schilling, Gustav, *Les mémoires d'un baron*, 197-?.
 Schwarz, Herbert T., *Contes érotiques indiens* ill. de Daphne Odjig ;
 Shepard, Fern, *Le Secret de l'infirmière Kitty*, [traduit de l'américain et adapté par Antoni], 1967.
 Sills, Jennifer, *Salons de massage*, 1973.
 Sophie Des Rieux, *Souvenirs d'une gamine vicieuse*, 1973.
 St-Arnaud, Yolande, *Frigide, moi? Jamais plus!*, 1976.
 Stéphane, Janine, *Suzanne*, 1972.
 Stokes, Manning, *La fille sur le divan*, 1960.
 Stonebreaker [i.e. Stonebraker, Florence], *Jouer à l'amour*, 1968.
 Stuart, Florence, *Médecin contre patrouilleur*, 1968.
 Sylvain, Lise, *Docteur, avortez-moi!*, 1972.
 Sylvain, Lise, *Suce pas ton pouce...*, 1975.
 Sylvain, Lyse, *Encore!*, 1973.
 Tang, Jack, *Deux jumelles en or*, 1972.
 Tille, Claude, *Nicole et Martine*, 1973.
Une femme parmi tant d'autres : récit d'une vie multiple Enice Toussaint.
 Wolfe, Jon, *Quelle folie !*, 197-?.
 Wolff, Hermann K., *La sexualité : faire l'amour : un art, une science*, 197-?.

4. Les Éditions du Bélier

Apollinaire, Guillaume, *Couleur du temps : drame en trois actes et en vers*, 1949.

- Apollinaire, Guillaume, *Les Mamelles de Tirésias : avec six portraits inédits par Picasso*, 1946.
- Barrin, Jean, ca., *Vénus dans le cloître, ou, La religieuse en chemise*, 1967.
- Berckmann, Jean-Noël, *La Sexualité chez les barbouzes*, 1967.
- Bergeron, Jean-Marc, *Carignan et les cinéastes du sexe*, 1966.
- Bergeron, Jean-Marc, *Carignan, du sexe à l'intrigue*, 1967.
- Blanchont, Philippe, *Après ski*, 1966.
- Bourdon, Guy, *Mémoires inédits de Cyprien Duval, premier Canadien*, 1967.
- Bret, A. (Antoine), *La belle Alsacienne, ou, Telle mère, telle fille*, 1967.
- Bretonne, Restif de la, *Ingénue Saxancour ou La femme séparée*, 1967.
- Bruneau, Michel, *Histoire de fleurs*, 1967.
- Cailhava de L'Estendoux, Jean-Francois, *Le Souper des petits-maîtres : conte composé de mille et un contes*, 1967.
- Camand, Richard, *Guirlande de femmes*, 1970.
- Caylus, Anne-Claude Philippe de Tubières-Grimoard de Pestels de Lév..., *Ma vie de garçon : faits et gestes du Vicomte de Nantel* illustrations de P.E. Bécat ; [introduc...], 1967.
- Delorme, Florian, *Les derniers émois*, 1968.
- Dourlen Rollier, Anne-Marie, *L'Avortement autorisé ou défendu,...* ; [note de l'éditeur, J.H. Quint...], 1967.
- Eret [sic], A. (attribué à) ; *La belle Alsacienne, ou, Telle mère, telle fille*, Gilbert, Leslie, *Les Pine et Tina Roma ; Adam*, traduit par Jacques Maher, 1967.
- Hervyns, Marie José, *De zéro à vingt et un ans*, 1973.
- L'art érotique à travers les siècles*, 1966.
- La Fille de Fanny Hill*, 1967.
- Lamarche, Jacques A., *La Pelouse des lions*, 1967.
- L'art érotique à travers les siècles : une brève rétrospective sur le comportement sexuel de l'homme*, 1968.
- Le livre des mille nuits et une nuit*, traduction littérale et complète de J.C. Mardrus, 1967.
- Ledoux, Ph. (docteur), *La vie génitale de la femme*, 1966.
- Lepage, Marie-Paule, *Zig zag*, 1968.
- Longus, *Daphnis et Chloé*, traduction d'Amyot ; revue par P.L. Courrier ; illustrations de Louis..., 1945.
- Mille et une nuits*, 1967.
- Minnesota, Dr. John E. ; tra..., 1967.
- Mirbeau, Octave, *Journal d'une femme de chambre*, 1967.
- Perrault, Charles, *Contes de ma mère l'Oye ; suivis des Contes en vers*, 1966.
- Restif de, La Bretonne, *Ingénue Saxancour, ou, La femme séparée*, 1967.
- Richard, Denyse, *La langue au chat ou La syzygie*, 1967.
- Roma, Tina, *Pine, Les. Adam, A man called Adam*, 1967.
- Sade, D.A.F. de ; *La philosophie dans le boudoir*, 1966.
- Sade, D.A.F. de, *Les crimes de l'amour* ; [préface de R. Hamel...], 1967.

- Sade, D.A.F., *Aline et Valcour, ou, Le roman philosophique*, 1966.
 Sade, D.A.F., *Justine, ou, Les malheurs de la vertu*; préface de Réginald Hamel...
 Sade, D.A.F., *Les 120 journées de Sodome ou L'école du libertinage*, 1967.
 Sade, marquis de, *Oeuvres complètes*, 19--?.
 Seiler, Paula, *Nouveaux aspects de la limitation des naissances*, 1967.
 Umar ibn Muhammad, al-Nafzawi, *Le jardin enchanté : le fameux manuel oriental de l'art et des plaisirs de l'amour physique*, 1967.
 Vâtsyayana, *Kama sutra : livre sacré hindou rédigé en sanscrit vers le cinquième siècle de l'ère chrétienne*. 1967
 Weinigel, L., *Tel quel : roman*, 1967.
 Wyl, Jean-Michel, *Les chiens de Satan*, 1968.

