

Université de Montréal

**Représentation du sexe chez N. Arcan, V.
Despentes, M.-S. Labrèche et C. Millet.**

par

Louise Krauth

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en littératures de langue française.

Août 2011

© Krauth, 2011.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Représentation du sexe chez N. Arcan, V. Despentès, M.-S. Labrèche et C. Millet.

Présenté par :
Louise Krauth

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Catherine Mavrikakis, directrice de recherche
Pierre Popovic, président rapporteur
Claire Legendre, membre du jury

Résumé

Depuis la fin des années 1990, une nouvelle génération d'écrivaines s'est emparée des thèmes du corps et de la sexualité. Certaines de leurs œuvres ont fait scandale pour l'impudeur qui les caractériserait, d'autres pour leur violence ou leur appartenance supposée à la pornographie. Si ces textes témoignent de changements profonds au sein de la société, ils attirent également notre attention sur leur inscription manifeste hors des catégories génériques qu'ils semblaient indiquer. Ce mémoire rend compte de la façon dont *À ciel ouvert* de Nelly Arcan, *Baise-moi* de Virginie Despentes, *La brèche* de Marie-Sissi Labrèche, *La vie sexuelle de Catherine M.* de Catherine Millet et *La nouvelle pornographie* de Marie Nimier traitent la thématique du corps et du sexe. La politique des corps révèle que les récits d'aujourd'hui expriment, certainement aussi fortement que dans les années 1970, la nécessité de dissoudre et de réinventer les identités sexuées. De plus, une analyse centrée sur la notion de sujet telle qu'elle s'écrit dans la relation du plaisir et du désir montre que le thème sexuel est un moyen pour les auteures d'explorer une réalité qui devient flagrante lorsque les êtres de langage se mettent à habiter leur corps. Enfin, une lecture générique souligne toute la complexité de l'utilisation de la pornographie dans les récits étudiés et s'intéresse aux stratégies de légitimation indiquant vers quelle définition de la littérature tendent les auteures.

Mots-clés : littérature contemporaine, littérature française, littérature québécoise, études féminines, Nelly Arcan, Virginie Despentes, Marie-Sissi Labrèche, Catherine Millet, Marie Nimier, pornographie.

Abstract

Since the end of the 1990's, a new generation of female writers started working on stories about the body and sexuality. Some of the narratives they develop drew attention because of the "shameless exhibitionism" they supposedly include, others because of their violence or what appears as a display of pornography. Those texts are evidence of deep changes occurring in our society, but moreover, they are interesting by their lack of respect for the literary conventions. This essay is about the way sex and body are depicted in *À ciel ouvert* by Nelly Arcan, *Baise-moi* by Virginie Despentes, *La brèche* by Marie-Sissi Labrèche, *La vie sexuelle de Catherine M.* by Catherine Millet and *La nouvelle pornographie* by Marie Nimier. The body is politics: it tells us that today, as much as in the 1970's, sexual identities have to be dissolved and recreated. In addition, reading Arcan's, Despentes', Labrèche's and Millet's work while focalizing on what kind of subject is expressed via pleasure and desire shows that writing about sexuality can be a way of exploring human being when speech is useless. We will then see how the writers use pornography on a generic level and how they try and reconfigure our literary regime.

Keywords : contemporary literature, french literature, Quebec literature, women studies, Nelly Arcan, Virginie Despentes, Marie-Sissi Labrèche, Catherine Millet, Marie Nimier, pornography.

Table des matières

Introduction	1
La constitution d'un corpus et sa réception dans la presse.	2
La lecture sociologique.	4
Lectures féministes.....	6
Approches génériques	7
Des textes littéraires ?	9
Analyses du discours.....	10
Politiques du copulatif.....	14
Omniprésence des pères	14
Chair à bistouris	19
Du sexe-loupe au corps-signal	24
Achille en talons hauts	26
Le moi et la chose : le sujet entre désir et plaisir	32
Autoportrait d'une absente	34
La revanche du ventre	40
L'échec des images face au désir	47
La chair du monde.....	48
Mauvais genres : scénographies en rose et noir.	53
La Nouvelle pornographie.....	59
Les brèches du récit.....	66
La vie sexuelle de Catherine M. : essai, témoignage ou exercice de style.....	72
La pornographie est-elle soluble dans le roman noir ?.....	80
Conclusion.....	100

Remerciements

Je souhaite remercier ma directrice de recherches, Catherine Mavrikakis, pour son soutien précieux, Emmanuel Guilbert, pour son insatiable et généreuse cinéphilie, et Antoine Pouch.

Introduction

En 1894, Gustave Lanson fait de Christine de Pizan «la première de cette insupportable lignée de femmes auteurs, à qui nul ouvrage sur aucun sujet ne coûte, et qui pendant toute la vie que Dieu leur prête, n'ont affaire que de multiplier les preuves de leur infatigable facilité, égale à leur universelle médiocrité¹.» Un siècle plus tard, ladite lignée continue de se rendre insupportable aux yeux de certains avec les expérimentations formelles et thématiques des féministes des années 1970, qui font écrire à Sarane Alexandrian, en conclusion du chapitre de son *Histoire de la littérature érotique* consacrée à la littérature érotique féminine que «c'est une conquête précieuse de la femme que le droit [...] d'exprimer en littérature les exigences internes et les troubles sensuels de son corps. Il faut qu'elle en use à bon escient, sans hypocrisie, mais aussi sans ostentation et sans revendication déplacée. Si elle ne se sent pas capable d'égaliser le lyrisme voluptueux de Louise Labé, [...] il vaut mieux qu'une femme de lettres se limite au genre sentimental où le génie féminin excelle².»

Pour datées que soient ces considérations, elles n'en reflètent pas moins les présupposés idéologiques qui ont favorisé le scandale entourant la publication en 1994 de *Baise-moi* par Virginie Despentes, de *L'inceste* par Christine Angot en 1999 ou encore de *La vie sexuelle de Catherine M.* par Catherine Millet en 2001. La critique – journalistique et universitaire – a rapidement fait de ces ouvrages les emblèmes paradigmatiques d'une tendance à la «pornographisation³» de la littérature contemporaine qui serait essentiellement le fait d'une nouvelle génération d'écrivaines. S'intéresser à ces œuvres et à cette tendance pose tout d'abord un problème de définition du corpus. En effet, il ne s'agit pas d'un mouvement qui reposerait sur des principes affirmés ouvertement, ni même d'un ensemble d'œuvres dont les auteures revendiqueraient un héritage littéraire commun. L'unité générique fait également défaut, car si les récits de Christine Angot sont identifiés

¹ Gustave Lanson, «Le quinzième siècle (1420-1515)», dans *Histoire de la littérature française*, Paris, Librairie Hachette, 1912 (douzième édition revue), p. 166-167.

² Sarane Alexandrian, *Histoire de la littérature érotique*, Paris, Seghers, 1989, p. 407-08.

³ Dominique Maingueneau, *La littérature pornographique*, Paris, Colin, 2007, p. 100.

comme autofiction, le livre de Catherine Millet se veut un autoportrait et un témoignage tandis que *Baise-moi* est un roman.

Ainsi, le point commun de ces textes et de ceux qu'ils sont supposés représenter résiderait uniquement dans l'investissement préférentiel des thématiques du corps et de la sexualité, traitées de manière crue, et dans le sexe de leur auteur. L'imprécision d'une telle catégorie s'explique probablement par la façon dont elle a été constituée, et qu'analyse avec précision Guillaume Bridet. Son examen de la réception par la presse généraliste et spécialisée des œuvres d'un «certain nombre de femmes écrivains [qui] publient depuis quelques années des récits rencontrant un réel succès et laissant une large place à la sexualité⁴» montre que la constitution de ces œuvres hétéroclites en tendance est avant tout le fruit de la visibilité médiatique de certaines d'entre elles. Cette interprétation en terme de phénomène de société a été reconduite par les études sociologiques qui ont lu ces œuvres comme une enquête sur la sexualité féminine contemporaine. Parmi les approches qui considèrent le caractère littéraire de ces textes, les plus représentées sont les études féministes et génériques. En effet, parmi les auteures fréquemment citées, plusieurs sont celles qui ont publié une ou des autofictions, genre dont la définition prête encore à controverse. En outre, la réflexion portant sur la représentation du sexe, notamment dans les registres pornographique et érotique, que ce soit du point de vue de la philosophie ou de l'analyse du discours, se penche régulièrement sur notre corpus.

La constitution d'un corpus et sa réception dans la presse.

Dans son article «Le corps à l'œuvre des femmes écrivains : autour de Marie Darrieussecq, Virginie Despentes et Catherine Millet», Guillaume Bridet fait l'hypothèse que le succès de librairie des livres de Virginie Despentes, Marie Darrieussecq, Christine Angot et Catherine Millet, ainsi que leur perception comme chefs de file d'une tendance

⁴ Guillaume Bridet, "Le corps à l'œuvre des femmes écrivains : autour de Marie Darrieussecq, Virginie Despentes et Catherine Millet," dans Blanckeman, Bruno, Aline Mura-Brunel, and Marc Dambre éd. *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 439.

générale de la littérature contemporaine, reposent sur une réception différenciée des œuvres écrites par des femmes. Il met tout d'abord en lumière le fait que la proportion d'œuvres écrites par des femmes dans l'ensemble de la production contemporaine ayant pour thème principal la sexualité n'a pas été mesurée, mais que l'idée que cette part est importante, voire majoritaire, est affirmée comme une évidence. L'effet de tendance est accentué par la récurrence de dossiers thématiques consacrés simultanément à plusieurs auteures tandis les écrivains de sexe masculin ne font pas l'objet d'articles les réunissant sous une même étiquette. À l'aide des outils de la sociologie de la littérature, et dans une perspective féministe, Bridet analyse les arguments (dans le sens de l'éloge et du blâme) développés par les critiques littéraires de la presse généraliste. Il montre que, dans les deux cas, on retrouve une «anthropologie datée, définissant l'identité de la femme et, plus spécialement, de ces femmes écrivains» qui «resteraient prisonnières de leur corps, écriraient au plus près de leurs humeurs et auraient tendance à confondre le plan de l'imaginaire et celui de la réalité⁵» et met en avant trois hypothèses pour expliquer la généralisation de telles lectures. La première vaut surtout pour sa réfutation. En effet, les positions de rejet et les discours refusant un statut littéraire aux œuvres dont nous traitons se partageant de façon surprenante entre les journaux conservateurs et progressistes, on ne peut rabattre cette réception sur des valeurs politiques et morales *stricto sensu*. Cela ne donne que plus de force à la deuxième interprétation de G. Bridet, qui propose de voir dans ces articles la manifestation de l'«imaginaire social, essentiellement masculin, d'un pouvoir menacé par la montée en puissance dans femmes dans le monde littéraire comme dans le reste de la société», et de la tentation d'«écarter ces jeunes femmes insatiables du terrain de la haute littérature pour, mi-effrayé mi-réjoui, les remettre à leur place d'objet sexuel potentiel, de folle ayant perdu tout contrôle d'elle-même, ou de femme, peut-être caustique, mais dans le fond toujours sentimentale et tendre⁶.» Enfin, Bridet suggère que les œuvres de C. Millet et consœurs participent, comme bien d'autres œuvres écrites par des hommes, d'une «fascination, à laquelle notre société laisse une large place, pour la régression et la

⁵ *Ibid.*, p. 442.

⁶ *Ibid.*, p. 444.

transparence, pour la régression en *toute* transparence», d'une aspiration «à montrer la simple mécanique du corps, comme si on ne la montrait pas⁷», conjuguée à «une marchandisation de soi» dans la «vaste entreprise du spectacle⁸». La visibilité médiatique accordée aux œuvres écrites par des femmes s'explique alors «par une disposition créée par le champ littéraire et, plus largement, par la société dans son ensemble, qui délèguent à ces femmes le soin de révolutionner les mœurs, et, du même coup, limitent la reconnaissance dont elles peuvent jouir, en les cantonnant dans un domaine de l'intime, certes nouvellement marqué par la sexualité au dépens des sentiments, mais qui demeure traditionnellement le leur⁹»

Cette étude nous invite à refréner la tentation d'une lecture qui accorderait une trop grande part au genre de l'auteur, du moins en ce qui concerne la stylistique. Cependant, en évoquant la place réservée aux femmes dans le champ littéraire, G. Bridet laisse entendre que, au delà des problématiques proprement sociétales liées à la présence des femmes dans l'espace public, la construction d'un phénomène littéraire autour de femmes écrivains traitant des thèmes du corps et de la sexualité repose sur l'effraction qu'elles opèrent au sein de ce champ.

Par ailleurs, si G. Bridet traite la réception des œuvres de Virginie Despentes, Catherine Millet et Christine Angot comme les symptômes d'une certaine rupture dans le champ littéraire et de la résistance de celui-ci, plusieurs critiques ont lu dans les œuvres elles-mêmes les signes de changements intervenus au sein de la société.

La lecture sociologique.

Conjuguant leurs approches de sociologue et de chercheuse en littérature, Anne Simon et Christine Détrez étudient dans *À leur corps défendant : les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral* un corpus très important d'œuvres récentes écrites par des femmes, en

⁷ *Ibid.*, p. 445.

⁸ *Ibid.*, p. 446.

⁹ *Idem.*

«privilégi[ant] la vingtaine d’auteures particulièrement médiatisées depuis les années quatre-vingt-dix¹⁰», parmi lesquelles figurent Virginie Despentes et Catherine Millet. À partir du constat que le corps féminin sature l’espace public et les discours, C. Détrez et A. Simon interrogent leur corpus à l’aulne des progrès et des régressions récentes de l’émancipation féminine, et relèvent «la récurrence de thématiques et de discours confortant la notion d’«éternel féminin» (et par ricochet, celle d’«éternel masculin¹¹»).» Cet état des lieux de la représentation du corps chez les auteures succédant à la génération d’Hélène Cixous, Luce Irigaray et Monique Wittig, qui avaient fait de l’«écriture du corps» la base d’une subversion des valeurs dominantes, montre que malgré la transgression apparente des tabous liés à la sexualité, le traitement des thèmes de la maternité, de la relation amoureuse, du désir, restent globalement imprégnés de stéréotypes anciens. Cette étude souligne également l’apparition de nouveaux topoï tels que l’avortement, la sensualité des femmes vieillissantes, ainsi que l’inversion des valeurs accordées aux figures archétypales de la «maman» et de la «putain». Le travail de C. Détrez et A. Simon, dont l’objectif est de «se saisir des représentations artistiques et symboliques comme d’un matériau pour appréhender les réalités sociales¹²», présente l’intérêt de situer les œuvres que nous analysons dans le contexte contemporain, à la fois dans le domaine des normes sociales et au sein d’autres récits traitant le même sujet. Il opère en outre une synthèse claire des enjeux politiques de la présence du corps dans l’espace social, mettant en lumière des principes sous-jacents au comportement des personnages dans les récits qui nous intéressent. Cependant, l’analyse de détail est rare, et les auteurs d’*À leur corps défendant : les femmes à l’épreuve du nouvel ordre moral* citent majoritairement des détails de la fable, voire les propos tenus par les personnages sans se pencher sur le dispositif énonciatif sur lequel repose le récit. Que l’écriture elle-même désamorce ou dénonce les stéréotypes et les marques d’aliénation ne joue aucun rôle dans l’interprétation proposée.

¹⁰ Christine Detrez et Anne Simon, *À leur corps défendant : les femmes à l’épreuve du nouvel ordre moral*, Paris, Éditions du Seuil, 2006, p. 19.

¹¹ *Ibid.*, p. 18.

¹² *Ibid.*, p. 16.

Lectures féministes

Si les analyses précédemment évoquées intègrent nécessairement, en raison de leur composante sociologique, l'idée que la société dans laquelle sont produites les œuvres étudiées assigne une place déterminée à la parole féminine et des valeurs spécifiques à l'usage du corps, elles se distinguent des lectures féministes à proprement parler par leur façon d'interroger le texte. En effet, la perspective féministe cherche à dégager la construction de l'identité féminine qui est mise en œuvre par les auteures. On peut citer notamment le travail d'Isabelle Boisclair sur les récits de Nelly Arcan, qui repose sur le concept d'agentivité, c'est-à-dire la capacité du sujet à déterminer lui-même le cours de ses actions. Dans *Accession à la subjectivité et autoréification: statut paradoxal de la prostituée dans Putain de Nelly Arcan*, Boisclair rappelle que «l'héritage culturel de la pensée occidentale perpétue la bipartition selon laquelle l'homme est sujet et identifié à l'esprit, la femme est objet, identifiée par son corps, et surtout, réduite à son corps¹³» et explore «le paradoxe [qui] s'articule autour de la contradiction entre le statut d'objet du personnage féminin que suggère sa condition de prostituée et le statut de sujet que suggère son agentivité énonciative et narrative¹⁴». Boisclair poursuit cette réflexion avec *Cyberpornographie et effacement du féminin dans Folle de Nelly Arcan* en montrant que Nelly Arcan donne à voir la négation du corps et de la subjectivité féminine qui se joue dans la médiation du désir par la pornographie, et la résistance du sujet énonciateur, qui persiste à dire son propre effacement. Ainsi, Boisclair propose une interprétation qui repose sur la mise en récit d'une fable, et, au-delà de l'exposition de la double contrainte qui caractérise la condition féminine post-moderne, rend compte de l'œuvre de Nelly Arcan dans sa dimension littéraire.

Par l'inversion caractéristique des rôles traditionnels qu'opère le roman, *Baise-moi* de Virginie Despentes, appelle les lectures féministes. Ainsi, Shirley Ann Jordan a consacré

¹³ Isabelle Boisclair, "Accession à la subjectivité et autoréification: statut paradoxal de la prostituée dans *Putain* de Nelly Arcan," dans Marcheix, Daniel and Nathalie Watteyne éd. *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, PULIM, 2007, p. 111.

¹⁴ *Ibid.*, p. 112.

plusieurs études aux œuvres de Virginie Despentes. Dans son article intitulé “*Dans le mauvais goût pour le mauvais goût*” ? Pornographie, violence et sexualité féminine dans la fiction de Virginie Despentes, elle se demande dans quelle mesure la transgression des tabous et l’utilisation de codes associés à des univers masculins peuvent être considérées comme «subversive[s] envers les normes dominantes, et progressiste[s] pour les revendications féministes¹⁵». Sa réponse est nuancée. Si elle montre que le traitement de la pornographie permet de proposer une vision alternative de la sexualité féminine, elle considère que les personnages sont cantonnés, dans leur violence notamment, à la répétition du déjà connu. Aussi, bien qu’elle s’intéresse à l’inscription générique du roman, et aux influences manifestes de références culturelles populaires : le film noir, la bande dessinée, le jeu vidéo, Jordan pense dans le cadre de la diégèse et n’évalue pas l’usage que fait Despentes de ces références et de ce cadre générique. Elle poursuit sa réflexion dans un chapitre de son livre sur l’écriture contemporaine au féminin en France¹⁶, et soutient que le jeu sur les codes du noir (voire du néo-noir) et du pornographique a essentiellement pour fonction de les subvertir pour proposer un imaginaire moins stéréotypé.

Approches génériques

À la croisée des études féministes et d’une approche générique, Martine Delvaux s’approprie la déconstruction derridienne pour lire notamment *Putain* de Nelly Arcan et *La vie sexuelle de Catherine M.* de Catherine Millet en prenant pour pivot la nature testimoniale de ces textes et «la récurrence d’une figure manifeste à la fois comme image et comme structure : le spectre¹⁷». *Histoires de fantômes : spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains* démontre qu’il faut changer de catégorie pour comprendre

¹⁵ Shirley Jordan, ““Dans le mauvais goût pour le mauvais goût” ? Pornographie, violence et sexualité féminine dans la fiction de Virginie Despentes,” dans Morello, Nathalie and Catherine Rodgers éd. *Nouvelles écrivaines, nouvelles voix ?*, Amsterdam; New York, Rodopi, 2002, p. 121.

¹⁶ Shirley Jordan, “Revolted Women ? Excess and *Détournement de Genres* in the Work of Virginie Despentes,” *Contemporary French Women's Writing*, Bern, Peter Lang, 2004.

¹⁷ Martine Delvaux, *Histoires de fantômes : spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Presses de l’Université de Montréal, 2005, p. 9.

l'enjeu réel des textes étudiés. La vérité que visent ces récits ne repose pas sur un rapport référentiel au réel mais tient au statut de la parole qui est mise en scène : les récits «fantomatiques» sont fondés par un dire qui ne peut que manquer en partie sa cible et rejouent infatigablement l'exposition de ce ratage. C'est dans une dialectique du montré et du retenu que s'élabore une représentation du sujet par l'acte même d'écrire, un rapport au monde sur le mode de la *hantise*, qu'«une place se prend et s'apprend, là où c'est seulement possible : au bord de soi, au bord de la vie¹⁸», entre le vivant et le mort, entre le vrai et le faux, sur la faille. Or ce que ces récits qui prennent pour objet l'expérience sexuelle nous apprennent, c'est qu'il n'y a pas d'en deçà de la construction langagière, que le corps et le sexe n'existent pas en dehors leur constitution par l'écriture mais que celle-ci les manque aussi inévitablement.

Madeleine Ouellette-Michalska, quant à elle, dans l'essai qu'elle consacre à l'écriture de soi et à ses avatars récents¹⁹, n'hésite pas à réserver une large place aux autofictions écrites par des femmes, en soulignant la grande part accordée à une écriture du corps et du sexe. Les premiers chapitres rendent compte de l'histoire littéraire de l'écriture de soi et de l'émergence de l'autofiction en rappelant les développements récents de la théorie littéraire à ce sujet.

Dans les chapitres suivants, les analyses consacrées notamment à Annie Ernaux, Nelly Arcan et Catherine Millet ouvrent des perspectives intéressantes en proposant une lecture de la façon dont les auteures se représentent comme sujet, lieu d'élaboration d'une identité instable prise entre la vie intérieure et l'image de soi médiatisée par le regard de l'autre. Ce panorama de l'autofiction contemporaine au féminin voit avant tout dans les œuvres citées un effet de la «postmodernité qui pulvérise l'identité singulière dans une multitude de facettes instables et contradictoires²⁰», et qui «propose un univers de signes

¹⁸ *Ibid.*, p. 11.

¹⁹ Madeleine Ouellette-Michalska, *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal (Québec), XYZ, 2007.

²⁰ *Ibid.*, p. 82.

qui illustre bien notre époque, son attrait pour les jeux de miroir, mais aussi sa capacité d'interroger l'irreprésentable, l'expérience limite à l'exploration du langage²¹.»

Si cette dimension est incontestable, on peut regretter que l'utilisation du genre par les auteures ne soit pas analysé plus avant. C'est que, comme l'a souligné Isabelle Boisclair²², l'autofiction elle-même est, pour M. Ouellette-Michalska, le symptôme d'une certaine perte dans le domaine littéraire, d'une déchéance inhérente à l'époque actuelle. Ainsi, c'est finalement un jugement moral («l'autofiction ouvre sur des pratiques qui prêtent à des accomplissements littéraires exemplaires, mais aussi à des excès tenant de l'indiscrétion ou du mauvais goût²³») qui amène l'essayiste à penser la littérature contemporaine en cherchant à mettre au jour le mal dont elle est atteinte.

En cela, le livre de Mme Ouellette-Michalska est représentatif de nombre d'études qui soulignent quelques aspects intéressants des œuvres de notre corpus et leur refusent un statut littéraire, au nom d'une transgression, d'un excès souvent mal identifié.

Des textes littéraires ?

Le présent mémoire se propose de poser un regard décalé sur quelques œuvres supposées appartenir à la «nouvelle écriture féminine du corps». Il s'agit de penser ces textes dans un rapport dialogique avec les catégories génériques et esthétiques qu'ils mettent en œuvre. Par conséquent, et contrairement à la grande majorité des études publiées portant sur eux, mon analyse est avant tout une lecture considérant ces écrits comme des textes littéraires, c'est-à-dire comme le produit d'une élaboration complexe qui n'entretient pas de rapport nécessaire avec le réel qu'il est censé représenter.

En me penchant sur le détail de la phrase, les tournures stylistiques, ou encore les subtilités de la construction narrative, je souhaite interroger ce que ces œuvres veulent signifier aux lecteurs au-delà de ce qu'une réception influencée par des critères externes a

²¹ *Ibid.*, p. 77.