5. Éditions Presses libres

- Amprimoz, Alexandre, *Initiation à Menke Katz*, 1972.
 Ariâme... *plage nue*, 1971.
 Arsan, Emmanuelle, *Emmanuelle à Rome*, 1972.
 Badeaux, Serge, *Comment réussir un ménage à trois : un guide sexuel inédit*, 1983.
 Badeaux, Serge, *La Dernière partie de chasse : récit vécu*, 1984.
 Benson, Holgar, *100 [i.e. Cent] positions de l'amour*, 1970.
 Bergeron, Yolande, *Brunches et petits déjeuners en fête*, 1984.
 Boisclair, Roger, *Mes expériences autour du monde dans 75 pays*, 1971.
 Boisvert, L., *A votre santé*, 1969.
 Brandt, Judith, *Le guide de l'infidélité : comment tromper son conjoint en toute impunité*, 2003.
 Cattrall, Kim, *Satisfaction, l'art de l'orgasme au féminin*, 2002.
 Chevigny, Pierre de, *Tocap*, 1970
 Corey, Robert E., *Le guide illustré du plaisir sexuel*; [ill., Neil Weisbecker ; fotogr., Ralph], 1977.
 D'Allaire, Micheline, *Sans soleil*, 1976.
 Dudan, Pierre, *Ariâme...plage nue*, 1971.
 Dudan, Pierre, *La terre a une taille de guêpe*, 1970.
Emmanuelle à Rome, 1972
 Falardeau, Claude, *Des Zéroquois aux Québécois. (Précis très précis et très précieux d'histoire historique du Canada...)*, 1969.
 Falardeau, Claude, *La négresse blonde aux yeux bridés*, 1970.
Fantasmes sexuels : découvrez un nouvel univers de plaisirs. –
 Fournier, Roger, *L'amour humain. (pour un film de Denis Héroux)*, 1970.
 Fox, Siv Cedering, *De la fantaisie au fantasme*, 1985.
 Gauvin, Charles-Julien, *Aventure sans retour [ou l'histoire véridique de Jos Parisi, père]*, 1971.
 Gendron, Lionel, *Le couple sensuel*, 1971.

- Gilbert, André, (pseud. Gilan), *Menues, dodues* ; [études policières, 1971.
- Gilbert, André, *Anik*; [roman policier bleu], 1972.
- Gilbert, André, *Les filles à Mao* ; suivi de *Le cri qui tue*, 1974.
- Grandbois, Madeleine, *Maria de l'Hospice*; [contes, 1970.
- Hayman, Suzie, *Fantasmes sexuels* ; traduction, Jacques Desfossés, 2002.
- Hodson, Phillip, *Mieux faire l'amour à un homme*, 2002.
- Hooper, Anne, *Mieux faire l'amour à une femme*, 2002.
- L'Amour*, 1972.
- Le petit livre du sexe* [traduit de l'anglais par Jacques Vaillancourt], 2002.
- Leblanc, Léo, *Les incommuniquants*, 1971
- Lefebvre, Gilles, *Mine de rien ; divertissement*, 1971.–
- Lefrançois, Julie, *La Gymnastique respiratoire*, 1984.
- Lennad, Pascal, *Bordeaux beach : le manuel du parfait détenu /*, 1984.
- Limet, Elisabeth, *La voix de mes pensées*. Illustré par l'auteur, 1970.
- Metthé, Michel, *Le bateau ivre; poésies lyriques*, 1971.
- Metthe, Michel, *Ma cage de verre; poésies lyriques*, 1971.
- Payette, Jean-Pierre, *L'anti-sexe, avec Céline*, 1970.
- Pépin, Denise J. ,*Maigrir à deux : 50 étapes faciles pour perdre du poids en duo /*
- Pichette, Pierrette,Raymond, *La démesure des rois*, 1975.
- Position+*, 1984.
- Pradel, Roger, *Les exploits du colonel Pipe*, 1974.
- Quérette, Serge, *L'Affaire Grégoire*, 1983.
- Raley, Patricia E., *Les Plaisirs intimes* ; photographies d'Alan Winston, 1985.
- Ray, John, *Positions*, 1971.
- Rayno, Huguette, *Pour un peu d'amour*, 1984.
- Robert, Guy, *Niska*, 1974.
- Rouet, Marcel, *Le paradis sexuel des aphrodisiaques*, 1973.
- Rouet, Marcel, *Virilité et puissance sexuelle*, 1972.
- Serei, Edith, *Au-delà des apparences : 25 ans au service de la beauté*,
- Sudo, Philip, *Zen sexe*, traduction, Normand Paiement, 2002.
- Teach-in sur l'avortement*, (1971, Collège de Sherbrooke, Québec.), 1972.
- Tocap*
- Toshio Sudo, Philip, *Zen sexe : une approche spirituelle de la sexualité*; traduit de l'américain...
- Valinieff, Pierre, *Guide des caresses. Illustré de 30 photographies d'Attali*. 1971.
- Virilité et puissance sexuelle*

6. Collection Gauloise³¹¹ chez les Publications avant-gardistes

Chaleurs.

Emmanuelle.

L'archi-sexe (Les confessions d'une exhibitionniste

Le rideau levé ou L'éducation de Laure

Les débauches

Mon amour, ma sœur

Sexie ou Eloge de la nymphomanie

Solange, o Solange. –

Velvet ; aventures picaresques, angoissantes, érotiques et cependant morales d'une jeune fille

7. Collection du Bélier

Caylus, Anne Claude Philippe, *Ma vie de garçon*, 1967.

Clelland, John, *La fille de fanny hill*, 1967.

Richard, Denyse, *La langue au chat ou La syzygie*, 1967.

Vatsyayana, *Les kama sutra*, Saint-Hubert, Editions du Belier, 1966.

³¹¹ Textes écrits en France

BIBLIOGRAPHIE

I - Œuvres étudiées

- AQUIN, Hubert, *Neige noire*, Montréal, La Presse, coll. « Écrivains des Deux mondes », 1974.
- BLANCHONT, Philippe, *Après ski*, Montréal, Ariès, coll. « du Bélier », 1966.
- BOISJOLI, Charlotte, *Jacinthe*, Montréal, l'Hexagone, 1990.
- GULLIVER, Lili, *L'Univers Gulliver* (I. Paris, II. La Grèce, III. Bangkok, chaud et humide. IV. Australie), Montréal, VLB, 1990.
- THÉRIAULT, Yves, *Oeuvre de chair*, Montréal, Stanké, 1976.

II - Corpus témoin

- ANDERSON, Raffaella, *Hard*, Paris, Grasset, 2001.
- ASSKIS (Groupe humoristique) *Après ski* [enregistrement sonore], Montréal, Montagnard, [196-?].
- BÉLAND, André, *Orage sur mon corps : roman érotique*, Montréal, Guérin littérature, 1995.
- BLANCHONT, Philippe, *Chair aux enchères*, suivi de *La charrue rouillée* et *L'habitable sans faste*, Montréal, Éditions Ariès, 1969.
- BLANCHOT, Philip, *Les Pèlerins de l'absurde et autres histoires par Richard Jouanette i.e. Joannette*, Montréal, Éditions Ariès, 1970.
- BOMBARDIER, Denise, *Une enfance à l'eau bénite*, Paris, Seuil, 1985.
- BLOIS, Charles de, *Sextrême*, Montréal, Éditions du Siècle, 1975.
- BRAULT, Nathalie, *Opus erotica*, VLB, 1997.
- BREILLAT, Catherine, *Pornocratie*, Paris, Denöel, 2001.

- BRÈZE, Barbara, *L'Hermaphrodite endormi*, Laval, Éditions Guzzi, 1999.
- CHARETTE, Nicole, *Plastique ou érotique?*, Bellefeuille (Québec), Auto-édition, 1987.
- CHEFRESNE, Dominique, *Noëlla, les pièges de la norme érotique*, Sherbrooke, Québec, Editions Naaman, 1977.
- CLAIRE, Anne, *Le Pied de Sappho*, Laval, Trois, 1996.
- CLAUDE, *Les Mémoires érotiques de Mme Claude*, Anjou, Éd. Pagou, 1994.
- CLÉMENT, Juliette, *Les Fables de La Fontaine revues et salées, ou, Un petit clin d'oeil érotique à un grand monsieur*, Montréal, Les Intouchables, 2001.
- CORRIVEAU, Hugues, *La Maison rouge du bord de mer*, XYZ, coll. « Romanichels », 1992, 156 pages
- DANDURAND, Anne, *Voilà, c'est moi : c'est rien, j'angoisse : journal imaginaire*, Montréal, Triptyque, 1987, 77 p.
- Id.*, *Un coeur qui craque : journal imaginaire*, Outremont, VLB/Messidor, 1990, 131 p.
- Id.*, *Petites âmes sous ultimatum*, Montréal, XYZ, 1991, 108 p.
- Id.*, *Les Secrets d'Olympia : fictions/Les Touffes flottantes*, Montréal, PAJE en collaboration avec la Centrale Galerie Powerhouse, 1993, 112 p.
- Id.*, *La Salle d'attente*, Montréal, XYZ, 1994, 60 p.
- DEL GROSSO, *Cocu content !*, Montréal, Éditions du Siècle, 1974.
- DES ROCHES, Roger, *La Jeune femme et la pornographie*, Montréal, Les Herbes rouges, 1991.
- DJIAN, Philippe, *Vers chez les blancs*, Paris, Gallimard, 2000.
- FAUTEUX, Nicolas, *Trente-six petits cigares, un roman érotique et cruel*, Montréal, VLB, 1998.

FORTIN, Valérie, *La voisine, petit conte érotique*, Montréal, Éditions G. Cordasco, 2000.

FOURNIER, Roger, *Chair Satan*, Montréal, Boréal, 1989, 291 p.

Id. *Journal d'une jeune mariée*, Montréal, Éditions du Jour, 1967, 198 p.

Id. *L'Innocence d'Isabelle*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1969, 238 p.

Id. *Les Cornes sacrées*, Paris, Albin Michel, 1977, 318 p.

GODIN, Marcel, *Ce maudit soleil*, Paris, Éd. Robert Laffont, 1965.

Id. *Confetties*, Montréal, Stanké, 1976.

Id. *La Cruauté des faibles*, Montréal, Éditions du Jour, 1961, 125 p.

Id. *Danka*, Montréal, Éd. l'Actuelle, 1971.

Id. *Maude et les fantômes*, Montréal, l'Hexagone, 1985.

Id. *Une dent contre Dieu*, Paris, Robert Laffont, 1969.

GRAY, Marie, *Histoires à faire rougir*, Montréal, Guy Saint-Jean, 1994, 143 p.

Id. *Nouvelles histoires à faire rougir*, Montréal, Guy Saint-Jean, 1996, 143 p.

Id. *Histoires à faire rougir davantage*, Montréal, Guy Saint-Jean, 1998, 143 p.

Id. *Rougir de plus belle*, Montréal, Guy Saint-Jean, 2000, 143 p.

Id. *Rougir un peu, beaucoup, passionnément*, Montréal, Guy Saint-Jean, 2003, 143 p.

KAY, Maria, *Désirs latents, petit conte érotique*, Montréal, Éditions G. Cordasco, 2000.

LAFERRIÈRE, Dany, *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle*

- une arme ou un fruit?*, Montréal, VLB, 1993.
- Id.*, *La Chair du maître*, Outremont, Lanctôt, 1997.
- Id.*, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, Montréal, VLB, 1985.
- Id.*, *Éroshima*, Montréal, VLB, 1987.
- LALONDE, Gabriel, *Les Sexes ivres, conte érotique de l'autre moi*, Québec, Le Loup de gouttière, 1996
- LANDRY, François, *La Tour de Priape*, Montréal, Triptyque, 1993, 88 p.
- Id.*, *Le Nombril des aveugles*, Montréal, Triptyque, 2001,
- LARIVÉE, S., *Rivière blanche*, Longueuil, S. Larivée, 1996
- LEMAY, James, *Les p'tites vites de Brigitte, une nymphomane au pays de la B.D. québécoise*, Laval, Éditions du Boisé, 2000
- LOWE, Mina, *Intense été, petit conte érotique*, Montréal, Éditions G. Cordasco, 2000
- MARENGO, Izabella, *Les 5 doigts de la main*, Montréal, Éditions G. Cordasco, 2000.
- MILLIAIRE, Henri, *L'auteur de romans érotiques*, Outremont, Québec, Quebecor, 2000
- MILLET, Catherine, *La Vie sexuelle de Catherine M.*, Paris, Seuil, coll. « Fictions et cie », 2001.
- MISSAËS, *Chère coupable, roman érotique*, Laval, Québec, G. Saint-Jean, 2002.
- NIMIER, Marie, *La Nouvelle pornographie*, Paris, Gallimard, 2000.
- PRUD'HOMME, Charles, *La saison des fantasmes, un roman à saveur érotique*, Ville-Marie, C. Prud'Homme, 2001.
- RAMSAY, Richard, *Le Roman de Tristehomme et Esseulée*, Montréal, Québec\Amérique, 1990.