²² Isabelle Boisclair, "Compte-rendu : M. Ouellette-Michalska, *Autofiction et dévoilement de soi*," *Revue des sciences de l'Éducation* 36, n° 2 (2010).

²³ Ouellette-Michalska, *Autofiction et dévoilement de soi*, p. 76.

pu amener à penser. Il s'agit également de chercher à comprendre ce qui, au sein même du texte, a pu encourager le scandale lié à la parution de certains livres du corpus.

Analyses du discours

Pour ce faire, il me faudra recourir à une analyse de l'éthos discursif mis en place par les auteurs. Le travail réalisé par David Vrydaghs dans son article «La constitution d'une identité littéraire: les autoportraits de Catherine Millet et leur réception par la presse spécialisée²⁴» peut constituer un premier point d'appui. Il y étudie *La vie sexuelle de Catherine M.* et *Riquet à la houe, Millet à la loupe* d'un point de vue sociocritique en se focalisant sur tout ce qui, au sein du texte et du paratexte, relève de la posture et sur les «sens sociaux» qu'on peut associer aux pratiques formelles (choix du genre et mode d'énonciation, notamment). La réception dans la presse est utilisée comme signe d'une lecture de la représentation de l'écrivain dans et hors du texte. À l'aide d'une méthode distincte de celle de G. Bridet, D. Vrydaghs parvient à une conclusion similaire, dans la mesure où il montre que les autoportraits cherchent à construire une légitimité littéraire (et à travers elle, une posture d'écrivain pour l'auteure) qui s'inscrit paradoxalement dans et contre les genres reconnus, dans et contre l'institution.

En outre, j'emprunterai les outils de l'analyse du discours, en m'appuyant principalement sur les travaux de Dominique Maingueneau. Ce dernier s'intéresse d'ailleurs aux œuvres de notre corpus dans le chapitre qu'il consacre à «la tentation pornographique de la littérature contemporaine» au sein de son livre sur la littérature pornographique²⁵. Ce petit ouvrage synthétique propose une définition de la littérature pornographique reposant sur des critères formels et analyse la place de la pornographie dans le champ littéraire comme discours atopique. Ces critères seront utiles pour déterminer si on peut véritablement parler de scènes pornographiques dans les œuvres

²⁴ David Vrydaghs, "La constitution d'une identité littéraire: Les autoportraits de Catherine Millet et leur réception par la presse spécialisée," *Vox Poetica [en ligne]* (2006).

²⁵ Maingueneau, *La littérature pornographique*.

étudiées. Cela me permettra de distinguer différents modes d'emprunt au pornographique et de m'interroger sur le rôle que joue la représentation d'activités sexuelles dans la construction scénographique. Maingueneau propose plusieurs pistes d'interprétation concernant cette présence (fantomatique ?) du pornographique dans la littérature contemporaine, que je mettrai à l'épreuve des textes étudiés : face au défi lancé par la pornographie (et sans doute davantage encore par son avatar moderne, audiovisuel, la «porno») à la représentation littéraire, les auteures sont-elles engagées dans une recherche d'effets d'illusion, empruntant à la littérature pornographique ce qui rend possible de la considérer «comme la promesse originelle la plus orgueilleuse de toute littérature, et peut-être de tout art : faire en sorte que pour celui qui contemple ou qui lit, ce qui est peint ou écrit est vrai²⁶», et rejoignant ainsi tout un pan de la tradition romanesque occidentale, qui de «*Don Quichotte* à *Mme Bovary*[...] se nourrit d'une réflexion sur ce singulier pouvoir de la lecture²⁷» ?

Comment se négocie dans les textes le hiatus qui subsiste nécessairement «entre littérature et pornographie, dans la mesure où, pour se légitimer, la littérature doit mettre au premier plan le corps verbal, alors que le texte pornographique est voué à subordonner le langage à la monstration de corps sexuellement actifs²⁸»? L'identité féminine des auteures et des protagonistes principales modifie-t-elle la compréhension (ou plutôt la négation) de la différence sexuelle à l'œuvre dans la représentation pornographique ? Comment la place accordée au sexuel dans le récit modifie-t-elle la compréhension du genre annoncé (fût-elle paradoxale) ?

Dans un premier temps, je m'intéresserai à la façon dont la sexualité hétérosexuelle représentée dans notre corpus pose, à travers la rencontre du masculin et du féminin, la question de la domination et du partage du pouvoir sous la forme d'une difficile négociation, par le prisme d'une activité où seul parle le corps. Comment les textes du corpus mettent-ils en scène cette opposition ? Comment la représentation même de la

²⁶ Jean Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1991, p. 153.

²⁷ Maingueneau, *La littérature pornographique*, p. 109.

²⁸ *Idem.*

sexualité rend-elle compte d'une certaine expérience du féminin ? La mécanique sexuelle exprime-t-elle une évolution dans la distribution des rôles ?

Étonnamment, le personnage qui multiplie les amants et qui donc serait le mieux en mesure de dresser le tableau des relations entre hommes et femmes telles qu'elles apparaissent à travers la sexualité, Catherine M., est celui qui manifeste la plus grande indifférence quant à son identité de genre. Pour cette raison, le premier récit publié par Catherine Millet ne fait pas l'objet d'une sous-partie au sein du premier chapitre de cette réflexion, car Catherine M. n'est jamais vraiment présentée au lecteur comme une femme, ni ses partenaires comme des hommes. L'anatomie seule impose un certain usage du corps, que l'auteure abstrait soigneusement de toute problématique liée au pouvoir. Ce n'est pas le cas, au contraire, des textes de Nelly Arcan, Virginie Despentes et Marie-Sissi Labrèche, dont une première lecture nous permettra de poser les bases d'une représentation du sexe par des femmes.

Une fois cette dimension abordée, nous pourrions progressivement oublier le genre des auteures pour considérer avant tout les textes. La deuxième partie de la présente réflexion porte en effet sur l'expérience sexuelle en tant qu'elle affecte le sujet et sur la définition de l'intériorité humaine telle qu'elle est exprimée par nos récits contemporains. La diversité du corpus permet de dresser un panorama varié. Du mysticisme au nihilisme, la représentation de la sexualité recouvre une large gamme d'incarnation narrative du sujet. L'homogénéité que la critique suppose parfois à ces œuvres regroupées autour d'un thème et du genre de leur auteur s'effrite pour laisser entendre autant de voix divergentes. En outre, cette partie de l'étude réfute l'idée que les textes analysés utilisent la thématique sexuelle à des fins simplement commerciales. Le sexuel apparaît au contraire comme un médium grâce auquel l'intrigue est susceptible de prendre une coloration métaphysique.

Enfin, si la représentation de la sexualité permet de plonger au cœur du mystère de la subjectivité, les modalités de cette représentation constituent sans doute le caractère le plus original et le plus remarqué des œuvres que je me propose de commenter ici. Je m'interrogerai donc sur la place de la pornographie, comme type de représentation, au sein des œuvres littéraires contemporaines et évaluerai le rôle de cette esthétique et de ce mode

particulier de fiction dans l'élaboration de genres littéraires hybrides. Cette perspective générique offre des outils pertinents pour apprécier la qualité littéraire des textes et souligne l'usage distancié et subtil qu'ils font des emprunts au pornographique.

Politiques du copulatif

Si, selon Monique Wittig, «les lesbiennes ne sont pas des femmes²⁹», c'est qu'elles se soustraient à la domination masculine qui commence avec la définition d'un sexe par rapport à l'autre. Les personnages féminins et les narratrices des récits de Nelly Arcan, Virginie Despentes, Marie-Sissi Labrèche, Catherine Millet, ainsi que de la plupart des œuvres citées par Christine Détrez et Anne Simon, s'engagent dans des relations amoureuses et sexuelles avec des hommes; sont-elles pour autant des femmes au sens où l'entend Wittig ? Raconter des rencontres charnelles hétérosexuelles permet-il, dans ces ouvrages, de brouiller, déplacer, abolir les caractéristiques associées depuis Aristote au moins à celles dont le sexe «n'en est pas un³⁰» ?

Omniprésence des pères

L'œuvre de Nelly Arcan a beaucoup intéressé la critique féministe, sans doute parce que l'identité féminine y tient une place privilégiée. Isabelle Boisclair a montré que *Putain*, le premier récit d'Arcan, repose sur «le paradoxe [qui] s'articule autour de la contradiction entre le statut d'objet du personnage féminin que suggère sa condition de prostituée et le statut de sujet que suggère son agentivité énonciative et narrative³¹.» Le cri, la logorrhée, la parole en volutes nient l'anéantissement que pourtant elle raconte. La rencontre du féminin et du masculin dans l'acte sexuel passe par la métaphore unique de l'inceste car tous les hommes sont des pères, et toutes les putains, des filles.

Ma mère n'aurait jamais fait ça, elle ne s'est prostituée qu'avec un seul homme, mon père, et si moi aussi je baise, c'est pour elle aussi, je baise pour ne pas laisser mon père être le seul, c'est trop navrant, cet homme dressé comme Dieu le Père contre le péché du monde, mon péché et aussi le sien, car je baise avec lui à travers

²⁹ Monique Wittig, *La pensée straight*, Paris, Balland, 2001, p. 61.

³⁰ Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Éditions de Minuit, 1977.

³¹ Boisclair, "Accession à la subjectivité et autoréification: statut paradoxal de la prostituée dans *Putain* de Nelly Arcan," p. 112.

tous ces pères qui bandent dans ma direction, leur gland rougi qui converge vers ma bouche [...]

Le discours psychanalytique structure et sature le texte, soulignant, par l'*hypernormalité* de la narratrice, que la logique freudienne de la sortie de l'Œdipe mène à une névrose ordinaire. Mais, au-delà de l'histoire familiale, Arcan fait en outre de la prostitution le modèle de toute relation sexuelle hétéro et de l'inceste le motif secret de toute relation affective. Elle rejoint ainsi «toute une pensée féministe qui, au moins depuis le XIX^e siècle, n'a cessé de définir le mariage comme de la prostitution masquée³²» et suggère que la réelle aliénation ne consiste pas à entrer dans un système de «compensation masculine pour une prestation féminine³³» mais se situe dans l'hétéronomie fondamentale que provoque l'investissement de soi dans le regard de l'autre. La métaphore de l'inceste permet de montrer le caractère délétère d'une société qui identifie la valeur de l'individu à sa capacité de séduction c'est-à-dire à son adéquation aux critères généralement admis pour définir le genre. Le propos se fait politique dans la mesure où cette définition de l'un par le désir de l'autre est à sens unique, soumettant une part de la population au regard de l'autre.

Lorsque la narratrice de *La Brèche* affirme

À vrai dire, ça fait bien mon affaire, qu'il se prenne pour mon père, j'aime bien, moi, cette idée d'inceste, de père qui enfile sa fille en cachette [...], de père qui dit à sa fille de se mettre à quatre pattes et de bomber le derrière comme une chatte en chaleur, ça crée un lien important entre nous, ça rend l'amour inconditionnel, et j'aime ça l'amour inconditionnel [...]. Je veux un père qui me désire, me pénètre jusque dans les yeux [...],

elle laisse paraître la même idée, selon laquelle le rapport amoureux est miné par le complexe d'Œdipe. Le sexuel, dans le roman de Marie-Sissi Labrèche, est le symptôme d'un dysfonctionnement généralisé. Dès les premières pages de *La Brèche*, l'auteure met en scène une version fictionnalisée d'elle-même en plein coït avec Tchéky, son amant et directeur de maîtrise. Le vocabulaire utilisé

³² Elsa Dorlin, "Les putes sont des hommes comme les autres", *Raisons politiques* 11 (août 2003), p.120.

³³ *Ibid.*, p.119.

pour évoquer l'acte sexuel appartient au registre familier : l'acte est désigné par le verbe « baiser », les organes sont désignés par « sa queue » et « ma brèche ». Ce sont pratiquement les seuls termes employés tout au long du roman pour nommer les organes génitaux. Il est évident que, si le mot « queue » est fréquemment utilisé pour mentionner familièrement le sexe masculin, le choix du mot « brèche » permet une interprétation bien plus riche. Tout d'abord, il permet une identification de l'auteure à son sexe par la reprise d'un terme contenu dans son patronyme. En outre, ce mot qui donne son titre au roman, suggère une déchirure, une ouverture involontaire. Lorsqu'elle parle du sexe des autres femmes, notamment celui de l'épouse de son amant, la narratrice utilise le mot « trou » qui s'oppose à la brèche par le caractère commun de cette façon de désigner le sexe féminin, évoquant une ouverture plus franche et un orifice naturel. Ainsi, les termes utilisés par l'auteure distinguent le sexe de la narratrice de celui des autres en mettant l'accent sur l'idée qu'il s'agit chez elle d'une fêlure, du bris de ce qui était autrefois entier. De plus, l'accès permis par une brèche demeure malaisé, d'où l'utilisation de ce mot en contexte militaire (« percée d'une ligne fortifiée, d'un front ³⁴»), ce qui semble contredire la fréquence à laquelle la narratrice s'adonne à des activités sexuelles. On pourrait en déduire que, malgré la récurrence de la thématique sexuelle dans l'œuvre, il ne s'agit pas d'une activité dénuée d'enjeux pour le personnage, qui en est fracturé, ébréché.

Par conséquent, le choix même du lexique utilisé pour désigner le sexe permet de mettre au jour certaines problématiques centrales de l'œuvre de Marie-Sissi Labrèche. Ce premier récit d'aventure sexuelle met également l'accent sur le *déroulement* des ébats, en détaillant les gestes qui les composent sans décrire les sensations éprouvées par la narratrice dont on suit pourtant la pensée :

Mon prof de littérature s'est couché sur moi et a inséré sa queue dans ma brèche puis il a bougé du bassin, des petits coups : pouc ! pouc ! pouc !

³⁴ Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le nouveau petit Robert dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2007.

Les corps n'ont pas de profondeur sensible ou signifiante, ils sont constitués d'organes qui *s'insèrent* dans d'autres, comme on insère une carte bancaire dans la fente d'un guichet automatique. La succession d'actions suggère qu'il ne s'agit que d'une suite de mouvements sans que les subjectivités n'y prennent part. Les onomatopées triviales accentuent cette impression. La sexualité paraît donc n'être que cela, une suite de gestes sans communication entre les individus. Le plaisir ? Marie-Sissi Labrèche ne l'évoque jamais, et pour cause : le sexe est en fait une monnaie d'échange avec laquelle la narratrice achète la présence de son amant : « j'essaie de l'attirer avec le sexe, avec ma brèche, mon arme de pauvre³⁵. » Cette brèche par laquelle la sphère du moi est brisée, qui pourrait donner lieu à un échange avec l'autre, ne donne que sur un espace stérile, vide de sens et de sensations.

En réalité, les personnages ne sont jamais véritablement ensemble car ils jouent des rôles et perçoivent l'autre, non dans la singularité de sa présence, mais à travers des figures qu'il devrait incarner. Émilie-Kiki s'applique à être «la fille drôle, le petit cadeau qu'on peut rapporter chez soi³⁶», un «petit clown à talons hauts, super sexy³⁷», «Adjani en blonde³⁸». Tchéki, le «père patenté», n'a pas d'érection, de peur de «briser les petits cristaux à l'intérieur³⁹» de sa maîtresse. Le désir de l'amant, la force de son érection sont l'aune à laquelle se mesure la relation.

Ce qui se donne à lire ici, c'est la contradiction tragique des deux modèles évoqués par Nathalie Heinich dans *Les ambivalences de l'émancipation féminine*. La sociologue rappelle que les changements de mentalité opèrent sur une durée très longue et que les modèles de pensée ne se substituent pas les uns aux autres mais se superposent. Ainsi, elle explique que « les femmes d'aujourd'hui, pour la plupart, ont en tête les *deux* modèles d'excellence que sont l'indépendance par le travail, d'une part, et le lien conjugal et

³⁵ Marie-Sissi Labrèche, *La brèche*, Montréal, Boréal, 2002, p. 46.

³⁶ *Ibid.*, p. 16.

³⁷ *Ibid.*, p. 52.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, p. 17.

matrimonial, d'autre part⁴⁰. » La multiplication des domaines susceptibles de procurer une forme d'épanouissement engendre autant d'obligations de réussir, de devoirs pour soi-même, et, partant, de possibilités d'insatisfaction. Il s'agit du *paradoxe de la liberté contraignante*.

Ici, la protagoniste est en quête d'une vie de couple stable et traditionnelle et souffre de n'être que la « deuxième » alors que l'épouse de son amant est la « première », mais en femme du XXI^e siècle, elle a intériorisé les possibilités – et donc les attentes – portées par la sexualité de son temps. L'utilisation de la sexualité comme pouvoir susceptible de court-circuiter les rapports de force entre hommes et femmes, telle que prônée par le mouvement pro-sexe, pourrait permettre à la narratrice de se placer en position dominante par rapport à son amant. Cependant, sa tentative de faire de son sexe une arme est un échec et se retourne contre elle, notamment contre la fonction traditionnelle du féminin : la maternité. C'est ainsi que sur l'injonction fantasmée de son amant, la narratrice enfonce un crayon « au plus profond de [sa] brèche, [elle se] défonce le col de l'utérus⁴¹. » Ce n'est sans doute pas un hasard si le désir d'enfant exprimé tout au long du roman ne trouve à s'accomplir qu'à la toute fin du récit, après la mort de Tchéky. En cela, le roman respecte l'inconscient collectif, qui distingue fermement maternité et sexualité à travers deux archétypes incompatibles, la « maman » et la « putain ».

Le texte de Marie-Sissi Labrèche peut donc être lu comme la peinture du choc parfois brutal de deux visions de la condition féminine. La définition de la narratrice qui se donne à lire repose sur la fêlure qui la traverse. Dans son besoin d'être aimée et d'occuper la première place dans la vie de son amant, elle reste attachée au modèle traditionnel qui ne lui permet d'exister que par rapport à une relation amoureuse. Ainsi, lorsqu'elle parvient à se distinguer par son travail de journaliste en gagnant un prix, elle exprime le désir que cette distinction soit reconnue par son amant pour être validée. Cependant, dans sa

⁴⁰ Nathalie Heinich, *Les ambivalences de l'émancipation féminine*, Paris, Albin Michel, 2003, p. 12.

⁴¹ Labrèche, *La brèche*, p. 48.

recherche d'actualisation de sa situation matrimoniale, la narratrice hésite jusqu'à l'épilogue entre la maternité et la sensualité. Pour s'attacher un homme et obtenir ainsi un *état*, la femme post-moderne peut jouer la carte de la prostitution légale. Tchéky serait alors celui qui refuse de payer pour la prestation, car le prix, affectif, est trop élevé.

Pourtant, s'il est toujours possible de lire une œuvre d'un point de vue sociologique ou anthropologique, on peut difficilement prêter aux textes de Marie-Sissi Labrèche une portée politique. En effet, la narration tend à forclure la représentation à un couple singulier, notamment par l'évocation de l'enfance et de l'ascendance du double fictionnel de l'auteure. Cette fille d'une «mère folle à lier» semble poser la question : comment s'inventer femme aujourd'hui, avec le poids des représentations anciennes ? Que faire de l'héritage de l'hystérie, de la folie dans laquelle nos grand-mères, nos mères, ont été enfermées ?

La seule réponse qu'apporte le roman est individuelle. Conforme en cela à l'éthique de l'autofiction, *La Brèche* ne tente pas de décrire le monde mais de faire vibrer une voix. Aussi la sexualité n'y est-elle pas la rencontre du masculin et du féminin et d'une négociation de leurs prérogatives, mais un instant emblématique de l'échec de la relation entre deux personnages.

Chair à bistouris

Au contraire, Nelly Arcan, quittant l'autofiction avec *À ciel ouvert*, tend à universaliser son discours sur le féminin par l'intermédiaire de ses personnages. En effet, les protagonistes principales du roman n'occupent pas la position socialement stigmatisée de prostituée. Certes elles incarnent moins, quant à leur identité sexuelle, des individus authentiques que des archétypes, mais leur rapport à la séduction se situe dans le cadre de la relation amoureuse. Leur discours, à de très rares occasions mis à distance par la voix narrative, généralise leur propre expérience à l'ensemble des femmes. Ainsi, le personnage de Rose tient le raisonnement suivant au discours indirect libre :

[...] une femme n'était pas nécessairement une femme. Une femme était tout être qui donnait son sexe aux hommes, qui cherchait

*à rencontrer celui des hommes [...] pour elle, le genre ne se définissait pas par le sexe d'un être donné mais par celui de l'autre, celui dont on rêvait et sur qui on bavait, sur qui on laissait un peu de soi-même, avec un peu de chance.*⁴²

Rose se construit sur une définition de la femme qui tient à la fois de la théorie des genres par la distinction qu'elle établit entre l'anatomie et le rôle social («un homme pouvait donc être une femme dans la définition de Rose, à condition que cet homme bande pour les hommes⁴³») et du modèle traditionnel binaire qui définit deux genres l'un par rapport à l'autre. Après Freud, Rose semble dire «le désir, c'est le destin». Le discours psychanalytique passe au second plan et le sexe parle pour le corps tout entier, au-delà pour l'individu. Mettre le désir au cœur du récit, et non pas la relation rémunérée, pour Arcan, revient à déplacer l'enjeu politique lié à la sexualité. Faisant parler les corps et les sexes, elle s'éloigne d'une lecture marxiste du sexuel qui y attribue – comme le voulait déjà la compréhension grecque des ébats homosexuels – un rapport de domination de l'actif sur le passif. Ce n'est pas l'identité de l'autre qui définit le genre, mais le corps que le désir somme de conquérir, quitte à s'aliéner. Les fluides corporels (la salive, reprise ou non par ce «peu de soi-même» qu'on laisse sur la peau désirée), loin d'évoquer l'*ab-jection* par laquelle le sujet se constitue contre ce qu'il rejette, participent d'un fantasme de fusion par annexion progressive. La synecdoque fonctionne ainsi comme sublimation du trivial, injectant un enjeu métaphysique au sein même d'une évocation de l'interaction sexuelle par le biais le plus matériel.

La domination masculine qui s'exerce dans le roman (mais peut-on vraiment parler de domination masculine ? les hommes sont rares, presque effacés, soumis à leur désir) n'est pas directement reflétée par les relations entre les personnages, elle est incorporée à la logique de leurs actes, comme si le sexe était une force transcendante qui s'exprime avec les codes de la société contemporaine. Cependant, il est moins question dans *À ciel ouvert* de sexualité que de sexe ou de sexuel car le roman, même lorsqu'il évoque les pratiques,

⁴² Nelly Arcan, *À ciel ouvert*, Paris, Seuil, 2007, p. 29.

⁴³ *Idem.*

dépasse le cadre de la relation entre les individus. En effet, les relations entre les protagonistes reposent sur le sexuel, mais au-delà, il semble que ce soit l'identité même des personnages qui se tourne vers l'horizon de la consommation charnelle. À travers la figure hypertrophiée des «Femme-Vulves», le roman s'appuie ouvertement sur le formatage de l'image du corps féminin et la violence que cela suppose. Le personnage de Julie, documentariste, entraîne le lecteur dans sa lecture du monde de la mode, incarné par le photographe Charles et Rose la styliste, en développant une théorie de l'acharnement esthétique qui,

soutenait Julie, recouvrait le corps d'un voile de contraintes tissé par des dépenses extraordinaires d'argent et de temps, d'espoirs et de désillusions toujours surmontées par de nouveaux produits, de nouvelles techniques, retouches, interventions, qui se déposaient sur le corps en couches superposées, jusqu'à l'occulter. C'était un voile à la fois transparent et mensonger qui niait une vérité physique qu'il prétendait pourtant exposer à tout vent, qui mettait à la place de la vraie peau une peau sans failles, étanches, inaltérable, une cage.

«Ce sont les Femmes-Vulves, répétait-elle, expression trouvée sur le vif qui la faisait rire. Les Femmes-Vulves sont entièrement recouvertes de leur propre sexe, elles disparaissent derrière⁴⁴.»

Comme son nom l'indique, le corps de la Femme-Vulve est réduit à la transmission d'un seul message, l'appartenance à un genre, la disponibilité d'un sexe. La Femme-Vulve travaille son corps comme une matière, fusionne avec son corset mental pour ériger son corps en un signifiant qui n'indique qu'une seule direction, la présence cachée d'une vulve qui devient manifeste.

Les pages qui présentent cet enthousiasme à se transformer en chair à bistouri adoptent le plus souvent le point de vue de Rose et de Julie, qui s'adonnent à la chirurgie plastique comme à un loisir. L'illusion qui consiste à penser qu'il s'agit là de «cadeaux faits

⁴⁴ *Ibid.*, p. 99.

à soi-même et pour soi-même⁴⁵» est vite balayée car l'idée d'oppression est incontestablement présente avec la métaphore de la peau liftée, du corps refait comme cage. En tant que Femme-Vulve, Rose confirme cette lecture, puisque son obsession n'a qu'un but, clairement défini, se placer en bonne position sur le marché de la séduction. Persuadée que le monde en général et Montréal en particulier comptent *trop* de femmes, elle s'inscrit dans une compétition contre toutes les autres. Là encore, l'érection est le signe d'une élection, le prix que l'on remporte en se façonnant sur un modèle fantasmatique.

[Rose] voyait dans Julie l'être idéal qu'elle n'était pas et qu'il lui aurait fallu être, face à Charles bien sûr mais aussi face aux autres hommes qui tendaient tous selon elle vers la Femelle Fondamentale, vers une sorte de modèle inscrit depuis le début des Temps dans leur sexe et vers lequel il marchaient, patron à même ADN qu'ils suivaient de leurs érections, comme un seul homme⁴⁶.

Cette obsession de l'amélioration de soi pour mieux correspondre à un idéal, dont Judith Butler a montré qu'il n'existe que dans l'échec de sa réalisation, conduit à l'effacement de l'individu derrière l'image lisse de la chair raffermie et refondue. Ainsi, malgré la prégnance du thème de l'apparence dans *À ciel ouvert*, les descriptions donnent paradoxalement peu d'indices sur les personnages tant elles sont génériques. À l'inverse du portrait balzacien ou zolien qui, s'appuyant sur les principes de l'anthropométrie, supposaient que le visage et le corps révèlent une vérité sur le sujet, le portrait dans le roman d'Arcan souligne que la personnalité est un leurre. La confrontation de Julie et Rose est parlante à cet égard, car dès leur première rencontre, le lecteur peut constater à quel point elles sont semblables :

Physiquement, elles se ressemblaient, c'est vrai, mais cette ressemblance en indiquait une autre, cachée derrière, celle de leur mode de vie consacré à se donner ce que la nature leur avait refusé; (...) abandons d'elles-mêmes mises en pièces par la technique

⁴⁵ *Ibid.*, p. 105.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 117.

*médicale, par son talent de refonte. Elles étaient belles de cette volonté féroce de l'être.*⁴⁷

Le corps ne dit rien d'autre que l'énergie mise à le modifier, à le rendre conforme à une norme artificielle. Les détails qui rendent chaque corps unique disparaissent dans la *refonte* de la chair, comme s'il s'agissait d'une matière uniforme, susceptible d'adopter n'importe quelle forme, au gré du moule qu'on lui donne. Par conséquent, Julie et Rose apparaissent comme les membres d'une communauté secrète, d'une espèce nouvelle, dont la reproduction passerait par la table d'opération. Cette idée apparaît notamment dans ce passage :

*Cette femme était vraiment belle mais d'une façon commerciale, industrielle, avait-elle noté sans la juger puisqu'elle en faisait elle-même partie, de cette famille de femmes dédoublées, des affiches.*⁴⁸

Quant à la description elle-même, elle se fait par la mise en regard de la physionomie actuelle et de ce qu'elle a effacé :

*[Julie] reconnaissait tous les signes, même les plus petits, qui indiquent que quelque chose a disparu (...) : le front statique, le contour de l'œil lisse, sans ridules même sous la pression de la lumière du jour; l'arrête du nez marquée mais si peu par la cassure de l'os rendu très droit et affûté, les lèvres comme enflées, arrondies, entrouvertes, fruits de magazine.*⁴⁹

Ainsi, ce n'est pas Rose que le roman nous invite à contempler par l'entremise de la focalisation interne, mais les signes qui la rendent semblable à Julie. L'article défini coupe le personnage de ses propres traits, qui existent pour eux-mêmes sans rendre compte de la moindre expression ou donner un quelconque indice sur l'histoire de la personne qui porte ce visage. Si l'une des caractéristiques de l'image pornographique est de morceler le corps pour le dépersonnaliser, ici, le visage même de Rose peut être qualifié de pornographique dans la mesure où les différents organes existent indépendamment, créant une addition de

⁴⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁹ *Idem.*

lignes sans réelle présence. En outre, on peut noter que, tout comme le film pornographique tend à éviter ou à décentrer le visage, cette forme anthropologique primordiale, la description de Rose la constitue comme un être sans regard, puisque les yeux ne sont évoqués qu'à travers leur contour. Évidé, annulé, le visage des personnages féminins transformés par la chirurgie ne permet pas la rencontre de l'autre.

Ce que l'on ne peut lire sur le visage des Femmes-Vulves, la profondeur d'un être au monde, n'est pas simplement caché par l'imposition d'un masque : le corps devenu écran (ailleurs, «affiche») est coupé de sa profondeur et n'existe que par sa surface. La matière même du corps, fondue, devient *voile*, un voile rigide, une *cage* qui empêche le corps de parler son vrai langage. L'intimité est rendue impossible comme expérience de soi puisque le sujet disparaît dans un arrière-corps, un corps derrière l'affiche, rendu inaccessible par l'étanchéité de l'enveloppe. La médiation de l'autre genre, d'une image de soi qu'on voudrait atteindre, de la place qu'on occupe au sein d'un jeu de chaises musicales vient sans cesse couper les personnages féminins d'un être soi autonome.

Du sexe-loupe au corps-signal

Ainsi, la dimension politique d'*À ciel ouvert* est moins à chercher du côté d'une guerre des sexes (après tout, le seul personnage masculin doté d'une certaine consistance n'est-il pas le plus aliéné de tous ?) mais dans le portrait d'une génération qui s'étirole. Hommes et femmes se rejoignent dans leur coopération à un pouvoir qui les dépasse. La Femme-Vulve, dans sa cage de chair, est forgée, intérieurement et extérieurement, par une volonté constante de contrôle. Tout n'est alors, comme dans le loft de Julie, qu'ordre et beauté, luxe, calme, maîtrise et volonté. Pour cela, le corps vise la perfection de l'image, de la réalité virtuelle. C'est cette annulation de la profondeur au profit d'une surface figée qui fait de la Femme-Vulve la clé de voute de l'exposition par Arcan d'une mutation du regard, symptomatique dans la représentation du sexe et du désir comme forces circulatoires structurantes. En effet, dans *À ciel ouvert*, le sexe masculin *est un regard*; voir, faire l'amour et jouir de la vision que l'on provoque sont pris dans un même continuum :

le sexe des hommes [...] était une loupe qu'ils promenaient sur le corps des femmes pour en connaître le grain, et [...] ensuite venait l'érection des femmes, au contact de la loupe, dans laquelle elles se contemplaient elles-mêmes⁵⁰.

À l'inverse, il y a un sexe dans tout regard : «Julie remarquait pour la première fois un sexe dans le regard de Charles, sexe comme une lueur qu'il posait sur elle⁵¹». Le désir éclaire, agrandit mais reste toujours à la surface; et demeure vectorisé. Il ne donne pas, à première vue, accès à un arrière-monde ou à un au-delà du langage. Il n'est que réaction instantanée au message, dérisoire de simplicité, que le corps lui présente. En cela, le corps des Femmes-Vulves cherchant à se faire image, devient un corps-signal façonné pour un regard qui a cessé de *voir* pour *visualiser*. Dans son analyse anthropologique du statut de l'image et du type de regard qu'elle construit, A. Gauthier oppose le régime de la visibilité, qui permet l'échange symbolique, la lecture d'une image polysémique, prise dans une durée, au régime actuel de la visualisation, où l'image-signal est univoque, «surface écrasée du signe⁵²», «domptée, domestiquée⁵³». La disparition de l'individu derrière la Femme-Vulve peut alors évoquer l'écrasement de l'être, privé de son épaisseur, privé d'existence dans un monde du tout-visuel où «le regard ne voit plus, il succombe à une agression démesurée, car il ne se soutient plus de l'élan corporel, de ses courbures, de sa motricité immédiatement captivante, de son agilité, de ses zébrures de forme.⁵⁴»

Le corps-signal est réduit à la somme de ses parties, qui sont devenues toutes équivalentes. La hiérarchisation du corps à partir du visage n'a plus cours : pour la Femme-Vulve, c'est le sexe qui est présent derrière tous les fragments de chair retouchés. Ce corps, découpé et refondu, transformé en image unidimensionnelle, appelle sans doute le cadrage, voire le gros plan. Il s'inscrit dans la circulation d'images-signaux portée par un regard, comme celui du photographe et celui de la styliste, qui cadre en permanence les individus,

⁵⁰ *Ibid.*, p. 43.

⁵¹ *Ibid.*, p. 62.

⁵² Alain Gauthier, *Du visible au visuel : anthropologie du regard*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 181.

⁵³ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁴ *Ibid.*; p. 89.

en détache une image lisse et fermée. C'est précisément ce mouvement permanent qui consiste à isoler le détail conforme du flux changeant du monde qui rend les corps obscènes, pornographiques dans leur essence⁵⁵. Façonné pour être découpé par l'objectif ou par le regard, le visage des Femmes-Vulves exemplifient l'idée de Jean Baudrillard selon laquelle «le gros plan du visage est aussi obscène qu'un sexe vu de près. *C'est un sexe.*⁵⁶»

Si Arcan dénonce ce qu'elle décrit, c'est avant tout par la représentation d'une situation sans issue qui ne peut que révolter. La contradiction, fondamentalement tragique, entre deux ordres irréconciliables mène, comme chez Labrèche, à un glissement : le sexuel est moins l'enjeu d'une confrontation entre les genres qu'une question que chacun(e) se pose à soi (elle) – même. Faut-il se perdre, se blesser dans la séduction ? Si l'on refuse l'inceste qui consiste, lorsqu'on est femme, à tout faire pour s'accaparer un phallus, que reste-t-il ? La fusion avec la mère dans la folie, l'immobilité larvesque, une vie vidée de soi telle celle de Julie, où, « le mouvement n'existait plus ou si peu : [...] les sentiments de base avaient été remplacés par deux monolithes, la somnolence et l'agacement⁵⁷ » ? Paradoxalement, c'est dans un roman où l'inceste est le seul type de relation amoureuse présenté de manière positive que Virginie Despentes propose d'éradiquer toutes les sources d'un regard susceptible de réduire celle qui en est l'objet à une place dans un champ.

Achille en talons hauts

Baise-moi a fait couler beaucoup d'encre en raison de son caractère foncièrement scandaleux. À travers les personnages de Manu et de Nadine, l'auteure semble construire à dessein des femmes empruntant toutes les caractéristiques construisant la virilité dans

⁵⁵ «Charles était grand aux yeux bleus, les cheveux cendrés, avec des sourcils très rapprochés des yeux qui donnaient au visage une sorte d'air concentré, intelligent, des mains immenses qui la manipulaient au lit, qui la renvoyaient à sa place, dans une attitude immobile et attentionnée, dirigée vers les plans de l'autre, des plans pornos comme chez d'innombrables hommes de sa génération mais dans lesquels elle trouvait aussi son compte, ayant elle-même un corps porno, et ayant elle-même, au fond, une essence porno...», Arcan, *À ciel ouvert*; p. 157. Je souligne.

⁵⁶ Baudrillard, Jean, *L'autre par lui-même : habilitation*, Paris, Galilée, 1987; p. 39.

⁵⁷ Arcan, *À ciel ouvert*, p. 32.

l'inconscient collectif. De manière très ostensible, les deux protagonistes s'approprient la violence par le biais d'armes à feu dont la symbolique phallique est soulignée :

*Du bout des doigts, elle caresse la crosse et branle le canon,
pour le faire durcir et se tendre, qu'il se décharge dans sa bouche
comme du foutre de plomb⁵⁸.*

Le revolver, apparenté à un sexe qui tue, n'est pas simplement séduit mais en quelque sorte incorporé : «C'est comme si la main était faite pour tenir un flingue. Métal contre sa paume. Évident. Ce qui manquait au bras.⁵⁹» L'enjeu de cette prise de pouvoir, évidemment symbolique, passe néanmoins dans la diégèse par des actes tout à fait concrets. Si la figure quasi mythique du serial killer est convoquée⁶⁰, ce n'est pas un hasard. Il s'agit en effet pour Despentès d'inverser les représentations traditionnelles pour faire éclater la définition du féminin. Le choix du crime en série lui permet d'infiltrer l'un des derniers avatars modernes de la virilité héroïque. En effet, dans son étude sur la fascination de la violence dans la culture américaine⁶¹, Denis Duclos relie le tueur en série tel qu'il a peut-être été créé par le FBI et tel qu'il apparaît dans le thriller aux légendes scandinaves dans lesquelles les guerriers–chasseurs odiniques, emportés par leur violence héroïque, entraînent le monde dans le chaos. Duclos rappelle que de nombreuses mythologies évoquent la possibilité pour le chasseur d'être pris d'une «fièvre» qui brouille pour lui la différence entre la proie et l'ami. Le chasseur fou et le guerrier furieux sont des figures dont l'ambiguïté est essentielle. À la fois divins et démoniaques, ils déploient une énergie qui force l'admiration dans un élan qui les pousse à la barbarie. Leur dieu tutélaire, Odin, incarne « cet état de transe, de fureur quasi démente qui s'empare, dans certaines

⁵⁸ Virginie Despentès, *Baise-moi*, Paris, J'ai lu, 2000, p. 249.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 154.

⁶⁰ «Elle a lu une fois que les serial killers tuaient parce qu'ils ne se rendaient pas compte que leurs victimes étaient des êtres humains [...]. Vu le nombre de conneries qu'il a dans sa bibliothèque, il a sûrement eu l'occasion de lire quelque chose concernant la psychologie du serial killer. Avec un peu de chance, c'était quelque chose d'approchant. Le piège est grossier. Elle ne trouve pas mieux, s'en content et enchaine.» (*Ibid.*, p. 218.) Dans cette scène, Nadine considère qu'elle est perçue comme une tueuse en série et joue de cette représentation pour manipuler une de ses victimes.

⁶¹ Denis Duclos, *Le complexe du loup-garou : la fascination de la violence dans la culture américaine*, Paris, La Découverte, 1994.

circonstances, du magicien, de l'amant, du guerrier, du poète, et qui dédouble ou multiplie alors ses possibilités, le rend capable d'exploits hors de portée du commun des mortels.⁶² » Ainsi, pour Duclos, la culture occidentale est fascinée par les tueurs en série car comme le fonds mythique dont ils réactivent l'héritage, ils permettent de poser la question de la gestion par la société de ses individus hors-norme et de l'ambiguïté fondamentale du héros. Or, si le terme «serial killer» est convoqué par Nadine comme une étiquette dont elle sait qu'elle peut correspondre *de l'extérieur* à son association meurtrière avec Manu, on retrouve néanmoins dans *Baise-moi* le schéma narratif qui caractérise les récits analysés par Duclos.

Le roman repose en effet sur le basculement brutal des héroïnes dans une violence présentée comme une vengeance malade, qui dépasse sa propre logique et se poursuit vidée de sa substance. Certes, dans un premier temps, les crimes semblent être une réponse au viol de Manu, à la mort de l'ami de Nadine, mais très vite ils deviennent une façon de quitter l'humanité, d'entrer dans une autre dimension de l'existence. Ainsi, lorsque Nadine comprend que tuer un enfant est encore un tabou qui la rattache à l'humanité ordinaire, elle décide de franchir cette limite pour «s'exclure du monde, passer le cap. Être ce qu'on a de pire. Mettre un gouffre entre elle et le reste du monde⁶³.» La distance avec le commun des mortels est précisément ce qui définit le héros, du moins celui qui par ses actes réussit à s'arracher à sa condition et à atteindre le panthéon.

La tragédie latine, par exemple, raconte toujours la « métamorphose d'un homme en monstre⁶⁴ » et en héros, selon un scénario composé de trois étapes : le *dolor*, le *furor* et le *néfas*. Le personnage tragique a subi un préjudice, une privation, qui a détruit son intégrité sociale, et même, dans une civilisation pour laquelle l'individu n'est pas défini par la conscience de soi mais par le regard des autres, son identité. Le chagrin « réel », social, doit trouver une solution dans le monde des hommes, puisque un chagrin excessif, surtout dans sa forme la plus forte, le deuil, constitue « une menace pour le groupe car il provoque un

⁶² Régis Boyer, *Les Vikings*, Paris, Plon, 1992, p. 347.

⁶³ Despentes, *Baise-moi*, p. 158.

⁶⁴ Florence Dupont, *Les monstres de Sénèque*, Paris, Belin, 1995, p. 55.

blocage et un arrêt de l'histoire⁶⁵. » Au contraire, le *dolor* du héros tragique est irréparable dans le monde humain. Il lui faut alors conquérir son identité de héros mythologique, et entrer dans la *fama*, la gloire mythique. Pour accéder à cet espace mythologique, le héros doit atteindre l'état de *furor* et commettre un crime, le *nefas*. Le *furor* est avant tout une notion juridique, qui désigne une folie passagère rendant irresponsable. Mais le héros tragique manipule volontairement son *dolor* pour trouver cet état, qui lui fait perdre tout discernement et « [l'] amène à agir en dépit des règles de la société, de la morale, et plus généralement, de l'humanité⁶⁶. » Ce qui est considéré dans le droit romain comme un accident causé par un chagrin ou une colère excessive, devient dans la tragédie « une stratégie pour quitter volontairement le monde des hommes⁶⁷. » Exacerbant son *dolor*, le fou tragique se réfère également aux grands furieux mythologiques, s'approprie les valeurs et la logique des grands criminels dont la *fama* entretient la mémoire. Ainsi Atrée, dans *Thyeste*, invoque Tantale et Pélopes comme modèles. C'est de cette manière que le héros tragique peut trouver son crime, celui qui le fera entrer à son tour dans la *fama*. Il s'agit du *nefas*, un crime inexpiable en raison de son horreur. Aucune punition ne permet au criminel de réintégrer ensuite la communauté humaine. Aussi, Médée, la magicienne, après avoir imposé à Jason le spectacle de l'infanticide, quitte-t-elle la terre, triomphante. Son char s'envole vers le ciel, porté par des serpents.

Comme les personnages de Sénèque, les héroïnes de *Baise-moi* franchissent lucidement les limites de l'humanité, conscientes que c'est dans la mémoire collective qu'elles doivent s'inscrire. C'est précisément ce qui pousse Nadine à tuer l'enfant : elle pense aux médias, à la presse, et leur dédie mentalement le crime. Ce faisant, elle réussit à entrer dans la *fama* postmoderne. L'auteure nous le fait savoir, à sa façon toujours ironique, lorsque les deux femmes se trouvent chez un homme très distingué, qui entretient un jeu de séduction avec Nadine. L'architecte, « pris par son affaire de flirt avec une femme

⁶⁵ *Ibid.*, p. 68.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 74.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 77.

dangereuse, tout à sa causerie avec une tueuse⁶⁸», avoue une fascination qui repose sur la violence dont elle capable et le fait qu'elle soit absolument incomparable. Mais Nadine se doute qu'il s'agit d'un jeu, ce que la voix narrative confirme : «il n'imagine pas un seul instant qu'elles puissent lui faire du mal⁶⁹.» Cet homme, cultivé, aisé, prend plaisir à se faire menacer par deux furies car pour lui, le danger ne peut être réel. Il joue avec l'image d'une femme fatale, d'une héroïne de fiction au genre inouï. C'est de cela qu'il est puni. La violence dont il est victime à la fin du chapitre s'exerce contre l'idée qu'une position dominante (socialement et au sein du rapport entre les sexes) procure une sécurité irréfutable. L'inversion systématique des rapports de pouvoir sert une visée féministe chez Despentes dans la mesure où il s'agit d'arracher un certain type d'héroïsme au masculin et de sortir la représentation du féminin de la sphère de l'intime pour la faire entrer dans une geste universelle nourrie d'une culture ancestrale et populaire. En cela, la mort de Manu et Nadine, privées du suicide qu'elles avaient planifié, confirme leur identité de guerrières odiniques :

Le grand guerrier, actuel ou ancestral, incarne la tragédie de l'ambivalence entre civilité et barbarie [...] entre ordre social et pulsions solitaires. Or, s'il est parfois atteint, cet équilibre reste conflictuel, incertain, et temporaire. La destinée fatale du guerrier montre que, basculant lentement mais inéluctablement du bien au mal, il doit mourir dans la catastrophe collective qu'il entraîne, en attaquant inlassablement ceux qui s'opposent à lui, amis comme ennemis⁷⁰.

Les textes sur lesquels porte cette étude ont donc en commun de représenter le féminin comme une place que l'on ne peut plus occuper. Cette place impossible, définie en regard et en marge du masculin, est comparée à un tabou par la structure même du récit de Nelly Arcan dans *Putain*. Elle y décrit avec acharnement un lieu où l'on ne peut demeurer

⁶⁸ Despentes, *Baise-moi*, p. 223.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 224.

⁷⁰ Duclos, *Le complexe du loup-garou : la fascination de la violence dans la culture américaine*, p. 21.

mais que l'on ne peut quitter. La parole de la narratrice figure le seul geste libre encore possible alors : une tentative toujours échouée de s'échapper mais qui a le mérite de souligner avec entêtement la présence de parois infranchissables. C'est encore par le discours, cinématographique cette fois, que Julie, dans *À ciel ouvert*, cherche à exposer sa propre condition, ainsi que celle de sa génération. Si les modalités ont changé, il s'agit toujours, dans le premier roman de Nelly Arcan, d'une aliénation qui se fait flagrante quand on expose le sexuel. On retrouve la même idée dans *La brèche*, quoiqu'elle n'y soit pas théorisée. Le rapport physique n'existe pour la protagoniste *que* comme relation à un homme, et jamais comme expérience intime du soi. Enfin, cette nécessaire sortie du féminin a lieu chez Virginie Despentes par un retournement de la violence associée au phallus. Sans doute est-elle rendue possible par le fait qu'il s'agit autant d'une sortie que d'une entrée dans un type de représentation. On peut reprocher à Despentes une certaine fascination pour les caractéristiques dites masculines, notamment dans *King Kong Théorie*, et donc de chercher simplement à remplacer un genre dominé par un genre dominant; cependant, les personnages qu'elle construit ne sont pas des femmes virilisées mais des hybrides, des êtres qui se fabriquent eux-mêmes au cours du récit, et qui, piochant tant dans le répertoire masculin que féminin, ébauchent un imaginaire qui dépasse la simple bipartition des genres.

Le moi et la chose : le sujet entre désir et plaisir

Comme le rappelle Dorrit Cohn dans l'introduction de *La transparence intérieure*, la littérature s'insurge parfois contre l'opacité du corps qui entrave la perception des sentiments et des pensées de l'autre. Ainsi naissent des palliatifs fantasmés, tels celui qu'évoque Laurence Sterne lorsque Tristram Shandy veut faire le portrait de son oncle Toby : la fenêtre suggérée par Momus à Vulcain, qui, pratiquée dans la poitrine des humains, permettrait, «pour connaître un homme (...) de prendre un fauteuil et d'aller sans bruit s'asseoir devant lui comme devant une ruche vitrée, afin de contempler son âme à nu.⁷¹» Face à cet obstacle dans l'exploration de l'intériorité humaine, deux voies se sont distinguées : la fiction, dotée de la convention du narrateur omniscient, et l'analyse de soi.

Cette opacité s'intensifie lorsqu'il s'agit de représenter non pas la conscience comme discours intérieur mais la sensation, la vie du corps. En effet, tout récit portant sur l'activité sexuelle, s'il cherche à rendre compte du plaisir et du désir doit répondre aux questions que soulève Jean-Marie Goulemot à propos du roman pornographique :

La jouissance n'est-elle pas abolition de l'extériorité à soi, perte de la conscience, c'est-à-dire impossibilité à garder les distances qu'implique le discours [...] du narrateur ? Comment [...] présenter de l'extérieur ce moment où l'être se confond avec ce qu'il éprouve, au point ne pouvoir, en toute vraisemblance, maintenir une position d'extériorité narrative ?⁷²

Ainsi, l'activité sexuelle n'est pas uniquement la rencontre de l'Autre : c'est aussi une expérience qui accentue la conscience de l'altérité même du moi, en abolissant l'illusion d'un partage du sujet entre corps et esprit. En cela, il n'est pas étonnant que les auteurs qui se sont rendus célèbres par leur représentation de l'intériorité humaine grâce au flux de conscience – Virginia Woolf, James Joyce – l'aient fait notamment avec des pages évoquant la modification de la conscience dans le désir et dans la jouissance. Écrire sur l'expérience sexuelle, c'est en effet donner des mots au corps, à la chair; c'est tâcher de transformer en littérature les moments où l'humain n'est peut-être plus un être de langage;

⁷¹ Laurence Sterne, *Vie et opinions de Tristram Shandy*, Londres, 1759-1763, I, XXIII; trad. Charles Mauron, Paris, Robert Laffont, 1975, I, p. 100-101.