Id., *Savoir faire et laisser jouir*, Montréal, Balzac, coll. Histoire de l'oeil, 1994.

Id., *L'Érotisme en chair et en mot: petit dictionnaire vertueux*, Montréal, Balzac, 1993.

RENAUD, Alix, *A corps joie*, Montréal, Nouvelle Optique, collection « Éros 2000 », 1984. réédition du texte à Montréal, Balzac, coll. « Histoire de l'œil », 1994.

ROBITAILLE, Gérald, *Ce monde malade*, Montréal, l'Hexagone, 1990.

Id., *Le Livre de la connaissance*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Itinéraires », 1990.

SHIMAZAKI, Aki, *Tsubaki*, Montréal, Leméac, 1999, 121 p.

SOUCY, Jean-Yves, *La Buse et l'araignée*, Montréal, Herbes rouges, 1988.

Id., *Les Esclaves*, Montréal, Herbes rouges, 1987.

THÉRIAULT, Marie José, *Les Demoiselles de Numidie*, Montréal, Boréal Express, 1984.

TZAVARAS, Emmanuelle, *Laetitia, petit conte érotique*, Montréal, Éditions G. Cordasco, 2000.

VANASSE, André, *Avenue de Lorimier*, Montréal, XYZ, 1992.

VERVILLE, Guy, *Le Putain*, Montréal, Guernica, 1991.

VILLEMAIRE, Yolande, *La Constellation du cygne*, Montréal, Éd. de la Pleine lune, coll. « Rose Sélavy », 1985.

WILFRIDE, Marc, *Fringale érotique*, Montréal, Publications avant-gardistes, 1974.

III - Études sur l'érotisme:

ALBÉRONI, Francesco, *L'Érotisme*, Paris, Ramsay, 1987.

ALEXANDRIAN, Sarane, *Les Libérateurs de l'amour*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977.

Id., *Histoire de la littérature érotique*, Paris, Seghers, 1989.

ANDRÉAS-SALOMÉ, Lou, *Éros*, trad. de l'allemand par Henri Plard, Paris, Minuit, 1984.

ARCAND, Bernard, *Le Jaguar et le tamanoir. Vers le degré zéro de la pornographie*. Montréal, Boréal, 1991.

ATKINS, John, *Le Sexe dans la littérature (ou De la pulsion érotique de littérature)*, Paris, Buchet/Chastel, 1975.

AULAGNIER-PIRANI, P. et al., *Le Désir et la perversion*, Paris, Seuil, 1967

AXELOS, Kostas, *L'Errance érotique*, Bruxelles, La lettre volée, 1992.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1972.

Id., *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1984.

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1973.

Id., *L'Empire des signes*, Genève, Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1970.

Id., *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1971.

BASTIN, Georges, *Dictionnaire de la psychologie sexuelle*, Bruxelles, Dessart, 1970.

BATAILLE, Georges, *L'Abbé C, Le Bleu du ciel, Histoire de l'oeil, L'Impossible, Madame Edwarda, Ma mère, Le Mort*, dans *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970-1976, (12 volumes parus).

Id., *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 1953.

Id., *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1957.

BAUDRILLARD, Jean, *De la séduction*, Paris, Gaïllée, coll. « Folio », 1988.

- BAUDRY, Patrick, *La Pornographie et ses images*, Paris, A. Colin, 1997.
- BÉARN, Pierre, *L'Érotisme dans la poésie féminine de langue française : des origines à nos jours*, Paris, Pauvert, 1993.
- BENAYOUN, Robert, *Érotique du surréalisme*, Paris, Pauvert, 1978.
- BERNARD, Michel, *Le Corps*, Paris, J.-P. Delarge, coll. « Corps et culture », 1976.
- BRISSON, Marcelle (dir.), *Éros au pluriel*, Ville LaSalle, Hurtubise HMH, coll. « Brèches », 1984.
- BROWN, Peter, *Le Renoncement à la chair: Virginité, célibat et continence dans le christianisme primitif*, Paris, Gallimard, 1995.
- BRULOTTE, Gaëtan, *Œuvres de chair, figures du discours érotique*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1998.
- Coll. « Numéro spécial sur l'érotisme, *Liberté*, vol 9, n° 6, nov.-déc. 1967.
- CHARNEY, Maurice, *Sexual Fiction*, London, New accents, 1981.
- COLE, Susan, *Pornography and the Sex Crisis*, Toronto, Amanita Enterprises, 1989.
- COLLARD, Nathalie, NAVARRO, Pascale, *Interdit aux femmes*, Montréal, Boréal, 1995.
- COLLOT, Sylvie, *Les Lieux du désir. Topologie amoureuse de Zola*, Paris, Hachette, coll. « Recherche littéraire », 1992.
- CRÉPAULT, Claude, *L'Imaginaire érotique et ses secrets*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1981.
- DARDIGNA, Anne.-Marie, *Les Châteaux d'Éros ou les infortunes du sexe des femmes*, Paris, F. Maspero, 1981.
- DELEUZE, Gilles, *L'Anti-Oedipe*, Paris, Minuit, 1972.
- Id.*, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