⁷² Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, p. 140.

c'est aussi, nécessairement, dévoiler ses propres conceptions métaphysiques, dans la mesure où le plaisir peut être défini comme un «échauffement mécanique», «la purée des attouchements qui se [mêlent] aux attouchements passés⁷³» et donc renvoyer à une forme d'animalité, et qu'au contraire, on peut le tirer du côté de la transe, de l'extase, d'une intuition mystique qui témoignerait d'une part divine de l'humain.

Nancy Huston donne une version athée de cette mystique sexuelle dans *Infrarouge*, où la narratrice est «consciente de ce que toute vraie rencontre érotique [...] nous ouvre corps et âme sur le néant qui nous entoure, fait affleurer la violence de la vie brute animale infantile, vie surgie de la matière et destinée à y retourner⁷⁴». Le récit des scènes sexuelles accorde beaucoup de place aux sensations. Litote et périphrase permettent de contenir le domaine sexuel à un domaine raffiné où deux êtres se rencontrent et échangent, sans relation de domination, sans animalité.

il s'empare de moi et je le laisse s'affairer à son tour de sa langue et de ses lèvres sur mes seins, ma nuque, mes orteils et mon ventre, explorer les merveilleux trésors de mon entrejambe, ô merveille de la langue sur le sexe⁷⁵ [...]

L'asyndète donne au récit de relations sexuelles l'ampleur d'une litanie, imitant l'essoufflement que provoque l'étreinte et apporte une aura sacrée à la narration des ébats. Pour Huston, le sexe révèle la beauté du monde et des humains.

À l'inverse, il n'y a jamais de jouissance dans *La Brèche* car la narratrice ne sort jamais de sa condition d'être de langage, de corps mu par un récit intérieur. Il n'y a pas d'autre dimension à laquelle elle pourrait accéder, pas d'arrière-monde, si ce n'est celui du jeu avec les signifiants.

De même, la sexualité décrite dans *La vie sexuelle de Catherine M.* n'est pas focalisée sur une jouissance qui serait une ouverture de la conscience sur un au-delà d'elle-même. Catherine Millet explore cependant ce qui advient de la conscience pendant que le corps exulte.

⁷³ Arcan, *À ciel ouvert*, p. 101.

⁷⁴ Nancy Huston, *Infrarouge*, Arles; Montréal, Actes sud ; Leméac, 2010, p. 239.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 46.

Autoportrait d'une absente

Si de nombreux critiques ont attribué une certaine froideur à *La vie sexuelle de Catherine M.*, cela peut s'expliquer en partie par le regard distancié de l'auteure qui évoque les scènes sexuelles collectives comme elle décrirait une installation ou une performance dans une galerie. Il s'agit de mettre à distance la représentation stéréotypée de la partouze, y compris les récits érotiques et la pornographie, pour faire entrer cette pratique dans un cadre esthétique où le plaisir représenté et valorisé n'est pas génital. L'auteure s'intéresse moins à ce qu'elle appelle «le tréfonds de l'instinct sexuel⁷⁶» qu'à la jouissance d'habiter son corps et, à la fois, de l'abandonner pour épouser uniquement la perception. Ainsi, lors du premier chapitre, le lieu où se déroule l'action est décrit avec précision :

C'était [...] une grotte, avec ses alvéoles, en stuc blanc. On était en sous-sol et l'éclairage venait du fond d'une piscine, sur laquelle la «grotte» donnait directement. À travers une vitre qui faisait comme un immense écran de télévision, on voyait évoluer les corps qui plongeaient depuis le niveau supérieur⁷⁷.

Comme souvent, la scène s'ouvre sur la description de l'espace en termes de sources de lumière, d'organisation de l'espace (est-il vaste ou exigü ? quelle est la hauteur sous plafond ? la forme globale ?), et de champ visuel. On ne trouve aucun indice de la façon dont cette configuration est perçue par le «je» narré, ni même par le «je» narrant. Il y a une dimension vaguement onirique, ou merveilleuse, dans la comparaison qui fait apparaître un objet quotidien gigantesque, mais elle reste sans écho dans le reste du passage. Cette absence de subjectivité et cet esthétisme discret sont liés à une volonté affirmée de prendre de la distance par rapport à sa propre expérience. Aussi la critique d'art Catherine Millet nous suggère-t-elle, parfois subtilement, parfois moins, d'adopter le regard détaché de l'amateur d'art contemporain qui contemple une installation ou une performance.

On retrouve l'importance de l'espace, comme portion délimitée du monde où se trouve le sujet, dans les premières lignes de la préface : «le mètre carré que délimitent

⁷⁶ Catherine Millet, *La vie sexuelle de Catherine M.*, Paris, Seuil, 2001, p. v.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 21.

l'angle du lit, le côté d'un placard et la porte d'entrée de notre très petite chambre⁷⁸», «sorte de guérite virtuelle», et cet espace a valeur d'explication du projet d'écriture. Il résume la «situation» de l'auteure quand elle a envisagé son livre pour la première fois. En affirmant : «les navigateurs ont bien de la chance qui, pour indiquer où ils se «situent», ne donnent qu'un degré de longitude et un degré de latitude⁷⁹», Millet exprime dès sa préface le désir de répondre à «pourquoi et comment» par un «où et quand», qui indique déjà que le matériel et l'extériorité priment chez elle sur une intériorité qui ne serait pas physiologique.

Le prisme du regard des autres

Une autre caractéristique de l'autoportrait est à l'origine de la froideur supposée du récit. Il s'agit de la mise à distance de soi-même par la volonté de se peindre avec objectivité. On retrouve là un topos de l'autoportrait, tel que l'évoque notamment Barthes :

je parle de moi à la façon de l'acteur brechtien qui doit distancier son personnage : le « montrer », non l'incarner, et donner à son débit comme une chiquenaude dont l'effet est de décoller le pronom de son nom, l'image de son support, l'imaginaire de son miroir (Brecht recommandait à l'acteur de penser tout son rôle à la troisième personne⁸⁰).

Catherine Millet a une formule proche : «il va de soi qu'à l'instar de la psychanalyse qui vous aide à abandonner en chemin quelque défroques de vous-même, écrire un livre à la première personne relègue celle-ci au rang de troisième personne. Plus je détaille mon corps et mes actes, plus je me détache de moi-même.⁸¹» Plusieurs notations soulignent que l'auteure a effectué des recherches sur son propre compte, auprès de ses amis et anciens amants, suggérant que la connaissance de soi n'est pas aussi précise, ou profonde, que celle qu'on peut avoir de l'autre : «Si [...] je regarde ma personnalité à travers l'image dessinée

⁷⁸ *Ibid.*, p. i.

⁷⁹ *Idem.*

⁸⁰ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, le Seuil, « Écrivains de toujours », 1995 [1975], p. 147.

⁸¹ Millet, *La vie sexuelle*, p. 197.

par les autres [...]», et Millet de citer, au discours direct, les propos de ses anciens partenaires.⁸²

Ces gages d'objectivité sont bien sûr des facteurs de légitimation de son propre discours, qui vaut pour son «sérieux», son «objectivité». Cependant, au-delà du constat méthodologique qui consiste à relever combien l'écriture contraint à scinder en soi un objet et un sujet de la réflexion, la perception de soi-même comme autre, la sortie de soi par le fait de s'offrir au regard est *l'aboutissement* même de l'autoportrait. La réponse à la question «qui suis-je ?» trouve sa résolution, nécessairement paradoxale et lacunaire, dans l'acceptation de sa propre absence.

En effet, les dernières pages du livre sont consacrées à la description de vidéos mettant en scène l'auteure en pleine activité sexuelle. La phrase qui le clôt, «j'étais déjà pleine de la coïncidence de mon corps vrai et de ses multiples images volatiles⁸³», met l'accent sur le plaisir éprouvé à se voir dans le regard de l'autre, à sentir que l'on n'est rien d'autre que le point de convergence d'une multitude de regards, d'images partiales et partielles. S'il y a un «corps vrai», il ne s'agit que de la masse de chair qui permet la disponibilité totale, la «maniabilité» maintes fois revendiquées, cette portion d'espace que l'on peut saisir de l'intérieur.

On cherche en vain, dans *La vie sexuelle de Catherine M.*, une autre manifestation de l'intériorité que sa disparition. À ce titre, le choix du thème de la sexualité n'est pas indifférent. En effet, tandis que le livre est marqué par une analyse constante des phénomènes physiques et, dans une certaine mesure, psychique (bien qu'il faille donner alors une définition très restreinte de la psyché, comme nous allons le voir), il semblerait que le plaisir sexuel soit pour Millet lié à l'expérience de la perte de soi, d'une conscience devenue non pas muette mais transparente. Il y a très peu de passages qui traitent de la sensation exacte du plaisir génital. Une section du dernier chapitre est toutefois consacrée à ses manifestations, à travers les crises de tétanies et les crises de larmes. Les métaphores utilisées pour parler du sujet après la jouissance mettent l'accent sur la seule subsistance du

⁸² *Ibid.*, p. 46.

⁸³ *Ibid.*, p. 234.

corps, et qui plus est, d'un corps qui a perdu sa forme, sa structure. Ainsi la narratrice affirme qu'à cet instant crucial, «une valve s'est ouverte par où je lâche ce qui faisait du corps une masse compacte⁸⁴», et se désigne par «cette poche molle que je suis devenue⁸⁵».

Le célèbre passage de *Mrs Dalloway* où sont évoqués le désir et le plaisir de Clarissa Dalloway constituerait probablement un exemple antagoniste de la représentation de la jouissance chez Millet.

C'était une brusque révélation, une légère coloration, comme le rose qui vous monte aux joues et qu'on tente de réprimer, puis, lorsqu'il se répand, voilà qu'on cède à ce débordement, qu'on l'accompagne jusqu'à sa pointe extrême et là, on tremble, on sent le monde qui se rapproche, tout gonflé de quelque signification extraordinaire, c'est une sorte de ravissement qui fait pression de l'intérieur, qui fait craquer sa mince écorce et qui jaillit et se déverse comme un baume sur les gerçures et les blessures. Dans l'espace de cet instant, elle avait eu une illumination; elle avait vu une allumette brûler dans un crocus; une signification intérieure était presque parvenue à se faire jour. Mais ce qui était proche s'éloignait, ce qui était dur s'adoucissait⁸⁶.

La description de la sensation physique correspond à la recherche d'un avant du langage, par son refus à localiser la perception, à nommer le mécanisme qui entre en jeu. Le travail de la métaphore, basé sur le rythme des vagues, intellectualise le plaisir et le convertit en une série d'images et d'intuitions qui aboutit en une véritable vision, celle de l'allumette brûlant dans un crocus. La sensualité paraît une autre façon de communiquer avec le monde, de percevoir sa «signification extraordinaire». Cette épiphanie est une forme exacerbée des moments où les personnages sont au diapason de la ville et du monde qui les entoure.

En cela, le désir connecte le sujet et son espace, qui le remplit. Ainsi, la femme qui désire, dans l'œuvre de Virginia Woolf, accède à un espace signifiant, tandis que l'expérience sexuelle chez Millet aboutit à un évidement de son être.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 228.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 229.

⁸⁶ Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, trad. Marie-Claire Pasquier, Paris, Gallimard, 1994; pp. 100 -101.

Sur ce versant de monticule au-dessus duquel nous nous trouvons, la broussaille a remplacé la vigne. Quand mon con se trouve rendu sensible jusqu'au plus profond, je suis bien obligée de baisser les paupières, et à travers mes cils, j'entrevois sur la droite le village de Latour-de-France. Je garde la faculté de me dire : «Voilà Latour-de-France» et d'apprécier une nouvelle fois sa situation pittoresque sur une butée au milieu de la vallée. Le paysage s'élargit. Je sais le moment où mon plaisir n'ira pas plus loin (quand j'ai eu mon compte, comme on dit, et quelle qu'en ait été l'intensité) et je laisse venir Jacques, dont les poussées sont désormais plus espacées, jusqu'aux trois ou quatre à-coups de l'orgasme, tandis que mon esprit s'abandonne à un autre épanouissant plaisir : libre, il circule et s'attache au contour de chaque colline, les distingue les unes des autres, et se laisse prendre à la magie de l'encre des montagnes en arrière-plans. J'aime tant ce paysage mouvant qui se révèle par pans tombant lourdement les uns devant les autres, et je suis heureuse, là, simultanément, d'être inondée et débordée du foutre qui sourd quelque part au fond de mon ventre⁸⁷.

Ainsi, la narratrice n'explicite ni l'effet de son rapport sexuel, ni celui de la contemplation du paysage. Les deux activités lui procurent un abandon de sa conscience : lorsqu'elle regarde le panorama, elle n'est rien d'autre que son regard. Quelques dizaines de lignes plus loin, elle narre une autre escapade érotique dans le sud de la France :

comme j'ai bien été fourrée, ce soir-là, l'arrière-train empoigné, foulé, pétri et le haut du corps projeté en avant, au-dessus de la plaine du Roussillon qui lentement se dissolvait ! je me souviens de m'être clairement dit, pendant ces minutes, dans un accès de conscience qui cristallise le plaisir, qu'il me faudrait un jour trouver le moyen de fixer par écrit cette joie extrême éprouvée lorsque les corps, attachés l'un à l'autre, ont la sensation de se déplier. Pour comprendre, il suffit d'imaginer comment l'on voit, dans les films consacrés aux merveilles de la nature, et grâce à un procédé d'accélération, des pétales de rose inhaler l'oxygène et se défroisser avec méthode⁸⁸.

Cette fois-ci, une analogie esquisse une représentation de la sensation. Le comparant est un phénomène naturel, opéré par un végétal, logiquement dépourvu de conscience. Le sujet semble jouir de sa dissolution dans un corps muet et dans un espace infini. Ce plaisir

⁸⁷ *Ibid.* pp. 110 – 111.

⁸⁸ Millet, *La vie sexuelle*, p. 112-13.

de la disparition du sens, de l'anéantissement, est suggéré dès le premier chapitre : «je suis entrée dans la vie sexuelle adulte, comme, petite fille, je m'engouffrais dans le tunnel du train fantôme, à l'aveugle, pour le plaisir d'être ballotée et saisie au hasard. Ou encore : absorbée comme une grenouille par un serpent.⁸⁹»

S'agit-il pour autant de réification ? Pas nécessairement. Nous sommes davantage face au refus d'une intériorité qui pourrait exister sans le corps. La conscience apparaît comme une instance perceptive, responsable de l'enregistrement des données fournies par le corps et de leur classement. Par conséquent, le moi est une surface, une image qui se démultiplie avec les regards qui la rencontrent.

Dans un compte-rendu littéraire récent pour le journal *Le Monde*, Catherine Millet suggère qu'il s'agit là d'une composante importante de la condition féminine actuelle, lorsqu'elle universalise sa lecture des carnets intimes de Marilyn Monroe :

Qui, mieux que le sex-symbol qu'elle a été, non pas aveuglé par son narcissisme mais au contraire incroyablement doué pour l'introspection, peut faire comprendre qu'une femme est toujours, d'abord, deux ? Elle est elle-même et elle est son corps. Dès l'enfance, quel qu'il soit, un corps de femme est happé par le regard des autres, où il acquiert une autonomie par rapport à la personne, que n'a jamais un corps d'homme. Avec son corps, toute femme apprend à composer, c'est-à-dire à gérer la distance entre elle et lui. [...] Selon le stéréotype, les femmes sont des "comédiennes". Mais c'est en fait qu'elles ont la conscience aiguë du partage entre la scène où s'agitent les corps, et les coulisses de la conscience. Nous avons toutes en nous quelque chose de Marilyn⁹⁰.

On peut imaginer que c'est pour cette raison que Millet affirme dans la préface avoir écrit son livre pour les femmes : parce qu'elle a voulu évoquer sa vision de ce qu'est vivre dans un corps de femme dans la société contemporaine, représenter une sexualité affranchie en la détachant de l'idée de débauche, même de libertinage : une sorte d'ascèse qui mène à une saisie de soi dans son absence même.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 17.

⁹⁰ Catherine Millet, "La face cachée de Marilyn," *Le Monde*, 08/10 2010.

La revanche du ventre

Du point de vue de l'individu, la sexualité chez Virginie Despentes est perçue à travers un double motif : le vide et le plein et l'équivalence de la «baise» et du massacre, auquel il faut ajouter l'opposition entre une technique du sexe et une thérapeutique.

De manière générale, pour les personnages principaux, l'activité sexuelle appartient au paradigme de ce qui remplit.

Manu n'a pas l'âme d'une héroïne. Elle s'est habituée à avoir la vie terne, le ventre plein de merde et à fermer sa gueule.

Il n'y a strictement rien de grandiose en elle. À part cette inétanchable soif. De foutre, de bière ou de whisky, n'importe quoi pourvu qu'on la soulage⁹¹.

Si la question de l'héroïsme se pose, c'est à cause de la présence de «l'enfant», un jeune militant de gauche, qui exemplifie selon la voix narrative l'inadéquation d'une compréhension politique de type marxiste par rapport à la réalité des personnages. Il a une vision romantique de la révolte, dont Manu est incapable, occupée qu'elle est à survivre. Dans la métaphore du «ventre plein de merde», le remplissage abject dénote le caractère *trash* du roman, et suggère une intériorité nauséabonde, excrémentielle. En cela, cet univers romanesque se construit contre une certaine idée du moi héritée du romantisme. En outre, il s'agit d'une des nombreuses occurrences qui désignent le ventre comme l'organe central du sujet (féminin) car ce terme permet de faire référence à la fois à l'intériorité sexuelle, à la matrice et au système digestif. Caractérisées par une viscéralité indifférenciée, Nadine et Manu rejoignent Catherine M. dans une perception du corps qui ne distingue pas de hiérarchie dans les usages qu'on en fait.

Le refus du romantisme dans le rapport à l'intériorité est souligné par la référence à Musset («Qu'importe le flacon pourvu qu'on ait l'ivresse») et à Baudelaire («De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous.»), où trois sortes de liquides remplacent les paradis artificiels dont un seul était matériel. Le soulagement remplace l'ivresse. Le lecteur peut reconnaître une version dégradée du spleen, qui de cette nostalgie

⁹¹ Despentes, *Baise-moi*, p. 14.

de l'absolu, frappant un moi tourmenté devenu paysage que la poésie peut sublimer, ne conserve que le sentiment que le réel est insupportable, que l'on est un creux, un vide, et l'existence consiste simplement à se remplir pour ne pas mourir.

Pourtant, *Baise-moi* compte un personnage romantique : Francis, l'ami de Nadine.

Contrairement aux lois d'usage, plus elle le connaît, plus il éblouit. Il est poète, au sens très mâle du terme. À l'étroit dans son époque, incapable de se résoudre à l'ennui et au tiède. Insupportable.

Dissident systématique, paranoïaque et coléreux, veule, voleur, querelleur. Il provoque les récriminations partout où il passe. [...]

Il aime la vie avec une exigence qui le coupe de la vie. Il affrontera les pires terreurs et endurera la mort de son vivant plutôt que de renoncer à sa quête. Il ne retient aucune leçon puisqu'elles sont contraires à ce en quoi il croit et, obstinément, refait les mêmes erreurs⁹².

Il s'agit peut-être de la seule occurrence du roman qui fasse de la masculinité une référence positive. Ici elle sert à réfuter une compréhension affaiblie de la poésie, qui reposerait sur une sentimentalité de midinette. Dans son acharnement à s'autodétruire par idéalisme, Francis évoque à la fois les personnages romantiques (Lorenzaccio, Hernani), des figures d'artistes maudits tels que Nerval et Baudelaire pour leur rapport à l'Idéal et Don Quichotte, pour la quête sublime et ridicule. L'ironie de la voix narrative n'éluide pas ce ridicule, mais suggère aussi une certaine tendresse dans cette vision de l'inadapté.

C'est en acceptant la souillure, l'humiliation, en perdant une part de soi-même que l'on survit, dans le monde décrit par Virginie Despentes. Ainsi, on suit la réflexion de Manu, confrontée à l'absence de son ami Camel, mort dans des circonstances douteuses :

Au début on croit mourir à chaque blessure. On met un point d'honneur à souffrir de tout son soûl. Et puis on s'habitue à endurer n'importe quoi et à survivre à tout prix. On se croit endurcie, souillée de bout en bout. [...]

⁹² *Ibid.*, p. 34.

Elle observe la salle et l'émotion trouve en elle un endroit intact pour y pleuvoir de la boue⁹³.

La saleté intérieure montre qu'il n'y a pas d'espace sacré du moi qui pourrait être épargné par l'ordure du monde. Le choix d'un verbe dénotant un phénomène météorologique suggère que cette idée va au-delà d'une dénonciation politique et féministe, bien que, clairement, le personnage soit victime d'un conditionnement social qui ne lui propose pas de remplissage plus valorisant. Aussi, face au risque de se voir remplies de merde métaphorique, submergées par le sentiment de leur propre impuissance, Manu et Nadine passent leur temps à se remplir, par tous les moyens et tous les orifices :

Une fois dehors, Manu s'enfonce autant de chocolat que possible en un coup dans la bouche. Le tamien lui décuple le potentiel de jouissance des papilles gustatives. Un orifice de comblé⁹⁴.

L'alcool est également consommé pour «se mettre le compte jusqu'à tomber⁹⁵», et l'expression argotique «se mettre le compte» évoque bien l'idée qu'il y a une mesure à atteindre pour être comble, pleine.

Concernant la nourriture, il est notable que le personnage de Manu est caractérisé par son absence de retenue. Systématiquement, elle cherche un plaisir lié à la quantité, au spectaculaire de l'excès.

Elle ouvre tous les paquets, en fout partout dans la voiture, plein dans sa bouche aussi, salé, sucré confondus. Une certaine constance dans le n'importe quoi⁹⁶.

Plus loin, l'auteure souligne que, dans un salon de thé chic, «quand elle mâche, on voit bien les couleurs se mélanger parce qu'elle garde la bouche grande ouverte» et la qualifie «d'éléphante dégénérée dans une maison de poupée⁹⁷.» Délibérément inadaptée, imperméable à certaines normes, Manu offre un visage sympathique au dynamitage des convenances opéré par Despentès.

⁹³ *Ibid.*, p. 37.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 68.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 94.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 156.

Treize ans après la parution de *Baise-moi*, Despentes donne dans *King Kong Théorie* certaines pistes d'interprétation pour ses romans. Ainsi, Manu et Nadine sont clairement des exemples de «looseuse[s] de la féminité», «personnages féminins aux physiques ingrats ou médiocres, inaptes à aimer les hommes ou à s'en faire aimer.⁹⁸» Alors qu'elle déplore que la littérature se borne trop souvent à représenter des figures féminines conformes à «l'idéal de la femme blanche, séduisante mais pas pute, bien mariée mais pas effacée, [...] mince mais pas trop névrosée par la nourriture [...]»⁹⁹, Despentes, de toute évidence s'est appliquée à créer des personnages qui ne cherchent à aucun moment à rentrer dans cette catégorie. Par conséquent, les mauvaises manières de Manu participent de ce refus des qualités associées traditionnellement à la féminité, telles que la distinction, le bon goût, la retenue. On notera que ces qualités sont également des discriminants sociaux, ce qui place les protagonistes principales de *Baise-moi* en position de «prolottes de la féminité¹⁰⁰», mais aussi en situation de domination sociale tout court. En cela, Despentes ne se contente pas de reprendre à son compte la lecture marxiste des rapports entre les genres, telle que la pratique notamment Wittig, elle inscrit le combat féministe à l'intérieur d'une revendication politique plus vaste (et plus vague), laissant imaginer que l'énergie qu'elle prête à ses héroïnes pourrait se convertir en force insurrectionnelle généralisée.

En outre, la représentation récurrente de la sexualité dans *Baise-moi* n'est pas un hasard. Elle permet à l'auteur de narrativiser des points de vue théoriques ou militants sur la question. Ainsi, les propos que tient Manu à son amie Karla après qu'elles ont toutes deux été violées correspondent à une vulgarisation des position de Camille Paglia, dont Virginie Despentes raconte dans *King Kong Théorie* l'importance qu'elle a eu dans son parcours.

[...] j'en ai rien à foutre de leurs bites de branleurs et [...] j'en ai pris d'autres dans le ventre et [...] je les emmerde. C'est comme une voiture que tu gares dans une cité, tu laisses pas des trucs de valeur à l'intérieur parce que tu peux pas empêcher qu'elle

⁹⁸ Virginie Despentes, *King Kong théorie*, Paris, Librairie Général Française, 2007, p. 10.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 10.

soit forcée. Ma chatte, je peux pas empêcher les connards d'y entrer et j'y ai rien laissé de précieux¹⁰¹ ...

Le viol apparaît comme un «risque à prendre, inhérent à notre condition de filles¹⁰²», non pas sur le mode de la malédiction ou du fatalisme, mais comme une possibilité qu'on ne peut nier, lorsqu'on refuse la place que les archétypes attribuent aux femmes : à l'intérieur, ou sous la protection d'un homme. Comme Paglia, Despentès à travers *Manu* valorise le choix de rester vivante et de ne pas s'enfermer dans le trauma. Là encore le ventre est vide – le sexe féminin n'est pas un tabernacle. Sans doute, à l'inverse de *Manu*, *Karla* avait-elle fait de son vagin le siège de son identité et une fois le sanctuaire profané, elle ne pouvait que mourir avec l'image d'elle-même.

De même, on trouve une allusion à l'idée que le féminin est menaçant aux yeux des hommes en raison de son intériorité mystérieuse. Le désir masculin, qui associe la pénétration physique et le fantasme d'une vision qui saisirait l'autre au-delà de son apparence, est évoqué par le biais d'une réflexion de *Nadine* face à son client :

Elle se demande combien il mettrait pour lui voir les entrailles, qu'est-ce que les garçons peuvent bien s'imaginer que les filles cachent pour toujours vouloir les voir de partout¹⁰³ ?

Le désir sexuel et la pulsion scopique se conjuguent pour réifier l'autre, alors que, comme Despentès s'échine à le montrer tout au long du roman, cette intériorité féminine n'a rien de mystérieux ou d'envoûtant, c'est un vide que les personnages tentent de combler tant bien que mal.

Bien que le discours du roman sur le sexe et son industrie soit ambigu, il apparaît que le plaisir est lié dans *Baise-moi* à une technique, dont la maîtrise attire l'admiration des protagonistes, appuyées par la voix narrative. Ainsi, *Manu* commente un magazine pornographique comme si les pratiques qui y sont représentées tenaient de la performance artistique : « La fille est cool, elle réinvente la pipe, carrément¹⁰⁴. » Plus tard, lors du récit

¹⁰¹ Despentès, *Baise-moi*, p. 57.

¹⁰² Despentès, *King Kong théorie*, p. 42.

¹⁰³ Despentès, *Baise-moi*, p. 59.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 94.

d'une scène sexuelle, la voix narrative est indistincte de celle de Nadine au discours indirect libre pour qualifier un geste technique d'une grande précision :

*Elle l'embrasse à pleine bouche, sort sa queue qu'il enfonce tout de suite du plus profond qu'il peut, sans même avoir besoin de s'aider de la main. Joli coup*¹⁰⁵.

Là encore, l'auteure s'approprie les idées du courant féministe pro-sexe, qui considère que la sexualité n'est pas intrinsèquement le lieu d'une domination et qu'il peut s'agir au contraire d'une activité requérant une technique, dont la maîtrise doit être appréciée à sa juste valeur. Aussi, la plupart du temps, les actes sexuels correspondent-ils chez Despentes à un échange de bons procédés dont les acteurs sont pleinement satisfaits, quand bien même ils n'auraient eu aucune réelle *relation*. Le corrélat de la définition du sexe comme technique semble être son intransitivité :

*[Nadine] bouge doucement de haut en bas, cherche la grosse vague. Coup de hanche et elle se sent basculer de l'intérieur, le ventre dénoué et apaisée des chevilles aux épaules. Bien baisée. Elle s'écarte de lui, se renverse sur le dos*¹⁰⁶.

Dans cet extrait, l'orgasme est représenté comme un simple moment de soulagement, semblable à celui que provoque l'excès d'alcool ou de drogue. L'autre n'aura jamais vraiment été un partenaire, simplement le support de la jouissance.

Cela ne signifie pas que la sexualité soit toujours ramenée au motif de la masturbation. Certaines occurrences dans le roman laissent penser qu'elle offre aussi la possibilité d'exprimer sa vulnérabilité :

Plus tard dans la nuit, il la réveille en faisant des dessins du bout des doigts sur son dos. Ça fait frisson jusqu'aux chevilles, elle n'a pas le temps de rassembler ses esprits, sa langue est toute petite dans sa bouche. Délicieuse et agile. Son corps gracile comme celui d'un enfant, son sexe est chaud et rassurant quand il vient dans son ventre. Elle lui est infiniment reconnaissante d'être comme il est, il

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 108.

¹⁰⁶ *Idem.*

la serre plus fort dans ses bras, quand elle murmure : «Tu me fais du bien, vraiment». Elle voudrait pleurer contre lui¹⁰⁷.

Les sensations laissent place aux sentiments, tandis qu'une véritable communication s'établit entre les personnages. Ces moments de grâce durant lesquels l'auteur creuse ses personnages au-delà de leur armure entretiennent toujours un certain rapport à l'enfance. En effet, on assiste à une esquisse de scène de séduction dans un magasin d'électroménager, une scène qui paraît gratuite et innocente. Le vendeur, dont la description est plutôt favorable est ainsi qualifié par la voix narrative : «il a un joli rire, un rire de gosse¹⁰⁸». Plus loin, Nadine rêve : «J'attraperais bien un gamin, moi.» Manu renchérit : «j'y pensais. Un garçon jeune et dénué d'expérience.¹⁰⁹» Faut-il interpréter ce désir comme une perversion supplémentaire des «sœurs sadiques¹¹⁰», une inversion du motif incestueux converti en complexe de Jocaste ? Il me semble au contraire que malgré le pessimisme dont le récit témoigne, ces quelques moments où les protagonistes désirent entrer véritablement en contact avec un autre corps, et au-delà de ce corps, avec une autre personne, sont le signe que l'échec des relations peut s'enrayer, même dans l'univers des femmes damnées de *Baise-moi*. Il suffirait de recommencer au début, il suffirait d'élever autrement les jeunes garçons. Il suffirait d'oublier la technique.

C'est ce qui se passe au cours de la scène d'amour de Nadine avec Tarek, à la fin du roman : il n'y pas de technique, mais un moment de symbiose, où les gestes arrivent «naturellement», et où les corps ne sont pas définis par l'habitude qu'on en a mais se dévoilent dans leur adaptabilité à l'autre : «il s'enroule autour d'elle», «elle noue ses jambes autour de sa taille¹¹¹». Le sexe semble thérapeutique, pour Nadine à la fin du roman alors que son amie est morte, comme pour Manu, qui, bien qu'elle semble alors coupée du monde et des autres, «ondule et chantonne presque, [...] se trémousse gentiment et avec

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 110.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 120.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 198.

¹¹⁰ Nicole Fayard, "Sadeian Sisters : Sexuality as Terrorism in the Work of Virginie Despentes," dans Donachie, Sarah F. and Kim Harrison éd. *Love and Sexuality : New Approaches in French Studies*, Oxford, Peter Lang, 2005.

¹¹¹ Despentes, *Baise-moi*, p. 246.

grâce, en s’empalant consciencieusement¹¹².» Nadine y voit, comme la voix narrative, «une cérémonie d’exorcisme.»

L’échec des images face au désir

Chez Arcan, le rapport entre les sexes mène à la constitution des corps en images. Pourtant, cette mise en images est défaite par le désir. En effet, le désir apparaît dans le roman comme une force qui ne peut se nourrir des images lisses et standardisées proposées par la chair à bistouris. L’exemple le plus évident est celui de Charles, qui n’est pas attiré par les modèles qu’il photographie, mais l’expression du désir par Rose et Julie confirme cette idée. Le moment où se noue le destin des trois personnages, lors de la première rencontre de Julie et Rose sur le toit, donne un premier aperçu de la façon dont le désir, ou l’intérêt érotique, opère une sortie de l’image. En effet, Julie, identifiant enfin Charles «à qui elle avait parlé sans l’avoir retenu», se souvient de son «regard très doux, enrobant, comme dépourvu du sexe qui alourdissait si souvent celui des hommes (...), comme si chaque fois il avait embrassé, par-delà elle, le décor où elle se trouvait prise.¹¹³» La douceur du regard asexué de Charles ne pourrait-elle pas s’interpréter comme la caractéristique d’une vision qui se pose sur la surface des êtres et des choses, ne saisissant que l’image qu’ils projettent ? Il la voit, mais comme une photographie, où les silhouettes et l’arrière-plan ne sont pas distincts. Dans le même passage, la métaphore du poids est reprise pour signaler la naissance d’un intérêt de la part de Julie : «Charles, dont elle n’avait jamais soupesé la beauté, avait à présent pris de l’épaisseur.¹¹⁴»

En outre, si la question du sexe n’est pas, pour Rose, principalement liée à l’attraction qu’on peut éprouver pour le corps de l’autre mais au pouvoir, sa définition du désir masculin, par l’image du sexe-loupe, déjà citée :

¹¹² *Ibid.*, p. 108.

¹¹³ Arcan, *À ciel ouvert*, p. 19.

¹¹⁴ *Idem.*

[...] c'était au contraire le sexe des hommes qui était une loupe qu'ils promenaient sur le corps des femmes pour en connaître le grain, et qu'ensuite venait l'érection des femmes, au contact de la loupe, dans laquelle elles se contemplaient elles-mêmes¹¹⁵.

Or ce que la loupe agrandit, c'est-à-dire ce que le sujet cherche à travers son désir, c'est le grain du corps, l'«aspérité grenue d'une surface ou d'une matière», ou, dans le domaine de la photographie, la «dispersion des particules de bromure d'argent précipité dans l'émulsion qui recouvre une plaque photographique»; et en chimie, l'«aspect des particules plus ou moins apparentes formant la masse d'une matière solide¹¹⁶». Le grain du corps qui susciterait l'excitation, ce serait ce qui à sa surface signale sa profondeur, l'inégalité de la matière suggérant le principe mystérieux de son agrégation.

La chair du monde

1. Cruauté du désir

a/ Libido sciendi

En ouverture de *La terre et les rêveries du repos*, Gaston Bachelard reprend à son compte cette phrase de Hans Carossa : «l'homme est la seule créature de la terre qui ait la volonté de regarder à l'intérieur d'une autre.¹¹⁷» Le désir de voir au-delà de la surface, de découvrir la profondeur des choses semble être une caractéristique humaine fondamentale qui «rend la vue *perçante*, la vue *pénétrante* (...) fait de la vision une violence (...) décèle la faille, la fente, la fêlure par laquelle on peut *violier* le *secret* des choses cachées.¹¹⁸» Ce regard qui déchire la peau pour trouver ce qu'elle cache peut définir le regard désirant de Charles, qui devient de plus en plus évident au fur et à mesure que sa psychose se développe. Sa fascination pour les blessures que Rose s'inflige par le biais de la chirurgie esthétique est, au fond, liée à la recherche des traces de la chair crue, de la réalité brute. Le

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 43.

¹¹⁶ Rey-Debove, Josette et Alain Rey, *Le nouveau petit Robert dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2007.

¹¹⁷ Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries du repos : essai sur les images de l'intimité*, Paris, José Corti, 1997; p. 14.

¹¹⁸ *Ibid.*, les italiques sont de l'auteur.

thème de la boucherie paternelle prend alors une autre dimension, car l'expérience infligée par Pierre Nadeau à son fils n'est pas uniquement à comprendre comme le contact avec des corps découpés pour la consommation mais également comme la découverte violente de la vie secrète de la matière. En effet, si le jeune Charles refuse de manger les plats préparés par son père, c'est parce que «cette viande était trop proche de lui, elle faisait partie de la famille, se composait de la même matière saignante que la sienne, elle était aussi rouge, et douloureuse, que sa matière à lui.¹¹⁹» Le jeune garçon se reconnaît dans les quartiers de viande qu'il côtoie, et la chair, même inerte et morcelée, est dotée de sensibilité, une sensibilité sans sujet. Cette phrase, la seule du roman qui évoque la perception que Charles a de son propre corps, tend à indiquer que le corps de Charles n'est pas un corps sexué, dans la mesure où son désir ne se porte pas vers les attributs féminins de ses partenaires - il est d'ailleurs clairement fait mention de son désintéret complet pour le sexe féminin – mais vers les écorchures qui laissent entrapercevoir leur «matière».

On peut alors faire l'hypothèse que le désir de Charles, l'équarisseur, représente un rapport à l'autre dégagé de la bipartition sexuelle et du système politique et social qui fait de la séduction un marché. Le désir charnel, reprenant son sens premier, consiste dans ce cas à rechercher, dans la violence, un aperçu de sa propre intimité – cette « partie de silence qui refuse l'énonciation¹²⁰ » - à travers celle de l'autre.

b/ Le corps, un autre théâtre de la Cruauté

L'intimité qui transparait n'est plus subjective, elle est faite de la vie organique du corps :

les choses n'en restaient pas là, le regard de Charles allait se poser plus loin que leur surface, lui révélant que cette beauté était plaquée, n'était qu'une feuille dorée sur fond sanglant, linceul fleuri qui cachait la crudité de la chair et son fonctionnement organique.¹²¹

¹¹⁹ Arcan, *À ciel ouvert*, p. 66.

¹²⁰ Marzano, "L'intimité à l'épreuve du récit : de la transparence au questionnement," p. 18.

¹²¹ Arcan, *À ciel ouvert*, p. 232.

Le corps est habité par une tension vers la mort, par son inéluctable devenir-pourriture. Charles découvre cette part de mort présente dans la chair, comme une révélation brutale, au cours d'une scène de sexe ratée. Au lieu de l'excitation provoquée par les plaies que Julie s'est infligées, il éprouve du dégoût : «pour la première fois Charles voyait le corps nu de Julie et c'était une nudité crue, effrayante, choquante comme la Vérité. Pour la première fois, il en rencontrait la brutalité, la matière froide, sans but, sans intention (...)»¹²². Ce qui est nouveau, dans cette vision, ce n'est certainement pas la réalité du corps, mais le fait qu'il apparaisse *comme corps*, c'est-à-dire comme unité organique et non comme somme de parties anonymes. Alors que les fragments du corps ne renvoient qu'à eux-mêmes, le corps dans son entièreté, inexpressif, devient indéchiffrable. Il se fait hiéroglyphe, et comme la marionnette pour Kleist ou le corps de l'acteur-hiéroglyphe pour Artaud, expose, par son vide et son mystère, un plan supérieur de la réalité. À certains égards, le corps de Julie tel que perçu par Charles peut évoquer le «corps sans organe» imaginé par Antonin Artaud, en tant que ce dernier permet une sortie du langage, de la pensée rationnelle et donne accès, dans le *faire*, la danse et le jeu, à une réalité instable, prise dans la dynamique de la cruauté du monde. Cependant, il me semble que, dans *À ciel ouvert*, il n'y a pas de réelle sortie du langage envisagée. Le discours intérieur incessant des personnages, pallié au besoin par la voix narrative, sur le même mode, est ce qui fait exister la cruauté du monde, notamment par l'importance des considérations sur le climat. Par sa construction solide (peut-être trop, comme le montre Marie-Pascale Huglo dans son compte-rendu¹²³ pour la revue *Contre-jour*) le roman ne cherche pas à déchirer le voile des apparences et à faire entrer le lecteur *dans* la cruauté du monde, mais à décrire un processus auquel le lecteur n'est pas invité à participer. En outre, le «corps sans organe» se détache de la sexualisation, tandis que le sexe est dans *À ciel ouvert* une intuition de la chair de l'autre, qui permet une révélation

Face à l'absence de Julie et à la terrible présence de son corps, «chose», «pneu crevé», Charles connaît l'extase. Il est jeté hors de son existence, de son cadre perceptif

¹²² *Ibid.*, p. 211.

¹²³ Marie-Pascale Huglo, "D'aplomb; Nelly Arcan, *À ciel ouvert*," *Contre-jour*, n°14 (2007)

habituel. La violence du choc et la perception de la mort imprégnant toute vie suggèrent un rapprochement possible entre l'état de Charles basculant dans la psychose et l'état poétique tel que le définit Antonin Artaud : « Avoué ou non avoué, conscient ou inconscient, l'état poétique, un état transcendant de vie, est au fond ce que le public recherche à travers l'amour, le crime, les drogues, la guerre ou l'insurrection.¹²⁴» La vie secrète des choses, que le regard cherche à violer, dans sa brutalité essentielle, pourrait correspondre à l'expérience de la cruauté, cet «appétit de vie, [cette] rigueur cosmique et [cette] nécessité implacable, (...) tourbillon de vie qui dévore les ténèbres, (...) cette douleur hors de la nécessité inéluctable de laquelle la vie ne saurait s'exercer.¹²⁵» L'intimité ultime, qui se joue à l'abri même de la conscience, serait alors d'ordre métaphysique. Le vrai langage que les corps parlent entre eux est celui de l'univers, celui de la «matière froide» qui existe hors de toute subjectivité et renvoie à un déchirement perpétuel de l'être.

2. Tragédies climatiques

Ce déchirement perpétuel de l'être, présent aux marges de la représentation du corps dans *À ciel ouvert*, peut être saisi plus directement à travers les manifestations du ciel, de la nature, dont la chair humaine, une fois ouverte par un regard pénétrant, n'est qu'un fragment homologue. Les humains, avec leurs préoccupations triviales, leur discours incessant et inutile, sont dépassés par une force qui émane de la chair elle-même comme des éléments, face visible de la divinité de la nature.

Ainsi, une fois passé le dégoût, Charles se rend compte que «cette chair n'était plus excitante ni angoissante, elle était réelle, juste réelle, et elle habitait le monde, côtoyait les humains, elle les débordait aussi en une sorte d'au-delà¹²⁶», or ce qui habite le monde et côtoie les humains, menaçant depuis le début du roman de reconquérir le premier plan, c'est la Nature :

*[...] cette nature qui ne suit plus les mécaniques horizontales
et solidement ancrées dans la lenteur de son évolution, cette nature*

¹²⁴ Artaud, Antonin, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1978, vol. IV, *Le Théâtre et son double*.

¹²⁵ Arcan, *À ciel ouvert*, p. 98.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 254.

qui, au contraire, a décroché de ses hauteurs pour aller dans le sens du bas, qui a rompu avec la distance et qui, sait-on jamais, finira par s'asseoir dans la vie des hommes et devenir le centre de leurs pensées en temps que clémence ou naufrage, se réappropriant le caractère divin qu'elle a déjà eu et qu'on lui a ravi. (...) C'est assise au milieu des hommes à les écraser que la nature redeviendra Dieu, en admettant que Dieu le Père puisse ne pas être un père mais un enfant tout-puissant dont les braillements recouvrent le bruit du monde, empêchant les hommes de couler leur vie dans le calme de leurs foyers.¹²⁷

Là encore, cette métaphysique de la chair a des reflets cruels, car si, selon Artaud, « c'est avec cruauté que se coagulent les choses, que se forment les plans du créé¹²⁸ », ce qui se donne à saisir dans la crevaison du ciel, le dérèglement climatique et le pourrissement des corps, c'est un cosmos essentiellement chaotique, voué à des cycles de destruction et de rétablissement. La fatalité qui sous-tend le roman serait alors portée par un ordre immanent, dont la cruauté n'aurait pas d'issue.

Ainsi, au fil des textes étudiés, l'écriture du sexe amène souvent à questionner les bases mêmes de l'identité, comme si le langage ne pouvait adhérer au corps que pour souligner son silence originel ou suggérer que ce silence est un langage qui nous parle en secret.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 12-13.

¹²⁸ Artaud, *Œuvres complètes*; p. 98-99.

Mauvais genres : scénographies en rose et noir.

«D’abord publiée par des éditeurs spécialisés, et limitée à une diffusion réduite ou clandestine, la littérature érotique est absorbée par la littérature générale lorsque la censure s’en désintéresse. Aujourd’hui, les livres de Nelly Arcan, Christine Angot, Virginie Despentes ou Catherine Millet sont publiés par des maisons d’édition littéraire¹²⁹ [...]». Évoquer le domaine de la sexualité dans un récit reviendrait donc nécessairement à s’inscrire dans la littérature érotique. Pour étonnante que soit cette façon de comprendre les genres littéraires, elle est néanmoins répandue, tant dans la presse que chez les éditeurs et parmi les critiques universitaires. Ainsi, on trouve *Putain* dans une anthologie de textes érotiques du XX^e siècle¹³⁰ aux côtés d’*Histoire d’O* et de *L’histoire de l’œil*, et les éditions du Seuil ont réédité *Putain* et *La vie sexuelle de Catherine M.* dans la série érotique de leur collection de poche, «Points», agrémentés de couvertures rose vif. Il me semble pourtant extrêmement discutable que le projet des deux auteures ait été de titiller la libido des lecteurs, fût-ce derrière le voile esthétisant qui doit supposément distinguer l’érotisme de la pornographie. Envisageant avant tout le pornographique et l’érotique comme des types de texte, je considère qu’il n’y a pas entre eux de différence essentielle. Il s’agit de textes dont l’objectif est de «faire naître chez son lecteur le désir de jouir, l’installer dans un état de tension et de manque dont lui faudra se libérer par un recours extralittéraire¹³¹». Que cet état de tension soit créé principalement en jouant d’une esthétique du cru et de l’immédiat ou d’une séduction basée sur le style de la narration et le caractère incomplet de la représentation importe peu.

Cette confusion entre le contenu sexuel d’un récit et son éventuelle portée pornographique se double, dans les lieux communs au sujet de la société occidentale, d’une dénonciation indifférenciée de l’omniprésence de la pornographie et de celle de la sexualité. Or cette dernière correspond à changement sociétal lié à une modification du régime matrimonial dominant :

¹²⁹ Ouellette-Michalska, *Autofiction et dévoilement de soi*, p. 88.

¹³⁰ Tran Arnault, *Un siècle érotique : anthologie de la littérature érotique du XXe siècle*, Paris, Omnibus, 2010.

¹³¹ Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, p. 127.

Si les corps dénudés font partie aujourd'hui de notre cadre quotidien, c'est en raison de l'érosion progressive de la pudeur, longtemps inculquée comme vertu dès la petite enfance et renforcée pour les filles à l'adolescence. Mais le recul de la pudeur est lui-même lié à l'exigence de séduction imposée par le mariage d'amour¹³².

La montée en puissance des revendications de bonheur individuel et la généralisation du choix du partenaire à partir de critères se rapportant uniquement à sa personne, qui se sont développées dans le sillage de la sensibilité des Lumières, aboutissent aux parades «amoureuses» dont on peut être témoin dans la première discothèque venue. Certes, ces formes de séduction peuvent emprunter certains traits propres aux scripts des films pornographiques et à leurs conventions esthétiques, c'est le cas notamment d'images publicitaires ou de clips musicaux, où la séduction commerciale repose sur une ou plusieurs figures exhibant la maîtrise de ces codes. Nelly Arcan, qui met en scène dans *À ciel ouvert* sa vision d'un univers social structuré par l'appel au sexe sous-jacent à toute relation, donne un exemple de cette sexualisation qui *s'exprime* par le biais de la pornographie :

Charles était grand aux yeux bleus, les cheveux cendrés, avec des sourcils très rapprochés des yeux qui donnaient au visage une sorte d'air concentré, intelligent, des mains immenses qui la manipulaient au lit, qui la renvoyaient à sa place, dans une attitude immobile et attentionnée, dirigée vers les plans de l'autre, des plans pornos comme chez d'innombrables hommes de sa génération mais dans lesquels elle trouvait aussi son compte, ayant elle-même un corps porno, et ayant elle-même, au fond, une essence porno ... comme tant d'autres. Charles et Julie étaient de leur temps, ils aimaient leurs prochains avec les moyens du bord¹³³.