- Id.*, *Présentation de Sacher-Masoch, le froid et le cruel*. Paris, Minuit, 1967.
- DERRIDA, Jacques, *L'Archéologie du frivole*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Médiations », 1973.
- DESCAMPS, Marc-Alain, *Le Nu et le vêtement*, Paris, Éd. Universitaires, 1972.
- DEFORGES, Régine, *O m'a dit, Entretiens avec Pauline Réage*, Paris, Pauvert, 1975.
- DUMAS, Didier, *La sexualité masculine: le désir viril, ses mystères, ses vicissitudes, le plaisir et le couple*, Paris, Albin Michel, 1990.
- DUPÉ, Gilbert, *La Sexualité et l'érotisme dans les religions*, Nice, A. Lefebvre, 1980.
- DURANCON, Jean, *Georges Bataille*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1976.
- DUTONNERRE, Désiré, *La Marée noire de la pornographie*, Chire-en-Montreuil, Éd. de Chire, 1992.
- DWOKIN, Andrea, *Pornography : Men Possessing Women*, New York, G. P. Putnam, 1981.
- ELSEN, Claude, *Homo eroticus, Esquisse d'une psychologie de l'érotisme.*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1953.
- ÉTIEMBLE, *L'Érotisme et l'amour*, Paris, Arléa, 1987.
- FINAS, Lucette, *La Crue. Une lecture de Bataille : Madame Edwarda*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1972.
- FITCH, Noël Riley, *Érotique Anaïs Nin*, Paris, Filipacchi, 1994.
- FORBERG, F. K., *Manuel d'érotologie classique*, Paris, L'Or du temps, coll. « Bibliothèque privée », 1969.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*. Paris, Gallimard 1976.
- FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la sexualité*, Paris, Gallimard, 1962, p. 65-79.

- GASS, William, *On Being Blue*, Boston, David R. Godine, 1976.
- GHARGHOURY, Marie, *L'Érotique méditerranéenne dans le roman français contemporain, 1920-1965*, Sherbrooke, Naaman, 1979.
- GOULEMOT, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, Paris, Minerve, 1994.
- GROSZ, Elizabeth, PROBYN, Elspeth (éd.), *Sexy bodies*, London, New York, Routledge, 1995.
- GUILLEBAUD, Jean-Claude, *La Tyrannie du plaisir*, Paris, Seuil, 1998.
- GUIRAUD, Pierre, *Dictionnaire historique, stylistique, rhétorique, étymologique de la littérature érotique*, Paris, Payot, 1978.
- Id.*, *Sémiologie de la sexualité : essai de glosso-analyse*, Paris, Payot, 1978.
- HANS, Marie-Françoise, LAPOUGE, Gilles, *Les Femmes, la pornographie, l'érotisme*, Paris, Seuil, 1978.
- HENNIG, Jean Luc, *Bestiaire érotique*, Paris, Albin Michel, 1998.
- JEAN, Raymond, *La Poétique du désir (Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Éluard)*, Paris, Seuil, 1974.
- JOUHANDEAU, Marcel, *Algèbre des valeurs morales*, Paris, Gallimard, 1969.
- JULIEN, Jacques, *La Turlute amoureuse, érotisme et chanson traditionnelle*, Montréal, Triptyque, Diffusion, Prologue, 1990.
- KAITE, Berkeley, *Pornography and difference*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.
- KAPPELER, Susanne, *The Pornography of Representation*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.
- KEMPF, Roger, *Sur le corps romanesque*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1968.
- KLOSSOWSKI, Pierre, *Le Bain de Diane*, Paris, Pauvert, 1972.

- Id.*, *Les Derniers Travaux de Gulliver* suivi de *Sade et Fourier*, Montpellier, Fata Morgana, 1974.
- Id.*, *Un si funeste désir*, Paris, Gallimard, 1963.
- Id.*, *Origines culturelles et mythiques d'un certain comportement des Dames romaines*, Montpellier, Fata Morgana, 1968.
- Id.*, *Sade mon prochain*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1967.
- LA FONTAINE, Jean de, *Contes et nouvelles érotiques ; suivi d'un petit glossaire du langage érotique utilisé par Monsieur de La Fontaine par Jean-Paul Morel*, Paris, Séguier, 1995
- LAMY, Suzanne, PAGÈS, Irène, *Féminité, subversion, écriture*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1983.
- LEBRUN, Annie, *Soudain un bloc d'abîme, Sade*, Paris, J.J. Pauvert, 1986.
- LINGIS, A., *Excesses. Eros and Culture*, Albany, State University of New York Press, 1983.
- Id.*, *Libido. The French Existential Theories*, Bloomington, Indiana University Press, 1985.
- LO DUCA, J.M., *Érotique de l'art*, Paris, La Jeune Parque, 1966.
- Id.*, *Le Dictionnaire de sexologie*, Paris, Pauvert, 1962, p. 154.
- LOTH, David, *The Erotic in Literature*, New York, Messner, 1961.
- LYOTARD, Jean-François, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1973.
- Id.*, *L'Économie libidinale*, Paris, Minuit, 1974.
- MAFFESOLI, Michel, *L'Ombre de Dionysos, contribution à une sociologie de l'orgie*, Paris, Méridiens/Anthropos, 1982, p. 113.
- MANOUVRIER, Frans, MOREAU, André, *La Médiation sexuelle*, Montréal, Liaison, 1969.

- MIEGE, Denise, *Littérature érotique féminine*, Paris, Civilisation nouvelle, 1970.
- MOREL, A. et NEVO, D. (éditeurs), *L'Érotisme en littérature*, Halifax, Publications du département de langues modernes de l'Université Mount Saint Vincent, 1995, 349 p.
- NELLI, René, *L'Érotique des troubadours*, Toulouse, E. Privat, 1963.
- NÉRET, Gilles, *Érotique de l'art*, Köln Paris, B. Taschen, 1993.
- OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine, *L'Échappée des discours de l'œil*, Montréal, l'Hexagone, 1990.
- PAUVERT, J.-J., *Anthologie historique des lectures érotiques de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Stock/Spengler, 1995.
- PAZ, Octavio, *La Flamme double*, Paris, Gallimard, 1994.
- Id.*, *Un au-delà érotique : le marquis de Sade*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1993.
- PERKINS, Michael, *The Secret record*, New York, William Moirrow and Company, Inc, 1976.
- PIA, Pascal, *Dictionnaire des œuvres érotiques (domaine français)*, Paris, Mercure de France, 1987.
- PLUTARQUE, *Eroticos (Dialogue sur l'Amour)*, texte et trad. de Robert Flacelière, Paris, Société Les Belles Lettres, 1952.
- POULIN, Richard, *La Violence pornographique*, Ottawa, Vents d'Ouest, 1996.
- Id.*, *Le Sexe spectacle: consommation, main-d'oeuvre et pornographie*, Hull, Vents d'Ouest, 1994.
- ROUET, Marcel, *Le Comportement sexuel de la femme et l'art de la séduction érotique*, Montréal, Editions Select, 1975 [c1972]
- SAGNE, Cécile, *L'Érotisme sacré*, Paris, M.A. Éditions, 1984.
- SANGSUE, Daniel, *La Parodie*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires »,

1994.

SIBONY, Daniel, *Le Nom et le corps*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.

SOLLERS, Philippe, *L'Écriture et l'expérience des limites. (Logiques)*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1968.

Id. (dir.), *Bataille*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1973.

STAUB, Théo, *L'Enfer érotique de la chanson folklorique française*, Plan de la Tour, (France), Éditions d'Aujourd'hui, 1981.

STERN, Janet Louise, *Le Clergé dans le roman érotique du dix-huitième siècle microforme*, Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, 1970.

TADROS, Jean-Pierre, *Le Merveilleux érotique chez Andre Pieyre de Mandiargues*, 1967.

THOMAS, Chantal, *Casanova, Un voyage libertin*, Paris, Denoël, 1985.

VINCENT, Jean-Didier, *Biologie des passions*, Paris, Editions Odile Jacob, 1986.

Id., *La Chair et le diable*, Paris, Editions Odile Jacob, 1995.

ZWANG, Gérard, *La Fonction érotique*, Paris, Laffont, 1972.

IV - Thèses

BENSON, Mark, « La sexualité dans l'œuvre d'Yves Thériault », thèse de doctorat, Université McGill, 1984, 449 f.

KAITE, Berkeley « Semio-sex: the Pornographic Moment of Transgression and Desire », Thèse de doctorat, Ottawa, Université Carleton, 1989, 380 f.

LANDRY, François, « Les prisonniers d'Éros, fiction narrative et retour critique », thèse de doctorat, Université de Sherbrooke, 1999. .

SALAÜN, Élise, « La chair triomphante : discours religieux, juridique et critique sur l'érotisme dans le roman au Québec (1940-1969) », Mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, 1995, 197 f.

V - Articles sur l'érotisme

« Tenter l'érotique », *La Vie en rose*, n° 28, juillet-août 1985, p. 16-39.

BARTHES, Roland, «La métaphore de l'Oeil», in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

BEAUREGARD, M., MERCIER, A., « Une lecture d'*Oeuvre de chair*, récits érotiques d'Yves Thériault », *Études littéraires*, vol 21, no 1, 1988, p. 57-72.

BOIVIN, Jean-Roch, « Gulliver », *Lettres québécoises*, n° 60, hiver 1990-1991, p. 15.

BONNEVILLE, Léo, « Vous êtes pas écoeurés... », *Séquences*, n° 65, 1971, p. 2-3.

CALVINO, Italo, «Définition de territoires: l'érotique», dans in *La Machine littéraire ou littérature*, Paris, Seuil, 1984. p. 57 à 60.

CAVANI, Liliana, «Cinéma et érotisme» in CAUSSE, Michèle, Lapouge, Maryvonne (éd.), *Écrits, voix d'Italie*, Paris, Éd. des femmes, 1977.

DERRIDA, Jacques, «De l'économie restreinte à l'économie générale», in *l'Écriture et la différence*, Paris, Éd. du Seuil, 1967.

DUBÉ, Yves, « Compte rendu du livre « L'Univers Gulliver » de L. Gulliver », *Lettres québécoises*, n° 63, automne 1991, p. 22.

DUPRÉ, Louise, « Rire ou pleurer », *Voix et images*, n° 47, hiver 1991, p. 340-344).

GERVAIS, Bertrand, «Des lectures illicites : une entrevue avec J.-Z.-Léon Patenaude», *Voix et Images*, 44, (hiver 1990), p. 167-179.

Id., « Les aventure de *Name Vitheld* : un cas de lecture spécialisée », in *Les Cahiers des paralittératures* 3, (Actes du colloque « Les Mauvais genres » organisé au Centre culturel canadien de paris les 23, 24et 25 novembre 1989), Liège, Éd. Du CLPCF, 1992, p. 149.

GUÉNETTE, Françoise, « Histoire de Q... prologue », *La Vie en rose*, n° 28,

juil./août 1985, p. 33-37.

HAMEL, Réginald, « L'érotisme dans les romans, contes et nouvelles entre 1900 et 1940 », *Parti pris*, vol. 1, n° 9-10-11, 1964, p. 98-140.

LORTIE, Micheline, « Les Sexploratrices passent aux aveux », *Femme plus*, vol. 7, n° 9, octobre 1994, p. 30-32.

MAFFESOLI, Michel, *L'Ombre de dionysos, contribution à une sociologie de l'orgie*, Paris, Méridiens/Anthropos, 1982.

MARTEL, Réginald, « Petits plats pour jouir », *La Presse*, 7 février 1976, p. D-3.

Id., « Fascinante et dramatique rencontre du plaisir le plus nu et de la souffrance la plus exigeante », *La Presse*, dimanche 30 juin 1991, p. C3.

MOISAN, Sylvie, « *L'Univers Gulliver, t. 2 : La Grèce* », *Nuit Blanche*, n° 48, juin-juil.-août 1992, p. 32.

PELLERIN, Jean, « Pollution de la pornographie », *La Presse*, 5 avril 1971, p. D4.

ROY, Mario, « Amours et tremblement », *La Presse*, samedi 12 mai 1990, p. D3.

ROYER, Jean, *Le Devoir*, 20 avril 1983, p.

SAFARATI, Sonia, « La littérature érotique, nos auteurs ont-ils assez péché? » *La Presse*, 26 sept. 1993, p. b1

SALAÜN, Élise, « Érotisme littéraire et censure : la révolution cachée », *Voix et images*, vol. XXIII, n° 2 (68), hiver 1998, p. 301.