Ce passage constitue un des rares moments du récit où la voix narrative intervient à découvert, sans la médiation d'un récit de paroles ou de pensées, ni du style indirect libre. Le lecteur se voit expliquer une modalité de la relation entre les personnages. On peut rester songeur à l'idée d'une «essence porno». Celle-ci est satisfaite par une manipulation en fonction « de plans pornos» qui renvoient au cadrage, à la circulation

¹³² Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, et Georges Vigarello, *Histoire du corps*, Paris, Seuil, 2005-2006, 3 vols., vol. III, Les mutations du regard, p. 93.

¹³³ Arcan, *À ciel ouvert*, p. 157.

d'images-signaux portée par un regard, comme celui du photographe et celui de la styliste, cadrant en permanence les individus, en détachant une image lisse et fermée. Le corps porno serait alors un corps qui, par son essence, appelle au morcellement – fût-il esthétisé comme dans la photo de mode – et à l'instrumentalisation.

Pourtant, «les moyens du bord» relativisent «l'essence»: la pornographie n'est qu'un moyen, une représentation qui s'affiche comme telle, un mode de saisie du corps, un éclairage cru (comme l'affirme la fameuse Gloria Leonard, «la différence entre la pornographie et l'érotisme réside dans l'éclairage»), un langage commun. Ce qui caractérise ce langage – refus de l'esthétisation de la chair, gestes non simulés, absence de récit (ou caractère accessoire de ce dernier), spectacle de la jouissance du corps (non du sujet) – laisse penser qu'il permet une saisie de l'expérience vécue selon d'autres codes. C'est qu'au fond Arcan parle moins de pornographie que de sexualité et moins de sexualité que du désir de tromper une solitude essentielle. Ainsi, la pornographie apparaît dans *À ciel ouvert* comme l'inceste prostitutionnel dans *Putain* : un motif qui permet de rendre compte d'enjeux souterrains. En l'occurrence, en utilisant des gestes et des mots standardisés, les personnages font la preuve que le rapport à l'autre est toujours déjà médiatisé par la circulation des images à caractère sexuel, mais aussi par les fantasmes individuels qui traduisent la volonté archaïque et puissante de dompter l'altérité.

Cependant, on aurait tort de confondre cette sexualisation de la vie sociale et un intérêt croissant de nombreux modes de représentation pour le pornographique. De cet *intérêt*, je souhaite distinguer deux aspects : l'exploration d'une *esthétique* dite pornographique d'une part, et d'autre part, un positionnement par rapport aux notions de fiction et de représentation. L'esthétique pornographique est caractérisée par une préférence pour une représentation crue, sans tentative pour voiler les corps, masquer leur pure matérialité. La recherche du beau, de la réussite artistique, n'est pas un critère. Il s'agit avant tout de capter le regard, de l'occuper tout entier, de lui donner l'illusion que rien, absolument rien, ne lui est caché. La prolifération de discours savants au sujet de la pornographie s'applique principalement à l'industrie cinématographique, car l'essor de la VHS et plus tard d'Internet a transformé le mode de consommation des produits

pornographiques. Le texte, qui correspond à l'ancien régime de diffusion du pornographique, repose-t-il sur les mêmes enjeux esthétiques que le film ? Cela semble le cas. Dans son analyse d'un corpus s'étalant du XVIII^e siècle à aujourd'hui, Dominique Maingueneau montre que la littérature pornographique se construit sur le même fantasme d'un dévoilement intégral :

la métaphore centrale du hard core (noyau dur) est révélatrice : la pornographie se soutient du présupposé qu'on peut, en éliminant progressivement tout ce qui fait obstacle au geste et au regard, atteindre ce lieu où se tiendrait la sexualité. Dans la trame du récit pornographique, ce noyau central se matérialise dans la « scène », qui est à la fois le lieu où l'on met à nu les corps et le lieu où se manifeste et se satisfait le désir. Il y a donc un étayage et un jeu de miroirs entre le monde représenté et l'énonciation, entre ce qui est dit et la manière de le dire : ces personnages structurés par une sexualité phallique, qui dénudent et manipulent les corps, sont institués par une énonciation pornographique qui prétend dénuder le langage, lui arracher ses inutiles ornements¹³⁴.

Concernant les récits qui nous occupent, on remarque une préoccupation de cet ordre. Une volonté de creuser la représentation littéraire pour la pousser au-delà du bienséant, au-delà du connu, de l'assimilé. L'emploi, aussi, de mots et de situations usés, afin de leur faire dire autre chose ou de les piéger, de les rendre inutilisables. Ces récits jouent avec la possibilité de faire naître le désir du lecteur, mais n'en font pas leur objectif. Plus précisément, lorsqu'une réception pornographique de ces textes est programmée, elle est parallèlement court-circuitée par la suggestion que le texte excite le mauvais lecteur, pas vous, qui lisez bien entre les lignes, mais les autres, bien sûr. Ces récits empruntent des accessoires et des bribes de dialogue à une scène générique qu'ils ne font que traverser, qu'ils n'investissent jamais réellement, prouvant par là leur littéarité, si l'on suit Derrida en pensant «texte littéraire» quand il dit «texte» : «un texte ne saurait appartenir à aucun genre. Tout texte *participe* d'un ou plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres, mais cette participation n'est jamais une appartenance.¹³⁵»

¹³⁴ Maingueneau, *La littérature pornographique*, p. 79.

¹³⁵ Jacques Derrida, *Parages*, Paris, Galilée, 1986, p. 264.

Maingueneau rappelle d'ailleurs que «la littérature ne vit pas en vase clos. L'histoire montre qu'elle se nourrit constamment de pratiques discursives moins nobles qu'elle réélabore en fonction de ses finalités propres¹³⁶.» Ainsi, Rabelais s'est servi allègrement au sein des pratiques carnavalesques, Molière a réinventé la farce, Perrault, le conte, etc. Cependant, l'intégration de l'écriture pornographique à la littérature «officielle» constitue «un fait sans précédent : certes la littérature a constamment utilisé comme matériau des genres qui étaient censés relever de la paralittérature, mais la pornographie ne se laisse pas réduire à la paralittérature, du fait de son caractère atopique¹³⁷», c'est-à-dire que tandis que l'intégration de la farce à la comédie revient à rendre fréquentable un genre qui n'avait pas droit de cité parmi les genres respectés, la pornographie n'existe que comme marge, comme pratique plus ou moins secrète qui vaut par l'écart qu'elle manifeste vis à vis de la norme.

Emprunter au pornographique, c'est donc prendre ce risque-là, celui de se voir accusé de mercantilisme, de prostitution littéraire, d'être rangé au rayon érotique des librairies, entre des «livres qu'on ne lit que d'une main». C'est donc nécessairement une prise de position dans (contre ?) l'espace littéraire et dans la société. Il peut s'agir d'une stratégie de légitimation paradoxale, en conformité avec le régime romantique de définition de la Littérature : j'ose composer avec un matériau, qui selon le discours officiel, ne devrait pas exister, ou du moins, est en absolue contradiction avec l'idée de littérature, je m'installe dans l'indéfini, le pas net, je suis donc un(e) écrivain(e), «quelqu'un qui *n'a pas lieu d'être*¹³⁸.» Le recours à une forme atopique serait alors le dernier avatar de l'inscription dans le champ littéraire à travers une position paratopique, c'est-à-dire non pas «l'absence de tout lieu, mais plutôt une difficile négociation, dans le discours même, entre le lieu et le non-lieu : cette localisation parasitaire, cette appartenance paradoxale qui vit de l'impossibilité même de définir une véritable appartenance¹³⁹». Et l'auteur «pornographe» de se ranger du côté des parasites littéraires, des aèdes nomades, des bohèmes contre les bourgeois.

¹³⁶ Maingueneau, *La littérature pornographique*, p. 101.

¹³⁷ *Idem.*

¹³⁸ Dominique Maingueneau, *Contre saint Proust, ou la fin de la littérature*, Paris, Belin, 2006, p. 68.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 67.

Ainsi, le recours à l'esthétique pornographique signale une stratégie de légitimation complexe, un rapport parfois ambigu au régime littéraire dominant. C'est là que l'esthétique pornographique débouche sur un mode de représentation, ou plutôt, un imaginaire de la représentation.

En effet, si l'on tient pour secondaire la réception onaniste du matériel pornographique et qu'on l'envisage comme un objet culturel, un type de récit, ce qui se dégage, c'est un déplacement des catégories de vrai et de faux. Le sociologue Patrick Baudry, dans son analyse de la pornographie comme genre cinématographique, souligne que «le X», cette forme propre à l'ère audiovisuelle, est caractérisé par un nouveau rapport au récit et à l'image :

De façon classique, l'artifice est l'expression de la fiction, fiction qui renvoie au réel, c'est-à-dire à l'impossible accès «direct» au réel. Avec le X, non seulement il n'y a pas de fiction à accroire, mais le rapport avec ce qui s'y joue de la fiction n'est plus celui d'une médiation. [...] la fiction, en tant que mode de rapport au réel, y disparaît. Si fiction il y a dans l'image X, ce serait celle de la disparition de la fiction.¹⁴⁰

Au-delà d'une façon de représenter, le pornographique, surtout lorsqu'il est compris sur le modèle des films de la fin du XX^e siècle, recouvre un fantasme de sortie de la représentation comme reproduction du réel, un imaginaire de la monstration sans intermédiaire, et donc de l'exhibition.

C'est aussi une autre façon de consommer l'image ou le récit dans la mesure où «le consommateur de films X ne s'identifie à *aucun* des personnages¹⁴¹» et qu'il ne se pose jamais la question de la vraisemblance des situations ou des personnages. En cela, l'intérêt actuel pour la pornographie est également à comprendre comme une exploration de la contestation du modèle de représentation dominant. Ce n'est donc pas un hasard si la «tentation pornographique» de la littérature contemporaine «va de pair avec un brouillage entre les récits de fiction et les témoignages, œuvres d'«autofiction» qui sont un peu

¹⁴⁰ Patrick Baudry, *La pornographie et ses images*, Paris, Colin, 1997, p. 117.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 120.

l'équivalent littéraire des programmes de «télé réalité¹⁴²» et donc avec l'effondrement progressif d'un régime littéraire élaboré au XIX^e siècle et remis au goût du jour par la Nouvelle Critique.

En effet, dans *Contre Saint Proust*, Maingueneau décrit la façon dont on envisage la littérature depuis le XIX^e siècle par les traits suivants : la distinction absolue de l'homme et de l'œuvre – donc du narrateur et de l'auteur –; l'autonomie et l'autonymie du littéraire; la valorisation de l'originalité formelle. Avec l'essor du roman balzacien et zolien, l'écrivain est investi d'un pouvoir démiurgique et son génie se reconnaît à sa capacité de créer des mondes entiers. Cet édifice se fissure désormais avec les pratiques d'écriture collective, avec l'idée, aussi, que l'immédiateté est possible – entretenue par les médias de l'image – et que la vérité gît derrière les limites de l'intimité.

La Nouvelle pornographie

Évoquant son roman paru en 2000, Marie Nimier affirme que son écriture est une réaction à l'importance du thème de la sexualité dans la littérature contemporaine, notamment dans les œuvres écrites par des femmes. «J'avais envie de comprendre ce qui se jouait, là, à cet endroit-là, dit-elle en entrevue, de donner un autre son de cloche. La sexualité, comme le roman, est le lieu privilégié de l'imaginaire. J'ai essayé de faire une cartographie de toutes ces images qui nous assaillent, celles de la publicité, des films, mais aussi ces images intérieures que sont les fantasmes¹⁴³.»

La romancière revendique ainsi un emprunt à l'esthétique pornographique, à ses situations conventionnelles, à ses personnages unidimensionnels, et prétend apporter un commentaire sur cette esthétique, sur ces codes car elle ne «voulai[t] pas aborder la question de la pornographie de façon désinvolte. L'acte sexuel, et la pornographie dont il est la représentation la plus crue et parfois la plus caricaturale [sic], n'est jamais pour [elle]

¹⁴² Maingueneau, *La littérature pornographique*, p. 103.

¹⁴³ Jeanne-Sarah Larquier, "Entretien avec Marie Nimier," *The French Review*. 78, n^o. 2 (2004).

un acte anodin, un simple divertissement¹⁴⁴.» Lors de son passage à l'émission *Bouillon de culture*, en septembre 2000, elle ajoute que «mettre [son] nom c'était d'une certaine façon mettre un poids, s'engager.» En effet, *La Nouvelle pornographie* joue également sur les frontières de la fiction et du récit de soi.

Dès le premier chapitre, le lecteur est contraint à une lecture extrêmement mouvante, puisque c'est à lui de reconstituer la cohérence du récit en détectant les changements de plan au sein de la diégèse. La technique du flux de conscience nous oblige à chercher constamment les indices d'une certaine continuité, alors même que la description liminaire, par exemple, n'est pas construite pour favoriser la visualisation mais pour mimer un déplacement à travers les réflexions éparses d'une conscience qui ne s'adresse à aucun destinataire.

Ainsi, l'incipit se transforme rapidement en énigme, entraînant de leurre en fausse piste le lecteur pressé de savoir en quoi consiste cette nouvelle pornographie. Dans un premier temps, on peut être tenté de se dire que le substantif du titre a une fois de plus été utilisé de façon exagérée ou métaphorique, car le roman s'ouvre sur le commentaire ironique et amusé d'une plaquette publicitaire. Le thème sexuel apparaît très tôt, de façon discrète d'abord, par un jeu de mot sur l'adverbe «pompeusement» : «la pompe en l'occurrence n'était pas à chercher dans ce qui se voyait mais dans ce qui était caché¹⁴⁵»; le lecteur attentif peut détecter un sens grivois que l'expression «tirer un coup», par sa trivialité, légitime et appelle immédiatement. Mais durant les premières pages, il semble que ce soit l'association des travaux ménagers et du féminin, ou encore du repassage et de la révolution, qui constitue un «bel exemple d'obscénité¹⁴⁶». Le ton ironique de la narratrice dans son analyse de texte du prospectus semble confirmer une satire sociale et domestique («si, à l'heure où le futur remplaçait le conditionnel, la femme se tapait toujours le repassage, il ne s'agissait plus d'une corvée mais d'une activité épanouissante¹⁴⁷»),

¹⁴⁴ *Idem.*

¹⁴⁵ Marie Nimier, *La nouvelle pornographie*, Paris, Gallimard, 2000, p. 11.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 13.

relevée par un recours thématique au sexuel («on délaissait l’outil [...] pour érotiser le support¹⁴⁸»), sans que cela soit central au propos.

Pourtant, au fil de ce commentaire du discours publicitaire, les jeux de mots sont de moins en moins subtils et nécessaires à l’enjeu satirique principal. Ainsi, le document étudié par la narratrice fait l’objet d’une analyse picturale qu’une anacoluthie permet de rendre grivoise : «Assise, [...] la même expression sereine, le pied droit légèrement en dehors, les cuisses jointes – mais l’ouverture était facile¹⁴⁹». Il s’agit de l’ouverture de la planche à repasser, que l’abrupt changement de thème convoque avec peine. On peut relever encore le double sens possible de «n’importe quel accessoire nécessaire à l’entretien de mon intérieur¹⁵⁰», amphibologie que la suite du récit illustre par ailleurs tout à fait.

Cette entrée dans le champ du sexuel par le biais du jeu de mot et du trait d’esprit n’est pas anodine. Elle construit une scène d’énonciation sur laquelle la narratrice, et à travers elle l’auteure, manifeste son aisance et s’attache la complicité du lecteur. En effet, comme l’ironie, la grivoiserie ne fonctionne que lorsqu’elle est détectée par un destinataire qui possède les références adéquates. Elle s’inscrit ainsi parmi les pratiques conviviales, originellement organisées autour des plaisirs de l’oralité : «l’oralité grivoise en appelle une autre, celle de la nourriture et de la boisson partagées¹⁵¹.»

L’originalité de l’incipit imaginé par Nimier repose sur l’inversion des genres au sein du modèle dessiné par Freud dans *Le mot d’esprit et ses rapports avec l’inconscient*¹⁵². En effet, la différence sexuelle joue un rôle essentiel dans le rire associé à l’histoire grivoise : il se nourrit d’une complicité masculine dans l’hostilité à l’égard d’une femme exclue de la discussion, symboliquement violentée. Dans le texte de Nimier, la violence symbolique s’exerce *contre* les représentations stéréotypées de la femme, mais on constate aussi, si l’on pense à la première occurrence où il est question de la colocataire de la

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁵⁰ *Idem.*

¹⁵¹ Maingueneau, *La littérature pornographique*, p. 21.

¹⁵² Sigmund Freud, *Le mot d’esprit et ses rapports avec l’inconscient*, Gallimard, Idées NRF, 1969, pp. 143-144.

narratrice, que cette violence symbolique, qui réside selon la théorie freudienne dans l'évocation transgressive d'une personne absente réifiée par le discours, est vidée de son contenu. En effet, l'entrée dans cette nouvelle pornographie se fait par le truchement d'une voix narrative féminine s'adressant à une communauté non genrée – mais goutant les pointes ironiques contre le sexisme ordinaire de la société de consommation – sans agressivité à l'égard de l'autre personnage féminin, qui n'est alors qu'esquissé. Par conséquent, puisque «si, dans la pornographie, le lecteur est interpellé en tant que sujet désirant saisi individuellement, dans la grivoiserie, il l'est avant tout comme participant d'une gaieté collective¹⁵³», le roman débute par la constitution d'une collectivité bienveillante et amusée et par une affirmation de ce que ne sera pas la sexualité à travers ses diverses évocations dans le récit : un instrument de pouvoir. En occupant à la fois la place de la femme et celle du conteur, la narratrice court-circuite le rire grivois d'exclusion de l'autre et autorise un sourire au deuxième degré, lié au plaisir de la subversion.

Au détour d'une phrase, on apprend que la narratrice n'est autre que Marie Nimier elle-même. Dès les premières pages, autofiction et nouvelle pornographie seraient donc liées ? C'est que, dès l'invention du terme *autofiction* par Doubrovski, le sexuel faisait partie de la définition, fût-ce à un niveau métaphorique :

Fiction d'événement et de faits strictement réels; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. [...] ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère maintenant partager son plaisir¹⁵⁴.

Pourtant la narration au passé simple et à l'imparfait met à distance l'expérience, c'est pourquoi les auteurs d'autofictions choisissent souvent le présent pour accroître l'impression d'immédiateté de la représentation du moi. La connotation littéraire de ce régime temporel ainsi que le registre comique ne permettent pas au lecteur de reconnaître les marques formelles de l'autofiction. Ne s'agirait-il pas d'une parodie ? Il ne nous reste qu'à poursuivre la lecture à la recherche d'autres indices.

¹⁵³ Maingueneau, *La littérature pornographique*, p. 25.

¹⁵⁴ Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977, quatrième de couverture.

À la fin de la lettre publicitaire correspond l'entrée dans le fantasme, dans un premier temps par la simple convocation, comique, du directeur de la compagnie commerciale, pour tester la solidité du matériel. Puis, très vite, le lecteur est emporté par l'association de pensée qui mène la narratrice à évoquer ses années de lycée et l'initiation sexuelle qui y correspond. On apprend au passage que Marie Nimier narratrice est probablement celle dont la biographie est brossée à grands traits sur la page de garde et non un quelconque double fictif, puisque le point d'attache du fantasme ménager qui s'ébauche et du souvenir d'adolescence est précisément la chaudière des sous-sols du lycée que la narratrice «inlassablement [décrivait] dans [s]es romans¹⁵⁵.» Or il se pourrait qu'on se souvienne avoir lu de telles scènes, dans *Domino*¹⁵⁶, par exemple. Margaret-Anne Hutton a d'ailleurs montré que ce jeu de piste peut se poursuivre tout au long du roman et qu'on trouve encore au cours des dernières pages indices de l'identité de la narratrice et de l'auteure¹⁵⁷. Mais cette référentialité affichée du discours est minée, toujours dans le domaine de l'intertextualité, par le retour, dans la diégèse, de personnages de fiction appartenant à des romans précédents de Marie Nimier, à commencer par l'éditeur Gabriel Tournon qui était apparu dans *L'hypnotisme à portée de tous*¹⁵⁸.

Le récit du souvenir ne rompt pas avec la complicité grivoise :

*nos professeurs [...] nous avaient recommandé de nous montrer ouvertes et amicales à son endroit. Nous avons sans rechigner appliqué la consigne. Ouvertes nous fûmes, et amicales, surtout à son endroit*¹⁵⁹.

Ici, c'est la ponctuation qui permet le jeu de mot sur l'«endroit»; mais surtout la grivoiserie joue sur un «nous» féminin, un collectif qui n'est pas sans rappeler les succubes, surtout lorsque le personnage masculin est passif, contraint à occuper la position d'objet.

¹⁵⁵ Nimier, *La nouvelle pornographie*, p. 14.

¹⁵⁶ Marie Nimier, *Domino*, Paris, Gallimard, 1998.

¹⁵⁷ Margaret-Anne Hutton, "Hard Core, Hard Sell: Marie Nimier's *La Nouvelle Pornographie*," *Esprit créateur* 45, n° 1 (2005).

¹⁵⁸ Marie Nimier, *L'hypnotisme à portée de tous*, Paris, Gallimard, 1992.

¹⁵⁹ Nimier, *La nouvelle pornographie*, p. 15.

On peut aussi lire ce passage comme une inversion des genres dans une variation sur la scène de viol collectif répété dans une cave.

C'est seulement après ce détour par le souvenir que le récit peut entrer dans la pornographie proprement dite. En effet, le flux de conscience permet de revenir, par une association d'idée, au fantasme mettant en scène le directeur de la compagnie de vente par correspondance. Mais tandis que le fantasme était clairement identifié comme fantasme par l'emploi du conditionnel et du verbe «imaginer» dans le court passage qui précède le souvenir, l'épisode relaté désormais à l'indicatif semble se révéler «réel». Les personnages n'existent soudain plus que par leur capacité à participer à un acte sexuel. De la situation, la narration ne retient que les données liées à l'organisation des corps dans l'espace, aux gestes échangés ainsi qu'aux détails physiques. Le texte est alors conforme à la première des deux caractéristiques relevées par Maingueneau afin de définir le récit pornographique : « le texte doit restituer la dimension configurationnelle de la scène. Il faut en effet que le lecteur puisse se représenter, visualiser précisément les opérations des acteurs ¹⁶⁰», comme dans les films X, «le but est la visibilité totale de l'acte sexuel¹⁶¹». En outre, la deuxième caractéristique - «l'énonciation doit être chargée d'affects euphoriques attribués à une ou plusieurs consciences, qui peuvent être des acteurs ou des témoins¹⁶²»- est également présente dans la mesure où les sensations évoquées sont dites agréables par la narratrice. De plus, l'énonciation elle-même est chargée de l'excitation qui doit être suscitée chez le lecteur : le rythme des phrases se fait plus rapide grâce à la parataxe et à l'asyndète. Plusieurs anacoluthes soulignent l'émoi de la narratrice, par exemple : «Le ventre moite du directeur, la semelle luisante de la centrale thermique et tandis que mes souvenirs allaient et venaient sur la peau lisse de l'adolescent [...] il me dit de serrer un peu plus¹⁶³.» L'homonymie du présent de l'indicatif et du passé simple du verbe dire aux personnes du

¹⁶⁰ Maingueneau, *La littérature pornographique*, p. 63.

¹⁶¹ Michela Marzano, *Malaise dans la sexualité. Le piège de la pornographie*, Paris, J.-C. Lattès, 2006, p. 67.

¹⁶² Maingueneau, *La littérature pornographique*, p. 63.

¹⁶³ Nimier, *La nouvelle pornographie*, p. 15.

singulier permet d'ailleurs un glissement sans heurt au présent de narration, ce qui renforce l'impression d'urgence du récit.

Par la suite, l'arrivée de nouveaux protagonistes correspond bien à la progression artificielle d'un récit pornographique :

L'évolution de la scène peut correspondre à un changement dans le mode de conjonction entre les mêmes partenaires, ou à un changement dans la distribution des partenaires. Il faut bien comprendre que la notion d'intrigue n'a pas ici de pertinence réelle¹⁶⁴.