SONTAG, Susan, « The Pornographic Imagination », in *Styles of Radical Will*, New York, Delta, 1981.

SOULIÉ, Jean-Paul, « Une petite fleur prénommée Jacinthe », *La Presse*, samedi 19 mai 1990, p. K4.

SULEIMAN Susan, « La pornographie de Bataille. Lecture textuelle, lecture thématique », *Poétique*, 1985, n° 64, p. 483-493.

SULEIMAN, Susan, «Female eroticism» in *Subversive intent*, Cambridge, Harvard University Press, 1990, p. 119-140.

TADROS, Jean-Pierre, « La pauvreté dégoûtante de la réclame cinématographique », *Le Devoir*, 3 avril 1971, p. 15.

THÉRIO, Adrien, « Défolement » *Lettres québécoises*, n° 59, automne 1990, p. 19.

TRACHTENBERG, Peter, *Le complexe de Casanova : les séducteurs impénitents et les femmes qui leur succombent*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1990 (traduit de l'américain par Jean-Pierre Quijano).

VI - Travaux théoriques

Le Trésor de la langue française, Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960), Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1980, tome VIII.

Livres et auteurs canadiens, (1961-1968) Montréal, éditions Jumonville, 1969.

AQUIN, Hubert, *Journal 1948-1971*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992, (12 août 1961), p. 216.

BALANDIER, Georges, « Ruse et politique » in *La Ruse, Cause commune*, Paris, 10/18,

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1973.

Id., *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 108-109. Cité dans Philippe Hamon, *art.cité*, p. 175.

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1981.

BEAULIEU, Victor-Lévy, *Un loup nommé Yves Thériault*, Trois Pistoles, Éd. Trois-Pistoles, 1999, p. 201.

BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fée*, Paris, Robert Laffont, coll. « Pluriel », 1976.

BETTINOTTI, Julia, *La Corrida de l'amour ; Le roman Harlequin*, Montréal,

Université du Québec à Montréal, 1986.

BONENFANT, Joseph, *Livres et auteurs québécois 1974*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1975, p. 20.

BOUCHER, Yvon, « Aquin par Aquin », *Le Québec littéraire*, vol. 2, 1976.

BOUILLAGUET, Annick, *L'Écriture imitative; pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan, Série « Littérature », 1996.

BOYER, Alain-Michel, *La Paralittérature*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 1992.

Id., « Questions de paralittérature », *Poétique*, p. 132.

CARPENTIER, André, *Yves Thériault se raconte: entretiens avec André Carpentier*, Montréal, Québec: VLB, [1985], 188 p.

CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, [c1927], 1996.

COUÉGNAS, Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1992.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1976.

DIDIER, Béatrice, *L'Écriture-femme*, Paris, PUF, coll. « Écriture-Femme », 1997.

DORION, G. et al., *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, vol V, Montréal, Fides, 1987.

DOSTIE, Gaëtan, « Hubert Aquin, séducteur pressé et pressant », *Le Jour*, 24 mai 1975, p. 12 et 14.

DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

DUBOIS, Théodore, *Sept paroles du Christ*, Oratorio [document sonore], Montréal, SNE, 1988.

DUNETON, Claude, *Le Bouquet des expressions imagées*, Paris, Seuil, 1990, p. 199.

ÉLIADE, Mircea, *Méphistophélès et l'androgynie*, Paris, Gallimard, 1962.

ÉTHIER-BLAIS, Jean, « H. Aquin, Prix de la Presse », *Le Devoir*, 26 octobre 1974, p. 15.

FRYE, Northrop, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1969.

GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.

Id., *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

Id., *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

Id., *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

Id., *Seuils*, Paris, Seuil, «coll. Poétique», 1987.

GERVAIS, Bertrand, « Les aventure de *Name Witheld*: un cas de lecture spécialisée », *Les Cahiers des paralittératures* 3, (Actes du colloque « Les Mauvais genres » organisé au Centre culturel canadien de Paris les 23, 24 et 25 novembre 1989), Liège, Éd. Du CLPCF, 1992, p. 149.

GOBARD, Henri, *L'Aliénation linguistique, analyse tétraglossique*, Paris, Flammarion, 1976.

GOYET, Florence, *La Nouvelle 1870-1925*, Paris, PUF, 1993, p. 52).

GREIMAS, A. J., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966. Voir aussi l'article « Programme narratif » dans A. J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique; Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p. 297-298.

GUILHOVIN, H. Sutyn (abbé), *Grand Missel. Rituel et vespéral*, Québec, Librairie Garneau, 1935.

HAMON, Philippe, « Un discours contraint » in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 119-181.

Id., «Statut sémiologique du personnage», in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1977, p. 162.

- HÉBERT, Pierre, *Censure et littérature au Québec : le livre crucifié, 1625-1919*, Saint-Laurent, Fides, 1997, 290 p.
- HOTTE, Lucie, *Romans de la lecture, lecture du roman*, Montréal, Nota bene, coll. « Littérature(s) », 2001.
- HUTCHEON, Linda, « Ironie et parodie : stratégie et structure », *Poétique*, n° 36, 1978.
- Id.*, « Ironie, satire, parodie », *Poétique*, n° 46, 1981.
- Id.*, *A Theory of Parody*, New York et Londres, Methuen, 1985.
- Id.*, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1988.
- HUYGHE, René, *Dialogue avec le visible*, Paris, Flammarion, 1955.
- JAKOSBSON, Roman, « The dominant » in Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska, *Readings in Russian poetics: formalist and structuralist views*, Cambridge, MIT Press, 1971.
- Id.*, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1966.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978.
- JENNY, Laurent, « Le discours du carnaval », *Littérature*, n° 16 (décembre 1974), p. 19-36.
- Id.*, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1982.
- JUNOD, Philippe, *Transparence et opacité : essai sur les fondements théoriques de l'art moderne : pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler*, 1976.
- KALLMANN, Helmut *et al.*, *Encyclopédie de la musique au Canada*, Saint-Laurent, Québec, Fides, 1993.
- KAUFMANN, Vincent, « Contrats sans paroles », *L'intertextualité, intertexte, autotexte, intratexte*, Toronto, Trintexte, 1984, p. 40.