Cependant, le jeu de piste initié avec le début du roman se poursuit au sein de la séquence pornographique. Le récit traverse encore plusieurs strates diégétiques et la définition de ce qui est rêvé et de ce qui est vécu par la narratrice est inversée plusieurs fois. Le lecteur doit aussi s'expliquer la présence de points de suspension entre parenthèses, c'est-à-dire deviner ce qu'ils remplacent, avant de comprendre qu'il s'agit de passages que la narratrice a laissés en suspens, car nous lisons une version incomplète de son travail. On pourrait également y voir une forme de ponctuation propre à un récit pornographique qui aurait pris conscience de la consommation sélective dont il fait l'objet, et dont l'auteur aurait volontairement gommé les parties les moins intéressantes.

Le chapitre se clôt, comme le roman, sur une métalepse. Nous comprenons que nous venons de lire une ébauche de nouvelle érotique, ou peut-être le récit indirect de sa rédaction. Pourtant, le regard désirant que la narratrice porte sur sa colocataire, alors même que l'on croit être sorti du récit enchâssé, semble indiquer que les étreintes pourraient recommencer.

Ainsi, Marie Nimier invite à une lecture toujours incrédule, jusqu'aux dernières lignes, qui demandent à ce qu'on inverse encore une fois les termes «réalité» et «fiction» à l'intérieur de la diégèse. La narratrice perd toute fiabilité : «il me demanda mon nom et je compris que je m'étais trompée de personnage, dès le début de l'histoire¹⁶⁵», et cet ultime retournement permet à l'auteure d'inverser le fantasme pornographique de sortie de la

¹⁶⁴ Maingueneau, *La littérature pornographique*, p. 46-47.

¹⁶⁵ Nimier, *La nouvelle pornographie*, p. 188.

fiction. Dans *La Nouvelle pornographie*, il n'y a que de la fiction. Ou plutôt, le roman construit un mode de lecture qui n'a pas besoin d'inventorier le vrai et le faux. Il ouvre sur un rapport au représenté basé sur une immersion sans croyance définie.

La trame narrative peut se révéler décevante, car l'exploration du fantasme, du désir et de la jouissance aboutit à une conversion très convenue en histoire d'amour. Certes, cet aspect très consensuel du roman peut faire penser que «Marie Nimier est celle qui dit non au sexe en dehors de la chambre à coucher et au *road movie* depuis sa cuisine¹⁶⁶», mais s'en tenir là serait oublier qu'elle relève le défi de son éditeur imaginaire et écrit (malgré elle ?) des scènes pornographiques de bonne qualité. Elle fait de la pornographie un matériau comme un autre, même lorsqu'elle adopte ses conventions et ses effets. Passant constamment du «nous» de la connivence, du sourire entendu, au «je» du fantasme, l'auteure réussit à se fondre dans son texte, à livrer *du* fantasme mais sans disséquer l'individu qui l'a produit. Par le travail de la langue, elle fait de l'imaginaire érotique un réseau, un texte pourvu d'une réelle densité.

Les brèches du récit

Le texte de Marie-Sissi Labrèche ressort lui aussi de l'autofiction, de façon plus assumée et plus directe que celui de Marie Nimier : la couverture indique «roman», l'épilogue désigne le texte que l'on vient de lire comme un «journal»; il s'agit donc du journal fictif d'un personnage posé explicitement (par le partage du même patronyme et les sonorités semblables de leur double prénom) comme un double de l'auteure. Le roman thématise la difficile conquête d'une identité stable et heureuse à travers une histoire d'amour somme toute assez commune. La sexualité est bien un thème récurrent, mais il est loin d'être traité sur le mode pornographique. Tout d'abord, il est difficile de trouver une scène sexuelle en tant que telle, qui montre le rapprochement progressif des corps et la

¹⁶⁶ Marie-Hélène Bourcier, "Pipe d'auteur: la "nouvelle vague pornographique française" et ses intellectuels (avec Jean-Pierre Leaud et Ovidie, Catherine Millet et son mari et toute la presse)," *Esprit Créateur* 44, n° 3 (2004).

montée du désir. En outre, les passages évoquant les rencontres érotiques sont fréquemment dysphoriques. Enfin, la dimension configurationnelle est tout bonnement absente car le récit se focalise non sur l'agencement des corps mais sur le discours intérieur de la diariste. Ainsi, *La brèche* ne propose pas de réflexion sur les modalités contemporaines de la sexualité, se contentant de les évoquer.

Néanmoins, le roman construit une scénographie énonciative ambiguë, par son jeu de balancier constant entre la littérature institutionnelle et la culture populaire.

Le cadavre embaumé de la Littérature

D'entrée de jeu, deux citations placées en exergue nous mettent sur la piste de ce double arrimage. Tout d'abord, le célèbre vers de Lamartine, «Un seul être vous manque et tout est dépeuplé» semble, par le biais du poète romantique, inscrire d'office le roman dans un dialogue avec la Littérature. C'est le cas dans une certaine mesure car la phrase résume l'intrigue, la grande majorité du roman reposant sur le journal que tient le personnage entre deux rencontres avec son amant. On pourrait dès lors essayer de lire le roman comme une variation contemporaine sur le topos poétique de la souffrance liée à l'absence de l'être aimé. Mais le vers en question est une phrase devenue dicton, sortie du langage littéraire pour appartenir au lieu commun banal, ce qui pointerait plutôt vers un usage ironique de la citation, qui rabattrait le littéraire sur une saisie presque triviale de la psyché. Cet exergue pourrait bien souligner dès le seuil du texte l'inutilité de la littérature face au réel.

En outre, on trouve d'autres mentions de la culture littéraire dans le roman, puisque la narratrice est étudiante en maîtrise, et qu'elle vient de terminer, au moment où commence l'intrigue, un mémoire sur «La mort des amants», poème des *Fleurs du Mal* de Baudelaire. Encore une fois, la littérature institutionnelle fait écho à ce que vit la protagoniste puisqu'il s'agit d'un poème évoquant la nature mortifère de la passion amoureuse, indiquant l'échec annoncé de la relation fusionnelle qu'Émilie-Kiki exige de son amant, Tchéky. Mais le poème n'est pas évoqué davantage que par son titre. Il ne peut pas nourrir une compréhension du monde ou de soi pour la narratrice.

D'autre part, les rencontres sexuelles d'Émilie-Kiki et Tchéky à l'hôtel sont parsemées d'évocations de discussion à propos de critiques littéraires et d'écrivains (par exemple : «il est plutôt du genre à me parler de théories littéraires, de Meschonnic, de Labarthe, de style d'écriture, de Rimbaud, de Verlaine¹⁶⁷») mais là encore, la littérature n'est qu'un sujet de conversation, et si cela cimente la relation entre les personnages, cette connaissance savante, de spécialistes, n'est pas partagée avec le lecteur. À la fin du roman, alors que Tchéky est mourant, on peut lire :

Je suis au-dessus de son visage comme il m'est arrivé souvent de l'être après l'amour quand, couchés dans une de ces milliers de chambres d'hôtel, il me parlait de littérature et de vie d'écrivains.

Tchéky, parle-moi de Duras, parle-moi de Jean-Jacques Schuhl ... de Beckett. Tu te rappelles Beckett, on l'aime tous les deux... Tu te souviens de cette parodie qu'on avait inventée à partir de Molloy¹⁶⁸.»

Tentative désespérée d'entrer en contact avec la conscience de Tchéky en train de s'abolir, la référence littéraire est source de complicité, mais fonctionne comme un capital symbolique que la protagoniste peut partager avec son amant bourgeois, contrairement à d'autres signes d'appartenance sociale qu'il réserve à sa famille et à son couple «légitime». Il n'y a pas de rapport subjectif à la littérature, jamais de référence, de dialogue avec auteurs dans les passages en psycho-récit. Le savoir littéraire est un savoir momifié, embaumé, qui est saisi intellectuellement et qui échoue à rendre la vie plus vivable.

Le flux vivant de la culture populaire

La deuxième citation en exergue est extraite du refrain de la chanson «Je joue de la guitare» de Jean Leloup. Elle est emblématique du double rapport de l'auteur à la culture : «fuck the système» semble être méta-discursif, et nous prévient que le «système» (générique ? énonciatif ? de légitimité littéraire ?) ne peut pas être la catégorie adéquate pour saisir ce dont il va être question. À l'inverse de Meschonnic et Duras, la musique rock s'inscrit dans le texte par des collages de paroles de chansons de Radiohead, de Jean

¹⁶⁷ Labrèche, *La brèche*, p. 43.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 151.

Leloup, Daniel Boucher, Bon Jovi, notamment, à l'intérieur même de passages au discours indirect libre. Le sujet se construit par l'amalgame, le tissage et une langue qui mime la spontanéité de la pensée, sans cacher le caractère parfois «prêt-à-porter» de cette pensée qui adopte les mots des autres, les mots archi-diffusés, comme étendards expressifs.

On rencontre des références à une culture populaire diversifiée : québécoise et internationale, musicale, cinématographique, télévisuelle et de formes plus anciennes, qui ont un caractère structurant dans le roman : le cirque et le conte de fée. C'est à partir de ces références-là que s'élabore le style original de Marie-Sissi Labrèche, un style qui repose, sur un flux de parole dont la logique est celle de l'association libre. Ainsi, la lecture est l'expérience d'un glissement constant du récit de fiction mimant un discours référentiel (le journal) à une fantaisie dominée par l'invention langagière. C'est ce glissement qui empêche la stabilisation de l'identité de la narratrice, qui ne se forge que dans le jeu verbal, et non pas dans une quête de la vérité de soi, à travers une introspection qui se ferait spéléologie du conscient et de l'inconscient. Il s'agit bien davantage d'une esthétique du faux semblant, d'un piège tendu au lecteur.

Le récit exhibe cette littérarité paradoxale, constituée sur le mode du tissage, sorte de rhapsode à partir de matériaux pauvres, de culture populaire, à travers laquelle s'affirme une identité auctoriale et narratoriale, et se joue une séduction paradoxale du lecteur, qui s'exerce sans se dire, sur le mode «à prendre ou à laisser».

Un récit parallèle.

La métaphore du cirque est en effet structurante, ne serait-ce qu'à travers le titres des différentes parties : «la tête dans la gueule de l'amour», «la vie quotidienne d'une fildefériste emmêlée dans son fil de fildefériste», «la femme canon dans la cage aux lions». La protagoniste se définit volontiers comme un clown, indice de baroque, de vrai-faux, d'un comique burlesque qui peut être profondément triste. L'incipit s'ouvre sur le récit d'un coït plutôt triste et mécanique. Très vite, cependant, le récit mime les fluctuations de la pensée de la diariste et passe à un premier portrait de Tchéky, à la faveur d'un enchaînement sur le mot «poids», «il m'écrasait de tout son poids» appelant «et il en a du

poids, des tas de kilos en trop résultant de soupers et de beuveries de profs d'université¹⁶⁹ [...]». Cette parenthèse descriptive se clôt par le retour au thème premier, l'écrasement copulatoire, en lui adjoignant une comparaison («écrasée comme une vilaine sorcière») qui constitue une première incursion de l'imaginaire du conte de fées.

Certains traits stylistiques tels que l'oxymore («nuit ensoleillée¹⁷⁰») suggèrent une certaine littérarité, sans toutefois déparer du ton naïf et simple de la narratrice. De même, l'expression «mon lit mort» fonctionne à la manière d'une épithète homérique. Qualifiant toujours le lit de cette façon, elle suggère que le lieu de vie ou de rêve qu'il a dû être n'est plus le navire qu'est le lit de la chanson de Leloup, et rappelle toujours la solitude du personnage et le désenchantement de la sexualité.

Par enchaînement d'idées, on revient au portrait de l'amant, désormais traité de façon paradoxale, sur le mode de ce qu'il n'est plus :

Il n'était plus l'homme public que tout le monde connaît et respecte, celui qui doit s'arrêter à tous les stands du Salon du livre, car tout le monde veut lui serrer la main. Il n'était plus professeur de poésie; un prof assez rigide qui n'en laisse jamais passer et qui donne des A+ presque uniquement sous la torture. Il n'était plus poète ni spécialiste de Kafka. Il n'était même plus tchèque¹⁷¹.

Labrèche déroule la logique de l'anti-portrait jusqu'à l'absurde, procédant par ajouts successifs, chaque phrase dérivant la précédente, jusqu'à la conclusion («En fait, il n'avait plus d'identité, c'était moi, sa carte d'identité, son passeport pour l'amour») dont le ridicule est souligné par un commentaire métadiscursif : «c'est cliché en crise, ça». On s'attend donc soit à une suite sur le mode ironique qui viendrait dénoncer la sclérose du stéréotype, soit à une reprise du portrait sur un mode positif, qui donnerait une forme d'identité au personnage au lieu de l'en déposséder pour nourrir finalement une formule plate, quétaine. Mais l'auteure poursuit dans sa logique de l'enchaînement verbal – au mépris de la logique réflexive et de la logique narrative. Le cliché fait penser à la *Mélodie du bonheur* qui appelle la «maladie du bonheur», qui donne lieu à son tour à une métaphore filée.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹⁷¹ *Idem.*

À travers ce récit d'une scène d'amour constamment parasitée par les digressions, les premières pages du texte reflètent donc la primauté accordée à une fiction qui semble émaner des figures de style, sur la description du réel.

Le roman expose à travers le récit la violence d'une subjectivité prisonnière d'un corps muet et la difficulté de sortir des carcans traditionnels, et la narration elle-même pourrait offrir un chemin de traverse, une échappatoire. Celle qui se qualifie de « petit clown à talons hauts, super sexy¹⁷² » se fait fildefériste et amuseuse publique pour son lectorat. La narratrice ne manque pas d'humour et pratique l'autodérision et se peint en « princesse à la brèche d'or¹⁷³ » assumant le caractère enfantin et mièvre de ses fantasmes. En utilisant sa brèche, son sexe et la faille qui la traverse, l'héroïne de Marie-Sissi Labrèche cherche à se faire « personnage de roman invincible, immortelle, personnage d'un roman en train de s'écrire, un petit clown¹⁷⁴. » Y parvient-elle ?

On aimerait que la brèche revendiquée comme attribut symbolique se rapporte effectivement aux « brèches [du] récit » qu'il faut « exciter¹⁷⁵ », ces déchirures qui laissent voir la fantaisie derrière le sordide et le désespoir derrière le kitch. On peine cependant à trouver ces percées à vif car la logique ludique de l'enchaînement verbal se substitue à une hypothétique quête de la vérité du moi. Certes, la constitution d'un éthos naïf et simple a su séduire un certain nombre de lecteurs qui y ont perçu les marques de l'authenticité. Il s'agit pourtant d'une surface pathétique qui ne perturbe pas comme sait le faire notamment Nelly Arcan dans *Putain*. Si la noirceur est évoquée chez Labrèche, on ne s'y rend pas, elle est court-circuitée par les formules toutes faites, le flot d'une écriture qui refuse le tragique et atténue même l'absurde. S'il y a une « aventure du langage », celle-ci tourne en boucle. L'association libre qui sert de fil directeur à la narration tourne au pastiche du discours psychanalytique sans pour autant donner lieu à une prise de position vis-à-vis de ce type de parole et de cette discipline, là où Arcan, en associant le psychanalyste, le père et le client,

¹⁷² *Ibid.*, p. 52.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 78.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 76.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 18.

transforme son texte adressé à l'analyste en cri de rage et de désespoir pris au piège d'un système qui ne laisse aucune chance à la putain analysante.

La vie sexuelle de Catherine M. : essai, témoignage ou exercice de style

Témoignage

Le texte original ne propose pas de catégorie générique, si ce n'est celle de récit. En revanche, la préface, postérieure à la première édition, affirme qu'il s'agit d'un témoignage - «*La vie sexuelle de Catherine M. se veut avant tout un témoignage, c'est-à-dire, à proprement parler, un texte destiné à établir une vérité, la vérité d'un être singulier, bien sûr*¹⁷⁶.» - un genre dont le caractère littéraire est problématique. En effet, il s'agit d'abord d'un discours qui se tient dans le cadre juridique et qui permet au juge ou au jury de prendre une décision éclairée par le savoir subjectif du témoin, relativement à l'événement qui est jugé. «Le témoin doit garantir par sa biographie l'authenticité de sa déposition, c'est-à-dire pouvoir dire «j'étais là et j'ai vu de mes propres yeux¹⁷⁷».» L'enjeu du témoignage est donc la *recherche de la vérité*. Mais l'évolution de la science a conduit le système judiciaire à accorder davantage d'importance à la preuve matérielle qu'au témoin oculaire, d'autant plus que la psychologie a montré le caractère peu fiable de la mémoire des perceptions chez un sujet soumis à une charge émotionnelle.

La fonction de témoin quitte ainsi le cadre spécifiquement juridique et acquiert une nouvelle valeur sociale : on recourt au témoin dans différents types d'enquêtes, comme le journalisme et le reportage. La dimension affective du témoignage est alors mise en relief, [...] le témoin doit alors faire la jonction entre le monde qu'il a vu et celui, ordinaire, de l'auditoire.¹⁷⁸

¹⁷⁶ Millet, *La vie sexuelle*, p. ix.

¹⁷⁷ Marie Bornand, *Témoignage et fiction : les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Droz, 2004, p. 51.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 52.

Dès lors, il s'agit de *rendre compte d'une expérience*, mais aussi d'être la preuve vivante, parlante, que ce qui s'est passé s'est vraiment passé, c'est-à-dire de remplir le rôle de *porteur de mémoire*.

L'entrée du témoignage sur la scène littéraire a lieu au sortir de la Deuxième Guerre mondiale, alors que l'Europe vient de vivre un traumatisme sans précédent, que certains cherchent encore aujourd'hui à réfuter. Le témoignage des rescapés des camps de la mort s'inscrit dans les deux dimensions qui viennent d'être évoquées : publier des informations pouvant alimenter le procès des responsables de l'extermination, et rendre compte, d'un point de vue individuel et subjectif d'une expérience qui tient de l'indicible, et, pour le reste du monde, de l'incroyable, de l'incompréhensible. Il fallait faire entrer dans la mémoire collective cette part de réel. Par exemple, Primo Levi, dans *Si c'est un homme*, dit livrer son histoire «pour fournir des éléments à une étude dépassionnée de l'âme humaine et faire retentir l'histoire des camps de concentration comme un signal d'alarme jusqu'à nous.»

Le statut littéraire du récit testimonial est problématique car le travail de la langue et la mise en forme du récit sont susceptibles d'entraver l'exigence de vérité absolue qui fonde la position de témoin. Les signes de littéarité se doivent donc d'être discrets.

En outre, le témoignage porte habituellement sur un événement traumatique dont la portée est collective ou un réel méconnu, sur lequel la société n'est pas parvenue à produire un récit stable. Le geste de celui qui témoigne consiste alors à verser des pièces à un dossier difficile à clore, ou à transformer les lecteurs en témoins à leur tour, à les marquer par l'empreinte émotionnelle qui caractérise le texte, pour qu'il y ait «passage de témoin» et que le dossier ne puisse jamais être clos. Quoiqu'il en soit, il s'agit toujours de participer à la *constitution d'une archive*, d'un fonds de savoir qui n'est pas nécessairement objectif, où l'on dépose ce qui convient d'être conservé dans la mémoire d'une société.

Ainsi, dans *L'événement*, Annie Ernaux raconte l'avortement clandestin qu'elle a subi dans les années 1960. Il s'agit de donner des mots, des images, un récit qui rendent compte de la condition des femmes avant la libération sexuelle, et de ne pas laisser l'évolution des mœurs et de la législation effacer la réalité de cette époque.

Si l'énonciation de Catherine Millet correspond bien à l'exigence de vérité du témoignage, on peut se demander quelle réalité menacée de disparition, quel événement traumatique fait l'objet du livre, d'autant plus que l'auteure réfute toute volonté de militantisme. Certes, il y a bien quelques occurrences d'un «nous» qui désigne le réseau de ses amis-amants, mais Millet disqualifie immédiatement le groupe comme creuset d'une certaine identité ou comme lieu d'élaboration d'une vision philosophique ou éthique : «Nous nous étions sommairement fabriqué une philosophie en lisant Bataille mais, [...] notre obsession copulatrice et notre prosélytisme [le fait d'essayer de convertir des inconnu(e)s à une sexualité de groupe] relevaient plutôt d'un ludisme juvénile¹⁷⁹.»

En outre, on ne trouve pas de problématique de la transmission : le mode de vie sexuelle illustré par Catherine Millet n'est pas présenté comme en voie de disparition. Cependant, s'il y a une dimension testimoniale, elle correspond peut-être à une volonté de montrer une sexualité désacralisée sans être dégradée, une circulation décomplexée du désir, que l'auteure, dans la préface, se réjouit d'imaginer favorisée par «l'utopie» qu'elle propose.

Un essai autobiographique ?

La vie sexuelle de Catherine M. se construit contre la tradition des mémoires et par-dessus tout contre le récit linéaire. Le livre repose sur un enchaînement d'anecdotes, regroupées en quatre chapitres : «le nombre», «l'espace», «l'espace replié» et «détails», qui correspondent à autant de thèmes. La première partie montre comment la vie sexuelle débridée de Catherine Millet a prolongé ses interrogations d'enfant sur le nombre de maris qu'une femme peut avoir dans sa vie; la seconde comment le lieu où se déroule l'acte sexuel influence celui-ci; le troisième rassemble les anecdotes liées à des espaces exigus, où la sphère intime est restreinte au maximum; enfin, «détails» est la partie la plus personnelle, où Catherine Millet analyse certaines de ses idiosyncrasies érotiques. C'est notamment dans ce chapitre que le lecteur découvre le récit de la défloration de l'auteure. Or si *La vie sexuelle de Catherine M.* avait été un Bildungsroman de la coucherie, c'est sans doute cette

¹⁷⁹ Millet, *La vie sexuelle*, p. 52-52.

scène qui l'aurait ouvert. Dans ce refus de considérer que l'existence est une avancée linéaire vectorisée, Millet construit une subjectivité dont le présent n'est pas expliqué par le passé et qui n'est que réaction à la situation présente.

La dimension essayistique est à chercher dans la tendance de l'auteure à amener ou à conclure une anecdote par une réflexion dont la portée est générale, parfois presque théorique. L'expérience personnelle est le support d'une réflexion qui prend souvent pour objet des situations ou des éléments concrets, comme on peut le voir avec cette typologie pénienne :

Claude avait une belle bite, droite, bien proportionnée, et les tout premiers accouplements m'ont laissé le souvenir d'une sorte d'engourdissement, comme si j'avais été raidie et obturée par elle. Quand André s'était débraguetté à hauteur de mon visage, j'avais été étonnée de découvrir un objet plus petit, plus malléable aussi, parce que, à la différence de Claude, il n'était pas circoncis. Une bite immédiatement décalottée s'adresse au regard, elle fait naître l'excitation par son apparence de monolithe lisse, tandis qu'un prépuce qu'on peut faire aller et venir, qui découvre le gland comme une grosse bulle qui se forme à la surface d'une eau savonneuse, suscite une sensualité plus fine, sa souplesse se propageant en ondes jusqu'à l'orifice du corps partenaire.

L'auteure fonde son discours sur un savoir – un savoir du sexe, que le «je» prétend avoir acquis grâce à une pratique assidue. C'est particulièrement net car on note un passage *de la superposition de deux récits* (la découverte de l'organe génital de deux de ses partenaires) – à l'imparfait et au plus-que-parfait, ce passage met en jeu une focalisation interne sur le je «narré», qu'on devine encore plutôt ingénu grâce à l'emploi d'«un objet» pour désigner le sexe, comme s'il n'était pas encore de l'ordre du connu, du reconnaissable – à *un petit traité* sur les avantages esthétiques de la circoncision, au point que le sujet du regard est totalement effacé. En effet, l'article défini permet une abstraction qui coupe «le regard», «l'excitation» de la source de l'énonciation tandis que le «je» disparaît, remplacé en position de sujet grammatical par les organes et le pronom «on».

On pourrait ici évoquer une esthétique pornographique dans la mesure où il existe une subjectivité euphorique, qu'il faut néanmoins déceler derrière les termes peu connotés

de «monolithe» et de «grosse bulle». La description crue, l'absence de la «personne», le morcellement du corps convergent certes vers ce type de représentation, mais nous ne sommes pas en présence d'une scène à proprement parler. Le passage se contente de montrer l'amorce d'un désir impersonnel sans en suivre la montée.