- LANDRY, Kenneth, « Discours critique des années soixante-dix », in E.D. Blodgett, A.G. Purdy, *Problèmes de réception littéraire*, Edmonton, Research Institute for Comparative Literature (University of Alberta), 1988, p. 14.
- LEJEUNE, Philippe, « Le pacte autobiographique », *Poétique*, n° 14, avril 1973, p. 155-175.
- Id.*, *Le Pacte autobiographique*, Paris Seuil, 1975.
- LEMIRE, Maurice (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome IV, Montréal, Fides, 1984.
- LEVINAS, *Totalité et infini*, La Haye, M. Nijhoff, 1965.
- MATEJKA, Ladislav, POMORSKA, Krystyna, *Reading in Russian Poetics*, Cambridge, MIT University Press, 1971.
- MÉNARD, Philippe, *Les Fabliaux. Contes à rire du moyen âge.*, Paris PUF, coll. « Littératures modernes », 1983, p. 109.
- MERIVALE, Patricia, « Hubert Aquin and Highbrow Pornography », *Essays on Canadian Writing*, Summer 1983, p. 1-12.
- MONTAIGNE, *Essais III*, Paris, Gallimard, coll. « Le livre de poche », 1965.
- NERVAL, Gérard de, « El Desdichado » dans *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1984, p. 44.
- PELLETIER, Claude, *Yves Thériault II: dossier de presse, 1954-1985*, Sherbrooke: Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1986, 82 p.
- PÉPIN, J., *La Tradition de l'allégorie de Philon d'Alexandrie à Dante*, Paris, Études augustiennes, 1987, p. 102.
- REY-DEBOVE, Josette, REY, Alain (dir.), *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, [Édition mise à jour] juin 2000, p. 2335.
- RIFFATERRE, Michael, *Essai de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.
- Id.*, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

- Id.*, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1964.
- RUSHDIE, Salman, *Versets sataniques*, Paris, Pocket, 2000.
- SEPHIHA, H.- Vidal, « Introduction à l'étude de l'intensif », *Langages*, n° 18, juin 1970, p. 104-120.
- STIERLE, Karlheinz, « Réception et fiction », *Poétique*, n° 39, Paris, Seuil, 1979, p. 299-320.
- TODOROV, Tzvetan, « Genres littéraires » in *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1979.
- Id.*, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.
- TOMACHEVSKI, B., « Les genres littéraires », in *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1965, p. 303.

ANNEXE 1

REMERCIEMENTS.....	III
RÉSUMÉ.....	4
INTRODUCTION	1
Études de l'érotisme dans les sciences humaines	2
Le substantif « érotisme ».....	7
Distinction entre le sexuel et l'érotique.....	10
L'obscénité, le pornographique, l'érotique	12
La fiction érotique	18
Le genre	20
Le roman érotique comme genre.....	21
Reproches faits au texte érotique: une résolution connue.....	24
Paralittérature ou littérature ?	25
Problématique	31
Le choix des œuvres	34
Parcours des œuvres	38
CHAPITRE PREMIER.....	42
<i>Après ski de Philippe Blanchont</i>	42
Après ski: Un riche paratexte	53
Structure du roman	60
Le système de personnages.....	67
Conclusion:	90
CHAPITRE 2.....	95
<i>Œuvre de chair d'Yves Thériault</i>	95
Réception critique.....	95
Analyse thématique.....	100
Un enchaînement logique et ritualisé.....	101
Système des personnages: des rapprochements oxymoriques	104
Les clercs comme figures de transgression carnavalesque	104
De l'usage des relations interdites	108
La femme en tant que sujet désirant.....	110
Les hommes: décodeurs de signes	111
La cuisine pour tous	114
Les ratés culinaires en tant qu'acte manqué.....	117
Les lieux du désir.....	119
La langue des récits	120
Techniques et structures.....	123
La métaphore culinaire et l'esthétique du désir.....	125
Recette type: le steak au poivre.....	127
Autre exemple de chair cuisinée.....	133
La figure du prédateur	141

Conclusion:	145
CHAPITRE 3.....	148
<i>Neige noire d'Hubert Aquin</i>	148
Une lecture littéraire de <i>Neige noire</i>	155
<i>Lecture de la thématique érotique dans Neige noire</i>	156
L'adultère	165
Du texte jouissif au scénario: une dynamique du plaisir et du déplaisir.....	170
Le principe de castration.....	171
Le viol du narrataire.....	174
La mise en abyme comme processus de mystification	176
Le carnavalesque de la fiction cinématographique	179
CHAPITRE 4.....	186
<i>Jacinthe de Charlotte Boisjoli</i>	186
Le récit de Jacinthe: un érotisme à l'eau bénite	189
Réception critique sévère pour un récit peu orthodoxe	191
Religion et sexualité dans les romans traditionnels.....	197
Un hypertexte marqué par l'érotisme	204
Interdiscursivité: Comment s'inscrit le religieux dans Jacinthe	205
Un système de personnages calqué sur fond biblique ou hellénique	208
Descriptions et actions carnavalesques des personnages religieux	211
La voix sexuée et le corps parlant	215
Parole déviée, parole dévoyée	216
La parole détournée	220
Une parodisation par l'intensif	224
Conclusion:	228
CHAPITRE 5.....	233
<i>L'Univers Gulliver de Lili Gulliver</i>	233
Introduction	233
La réception critique : des attentes non rencontrées.....	242
Les relations hypertextuelles : le glissement des hypotextes.....	245
Relation avec le roman de Jonathan Swift.....	246
Parodie des Mémoires de Casanova (ou Histoires de ma vie).....	248
La parodisation des contes.....	255
Parodisation de l'hypogénre : du renversement de quelques procédés du roman érotique traditionnel.....	259
La parodisation des stéréotypes	259
Parodisation des lieux	262
Sur le plan stylistique	264
L'usage du calembour	264
Le travestissement des genres	268

Fictionnalité du récit.....	269
Conclusion:	271
CONCLUSION.....	274
Vers une typologie de la fiction érotique	286
ANNEXE 1	298
BIBLIOGRAPHIE	307