La confrontation entre le «je» narré et le «je» narrant – ou plutôt en l'occurrence, analysant – accentue la position de surplomb, la revendication d'un savoir, qui est généreusement prêté au lecteur (par le biais de formules telles que «*il va de soi* qu'on n'empoigne pas un torse¹⁸⁰ [...]» ou «il est vrai qu'on baise dans les chemins creux avec moins de risque que sous les porches d'immeubles¹⁸¹», maxime du bon sens populaire bien connue...) selon une modalité aléthique qui se fonde sur l'expérience, une expérience dont l'auteure ne doute pas qu'elle est partagée, d'où la récurrence des pronoms indéfinis et surtout du «on» qui englobe souvent une collective large :

Quiconque s'est déjà trouvé contraint d'arracher son plaisir à une promiscuité non voulue (dortoir de pensionnat, logis familial exigü...) sait de quoi je parle¹⁸²

Qui n'a pas dans ses souvenirs de ces baisers voraces échangés par des langues qui, faisant valoir tout à coup leur propriété de muscles, dotés d'une longueur et d'une force d'adhérence monstrueuses, s'explorent l'une l'autre ainsi que le relief entier de la bouche et des lèvres du partenaire, qui donnent tout son sens à l'expression «rouler un patin¹⁸³» ?

On ne soutient pas dans tous les moments de la vie, le même régime sexuel¹⁸⁴ !

Ce procédé crée une connivence, mais pas une complicité grivoise dans le partage de références triviales. Dans «Pourquoi et Comment», la préface publiée dans la réédition en poche de 2002, Millet affirme avoir consciemment écrit pour éviter cet effet au cours d'une remarque sur son style tel qu'il peut apparaître à travers les comptes-rendus critiques de la presse et d'une mise au point :

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 17. Je souligne.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 119. Je souligne.

¹⁸² *Ibid.*, p. 141.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 147.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 84.

J'ai beau avoir pratiqué ce qu'on appelle «la sexualité de groupe», si je me situe dans l'ordre de l'échange verbal – sans intention d'établir une relation érotique – je ne tiens pas à toucher l'interlocuteur ou l'interlocutrice dans le tréfonds de son instinct sexuel, ce qui se produit presque toujours lorsqu'on use abruptement du vocabulaire obscène. [...] Le choix des mots justes est un travail exigeant, qui à l'exception de la parole perpétuellement remise en cause en présence d'un analyste, relève donc plutôt de l'écrit que de l'oralité¹⁸⁵.

L'auteure annonce donc clairement que son intention n'est pas de susciter une lecture pornographique, c'est-à-dire visant l'excitation sexuelle, mais de trouver «les mots justes», d'exprimer adéquatement une expérience, une subjectivité, mais aussi d'atteindre à travers elles, à travers leur analyse, une forme de vérité.

Cependant, si la communication qui se joue à travers le livre ne repose pas sur la volonté de provoquer le désir du lecteur, cela n'exclut pas la séduction. Une séduction plutôt intellectuelle, qui repose sur la qualité du style et sur la finesse de l'analyse du côté éthique, mais aussi sur la façon dont le texte construit la figure du lecteur, à travers la revendication d'une certaine universalité de l'expérience, qui peut être trivialement corporelle (la migraine, la diarrhée), ou de l'ordre de la saisie des choses de la vie, d'un rapport analytique au monde. Ainsi, dans l'extrait précédemment cité («Qui n'a pas dans ses souvenirs de ces baisers voraces [...] qui donnent tout son sens à l'expression «rouler un patin»?»), la question rhétorique ne porte pas sur l'expérience du baiser elle-même mais sur sa saisie analytique, sur la conscience des «langues qui, faisant valoir tout à coup leur propriété de muscles, dotés d'une longueur et d'une force d'adhérence monstrueuses, s'explorent l'une l'autre ainsi que le relief entier de la bouche».

De la même façon, l'auteure place le lecteur dans une position de savoir lorsqu'elle écrit :

Le lecteur a compris que si [...] j'assumais le libre arbitre de ce mode de vie sexuelle, [...] cette latitude toutefois ne se mesurait que dans un rapport à son contraire, la fatalité des rencontres, le

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. v.

*déterminisme d'une chaîne dont un maillon, un homme, vous relie à un autre maillon, qui vous réunit à un troisième, etc*¹⁸⁶.

L'usage de la deuxième personne du pluriel tend à inclure le lecteur dans l'expérience narrée. Cela constitue une certaine transgression des normes génériques : si le récit de soi repose, déjà chez Montaigne et Rousseau, sur l'analyse de soi et sur l'affirmation d'un moi singulier (et Catherine Millet ne déroge pas à la règle en affirmant dans la préface «le projet n'était que d'exposer une sexualité singulière, celle de Catherine M¹⁸⁷.»), on assiste dans *La vie sexuelle de Catherine M.* à une banalisation et à une universalisation de la conduite dite singulière. Sans doute le miroir tendu au lecteur l'a-t-il parfois fait fuir. La mécanique du désir est explorée dans les moindres détails, les sensations décrites longuement mais le «je» ne dévoile que sa propre absence. Il n'y a pas de «voilà ce que je suis» derrière ce «voilà ce que je fais».

Un exercice de style ?

Millet affirme dans la préface que la sexualité est un objet «aveuglant», qu'elle compare aux monochromes, sur lesquels elle a beaucoup écrit en tant que critique. Elle suggère ainsi la gageure qui consiste à écrire sur une activité qui engage avant tout les corps et défie le langage. Son écriture n'affirme pas son autonomie comme dans d'autres genres littéraires, puisqu'elle se voue – semble-t-il – à analyser le réel. Cependant, la volonté d'exactitude conceptuelle et de précision dans la description dont fait preuve d'auteure se conjugue à une recherche esthétique, qui, quoique subtile, n'en est pas moins présente.

Ainsi, très souvent, c'est la médiation esthétique, artistique et culturelle qui vient réfuter l'idée d'une représentation pornographique, si l'on considère celle-ci comme une représentation qui cherche à donner l'illusion d'une immédiateté, d'un réel brut.

Dans l'extrait suivant, on retrouve l'importance déjà évoquée, du cadre spatial, de ses dimensions :

Dans un bel appartement situé derrière les Invalides, au cours d'une partouze en petit comité, dans une chambre en

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 64.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. iv.

mezzanine dont la longue baie vitrée sans vis-à-vis et les lampes nombreuses éclairant au ras du lit évoquent à mes yeux un décor de film américain, je prends par cette ouverture [l'anus] le soliveau d'un géant. Est-ce à cause d'une gigantesque main ouverte en résine teintée, placée dans le salon en guise de table basse, et où une femme peut facilement s'étendre, l'endroit a en soi un caractère démesuré et irréel. Je crains le sexe du gros chat de Cheshire¹⁸⁸ (...).

L'auteur présente également un imaginaire exprimé par trois références qui installent la scène dans un cadre fictionnel (le cinéma et le conte merveilleux par le biais du personnage typique du géant et l'allusion à l'Alice de Lewis Carol) et qui illustrent bien le déplacement annoncé en début de paragraphe («ce sont moins les sensations que les ambiances qui sont d'abord convoquées¹⁸⁹»). Ainsi le caractère «démesuré et irréel» de l'endroit contamine la vision que l'on a du partenaire de Catherine M. dont le sexe devient «le soliveau d'un géant». Il y a subversion discrète du conte merveilleux : Catherine/ Alice, rendue minuscule en regard de la table/main, occupe pour une fois la position active (du moins grammaticalement) car c'est elle qui «prend» le «géant», et propose une relecture ironique et malicieuse des aventures du personnage de Lewis Carol en concluant l'anecdote par ces mots : «je suis étonnée, presque fière, de pouvoir vérifier que la taille ne constitue pas un obstacle¹⁹⁰», alors que pour Alice, tout au long du roman, la taille ne cesse d'être un problème.

Ainsi, Catherine Millet peut déstabiliser son lecteur car elle l'installe dans une scénographie énonciative dont les gages de légitimité appartiennent à deux régimes littéraires distincts. D'une part, par la monstration des qualités analytiques de son écriture et la revendication de son habileté stylistique, l'auteure s'inscrit dans le régime «romantique» de la littérature, en valorisant le versant esthétique et l'autonomie de son œuvre. D'autre part, l'exposition de soi, la publication de l'intimité, fait signe vers une modalité du littéraire qui est en train d'émerger. *La vie sexuelle de Catherine M.* partage avec les récits pornographiques la volonté de se porter au-delà de la représentation bienséante pour

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 35.

¹⁸⁹ *Idem.*

¹⁹⁰ *Idem.*

débusquer une forme de vérité crue. La pornographie cherche à isoler une sexualité «pure», débarrassée de la psychologie des actants, ou d'autres facteurs qui pourraient entraver le déroulement du désir. Millet quant à elle s'empare de la sexualité comme lieu d'une solitude exemplaire, où l'individu est plus que jamais réduit à son corps et à ses sensations, et où l'autre est plus que jamais étranger. Cette logique de la révélation par le dénuement, cette exigence de vérité appartiennent sans nul doute au régime littéraire qui s'ébauche en ce début de XXI^e siècle et que la lecture de textes comme celui-ci doit nous aider à définir.

La pornographie est-elle soluble dans le roman noir ?

Dans le premier roman de Virginie Despentes, la pornographie est présente de façon thématique, car les deux héroïnes en consomment à plusieurs occasions, au point que ce goût commun leur permet d'établir une première complicité, mais aussi comme genre, comme esthétique et comme type de regard.

Installation et mise en échec d'une scène pornographique.

Le chapitre 23 de *Baise-moi* n'est autre qu'une scène pornographique, qui commence avec la mise en présence des partenaires et s'achève avec sa résolution. Sa dimension configurationnelle est indéniable : la progression repose sur les gestes des personnages et les jeux de regard («assises sur des tabourets»; «Un type [...] s'assoit à côté d'elles»; «Manu se penche vers lui¹⁹¹»; «elle se colle contre lui»; «il la prend [...] par la taille¹⁹²»...) Ce sont avant tout les corps qui sont mis en scène. On peut noter que la représentation de référence n'est pas ici le tableau – comme dans la littérature pornographique traditionnelle – mais le film pornographique. Une étude plus poussée pourra montrer que le découpage en paragraphes peut se lire comme une alternance de plans cinématographiques.

La scène est pornographique également en raison de son énonciation chargée d'affects euphoriques. En effet, on relève des indices de la satisfaction de Manu

¹⁹¹ Despentes, *Baise-moi*, p. 199.

¹⁹² *Ibid.*, p. 200.

(«visiblement excitée», «elle aime bien le sentir faire et le voir dans cet état») et de l'homme («en leur souriant béatement», «il exulte», «il est littéralement hypnotisé»). La caractérisation du personnage masculin, sans ambiguïté quant au dégoût qu'il est supposé provoquer, loin de remettre en cause l'identification d'une scène pornographique, reprend une figure typique du récit pornographique et de l'histoire grivoise. L'aspect repoussant du personnage renforce la dimension transgressive qui fonde le genre. En outre, il s'agit d'une situation stéréotypée, car la scène joue sur les clichés de la séduction dans un bar (ou plutôt ici une brasserie) et de l'après-midi de débauche à l'hôtel. On retrouve également la structure d'initiation qui forme l'intrigue de nombreux récits licencieux, mais, conformément au reste du roman, inversée. En effet, ce sont les personnages féminins qui prennent l'initiative de la rencontre sexuelle et leur partenaire masculin qui manifeste son inexpérience. Desportes souligne cette inversion des rôles traditionnels en le comparant à «une vierge tentée» lorsqu'il «bafouille et glousse», gêné par la proposition très directe de Manu.

Contrairement à la plupart des scènes à teneur pornographique du roman, celle-ci semble autoriser une lecture au premier degré, c'est-à-dire inviter un lecteur habitué aux codes pornographiques à consommer la scène et à se forger un horizon d'attente conforme au genre. Avant tout, la précision et la longueur de la mise en situation permettent de suivre dans les détails la montée du désir des participants et d'anticiper une résolution qui dévoilerait – pour la première fois dans *Baise-moi* – un plaisir décrit dans toute son étendue. En effet, il suffit de comparer cette scène avec la brièveté de la scène de «séduction» entre Manu et un inconnu dans un bar. Le contact est établi en une phrase, et au bout d'un court paragraphe, elle quitte le bar, certaine d'avoir ferré sa proie. Le roman, malgré la récurrences de représentation d'actes sexuels, construit un horizon d'attente – une scène pornographique «efficace» - dont le lecteur est régulièrement frustré.

Si la complicité de Manu et Nadine et leur violence verbale envers leur partenaire masculin indique dès le début du chapitre une issue incertaine, le chapitre 23 joue également sur un des topoï du film porno, la scène saphique, dont la possibilité est suggérée par le regard admiratif et tacitement désirant que Nadine porte sur Manu.

En outre, à partir de l'arrivée à l'hôtel, c'est-à-dire lorsque le contact physique devient socialement acceptable entre les personnages, la narration adopte une focalisation interne, qui donne à voir la scène par le biais de la conscience de Nadine. Placée en position de témoin, elle souligne par son regard les gestes les plus suggestifs qu'échangent Manu et l'homme, découpant dans le champ du visible les détails qui feraient, dans un film pornographique, l'objet de gros plans. Sujet du regard («Nadine l'observe haleter¹⁹³»; «Nadine regarde la main de Manu¹⁹⁴»; «Appuyée contre le mur, Nadine les regarde fixement¹⁹⁵», «ne lâche pas des yeux les mains¹⁹⁶»), elle constitue un relai du lecteur dans la diégèse, suggérant par sa masturbation une lecture possible de la scène.

En outre, la syntaxe paratactique doublée d'une substitution des points aux virgules crée un rythme rapide et nerveux, qui évoque l'excitation et qui rappelle le rythme saccadé de nombreux récits pornographiques cités par Maingueneau.

Cependant, bien que suggérée, la lecture pornographique au premier degré est rendue impossible par l'interruption de l'activité sexuelle représentée et l'irruption de la violence. On peut interpréter ce nouveau refus d'une jouissance pornographique comme une violence symbolique tournée contre un lecteur qui se serait laissé prendre au piège d'une lecture au premier degré ou comme une invitation à partager le plaisir, posé comme une équivalence par les protagonistes plus tôt dans le récit, de la «baise» et du massacre.

Il est à noter que si le texte propose une jouissance liée à l'exposition de la violence, elle n'est pas à comprendre comme la simple inversion de la brutalité faite aux femmes au sein de la pornographie dominante car Virginie Despentes met clairement à distance la position «anti-pornographie» qui peut être exemplifiée par les textes d'Andrea Dworkin. C'est notamment le cas dès l'incipit, où Nadine visionne un film pornographique. Or, comme le souligne Shirley Ann Jordan «her arousal is overlaid by her admiration for the

¹⁹³ *Ibid.*, p. 202.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 203.

¹⁹⁵ *Idem.*

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 204.

professionalism of the actresses and a certain humorous detachment¹⁹⁷». La voix narrative, passant rapidement d'une focalisation interne à un point de vue omniscient, souligne à la fois la laideur de l'actrice et du cadre général, le caractère stéréotypé du récit filmique, et la qualité de la performance, telle que la perçoit Nadine. Plus loin, nous la verrons se masturber en consultant des magazines pornographiques, dont elle discute avec Manu. Un modèle attire son attention en particulier, au point qu'il nous est minutieusement décrit. Son piercing génital est qualifié de «rare élégance», tandis que le regard de Nadine se fait contemplation, «impressionnée et respectueuse, comme devant une icône¹⁹⁸.» L'appel au lexique religieux est évidemment une provocation, mais il demeure cependant que la représentation de la pornographie par Despentes met en jeu des femmes qui apparaissent grandies, magnifiées.

Certes, la romancière porte une grande attention à la misogynie qui teinte bien des relations («Depuis les «coups correcteurs» infligés à Manu par son petit ami Lakim [...] jusqu'à la violence verbale de la terminologie avec laquelle les personnages masculins font référence à la femme [...], cet aspect politisé est constamment mis en évidence¹⁹⁹»), mais elle refuse, consciemment semble-t-il, d'associer sexualité, pornographie et domination masculine. De même, si le viol de Manu constitue un point de rupture dans le récit, la violence «perpétrée par l'homme contre la femme *en tant que femme* constituant ainsi un acte politique, non pas un incident entre individus²⁰⁰» ne suffit pas à expliquer les meurtres en série commis par les deux personnages.

Il est possible de considérer avec Jordan que «a number of murders are carefully framed by protagonists and author alike so we understand them as ritual acts of revenge

¹⁹⁷ Jordan, "Revolt Women ? Excess and *Détournement de Genres* in the Work of Virginie Despentes," p. 139.

¹⁹⁸ Despentes, *Baise-moi*, p. 139.

¹⁹⁹ Jordan, "«Dans le mauvais goût pour le mauvais goût ? Pornographie, violence et sexualité féminine dans la fiction de Virginie Despentes," p. 132.

²⁰⁰ Gill Allwood, *French Feminisms : Gender and Violence in Contemporary Theory*, London, UCL Press, 1998, p. 129; traduction : Shirley Ann Jordan, «Dans le mauvais goût pour le mauvais goût ?» *op. cit.* p. 132.

modelled on rape scenarios²⁰¹.» Mais cette vengeance n'est pas motivée par un événement en particulier, ni par l'histoire individuelle des personnages en tant qu'ils ont été victimes de violence misogyne. La trame du film dit «de viol-vengeance», met en scène ce type de renversement, où la victime surmonte son traumatisme en infligeant des sévices terribles à ses agresseurs, et éventuellement à tout membre hostile de la gent masculine.

Dans *Baise-moi*, la violence s'exerce indifféremment contre des hommes, des femmes, un enfant. La vengeance n'est pas ciblée, il s'agit probablement davantage d'un fantasme anarchiste anti-bourgeois qui prend pour cible tous ceux qui ne sont pas exclus par les normes sociales. Ainsi, «A set piece scene such as Despentes' carefully choreographed shoot-out in as posh Parisian tea parlour is clearly framed as the revenge of the marginalised²⁰²». En effet, une lecture qui verrait chez Nadine et Manu des exemples d'entrée dans l'agentivité de sujet dominés en raison de leur genre doit être nuancée par les occurrences où la voix narrative insiste sur le fait qu'elle sont dominées non pas seulement comme femmes mais comme individus appartenant à un milieu donné.

L'invitation à la subversion et à l'insurrection est davantage à chercher dans le traitement de codes génériques disparates et contradictoires que dans la construction des personnages en tant que telle :

Her writings borrows from and reshapes the interconnected trio trash fiction, the polar and the roman noir and – more controversially – draws on the convention of hard pornography. She raises the question of women and genre because she works at the interface of genres which, like pornography, like the thriller and like the road movie [...] are highly codified and traditionally male-oriented²⁰³.

²⁰¹ Jordan, "Revolt Women ? Excess and *Détournement de Genres* in the Work of Virginie Despentes," p. 127.

²⁰² *Ibid.*, p. 126.

²⁰³ *Ibid.*, p. 114.

Subversion du dispositif pornographique : vers le néo-noir.

Pourquoi lire la violence de *Baise-moi* comme une proposition réelle de réponse à la violence dont les femmes sont victimes et dont la première partie du roman dresse un état des lieux sans complaisance²⁰⁴ ? Parce que l'auteur est une femme ? Shirley Ann Jordan propose de voir dans le rejet du livre et du film par une partie de la critique littéraire une réception basée sur le genre de l'auteur :

*We have come to accept that violence in male-authored fiction may be read in a number of ways, including as the celebration of something exciting and pleasurable, in which case it is usually referred to by readers who are offended as 'gratuitous'. Rightly or wrongly however, we do not generally expect gratuitous and excessive displays of violence from female authors. We expect its 'intrusion' into their texts to be brief, and the more graphic it is, the more we expect it to be motivated by the author's desire to condemn it*²⁰⁵.

Certes, le propos de Despentes est féministe. Plusieurs aspects du roman nous en convainquent. Cependant, la forme que prend la violence perpétrée par ses héroïnes nous empêche de considérer *Baise-moi* comme une version narrativisée du *SCUM Manifesto* de Valérie Solanas.

En effet, on trouve dans la deuxième partie du chapitre 23, qui correspond au meurtre de l'homme, plusieurs traits du cinéma néo-noir. En premier lieu, c'est le passage d'une partie à l'autre qui évoque le rythme des films reprenant les archétypes du noir et la désinvolture des héros face à la violence. L'interruption de la scène pornographique est caractérisée par la rapidité avec laquelle le personnage de Manu bascule d'une attitude narquoise, portée par un comique trivial, à l'agressivité. Amusée par l'issue imprévue de la fellation qui l'occupait (un vomissement), Manu s'interrompt dans son rire «au moment où

²⁰⁴ Une partie de la presse française a fait une telle lecture, outrée, du roman lors de sa parution et du film qui en est l'adaptation. Par exemple, on a déploré que «montrer deux femmes qui se comportent comme les plus tarés des mecs n'en fait que les plus tarées des femmes» (Florence Assouline, «*Baise-moi*, un film dégueulasse», *L'Événement du jeudi*, 21 juin 2000, p. 11), sans prendre en compte le fait que ce «comportement» est codé par différentes conventions narratives et cinématographiques.

²⁰⁵ Jordan, "Revolt Women ? Excess and *Détournement de Genres* in the Work of Virginie Despentes," p. 125.

[l'homme] sort²⁰⁶» et lui barre le passage. Elle s'exclame «Sales petites putes dégénérées, c'est joliment trouvé et c'est même très adéquat. Mais c'était pas à toi de le trouver, connard», récupérant l'insulte, transformée à la mode Butler en affirmation d'identité. L'héroïne, qui n'a jamais lu *Le Pouvoir des mots*²⁰⁷, exemplifie la façon dont la victime d'une insulte peut «retourner une partie de cette prise de parole contre l'autre, réduisant ainsi à néant le pouvoir performatif de la menace²⁰⁸». Par la reprise du terme injurieux, le cadre énonciatif change et permet une re-sémantisation du mot. Il s'agit, une fois encore, pour Virginie Despentes, de vulgariser dans le récit la pensée féministe qui charpente sa conception du rapport entre les sexes.

En outre, l'importance de trouver la bonne réplique est une préoccupation que Manu exprime très tôt dans le roman («dans les films, les mecs ont toujours des répliques définitives avant de shooter, tu vois le genre ?²⁰⁹»). Or ce moment de tension, cristallisé par un dialogue qui se veut nonchalant juste avant que la violence se déploie, est emblématique d'un cinéma de genre éclos dans les années 1980, le néo-noir.

Si rien n'indique dans le récit que les protagonistes prennent plaisir au meurtre en tant que tel, c'est sans doute parce c'est la répétition de figures connues qui importe. Ici, l'imitation porte sur le geste de Fatima (les coups de pied dans la tête) mais aussi sur l'utilisation du langage, qui rappelle les «longs dialogues auxquels succèdent de brusques éclairs de violence » récurrents chez Quentin Tarantino, notamment. Or cette violence n'est qu'une répétition formelle, vidée de son pouvoir de cruauté sur le spectateur car «prétexte à un effet purement rhétorique²¹⁰».

La première partie du roman – avant que les deux jeunes femmes ne se rencontrent – s'inscrit dans une veine sociale et réaliste, mais les premiers crimes, en empruntant les codes de la violence cinématographique contemporaine, signalent l'entrée dans une fiction qui s'affiche comme fiction. Ainsi, le premier meurtre commis par Manu semble la

²⁰⁶ Despentes, *Baise-moi*, p. 206.

²⁰⁷ Judith Butler, *Le Pouvoir des mots : politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2004.

²⁰⁸ *Idem*, p. 36.

²⁰⁹ Despentes, *Baise-moi*, p. 103.

²¹⁰ Vincent Amiel et Pascal Couté, *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain (1980-2002)*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 96.

décevoir car elle s'attend à voir le sang couler et le corps s'effondrer selon une convention bien définie : «Elle tire une fois à bras tendu. Ça lui secoue l'épaule, ça fait un bruit d'enfer. C'est moins spectacle qu'au cinéma. La tête qui explose, il tombe en arrière. N'importe comment, on dirait qu'il ne sait pas s'y prendre²¹¹.» La victime joue mal son rôle, mais plus la tueuse gagne en expérience, plus le crime devient adéquat à son modèle imaginaire. Dès le deuxième homicide, la séquence s'organise :

D'un point de vue strictement visuel, c'est plus probant que la première fois. Plus de couleurs. Et puis elle est moins novice, elle en profite mieux. [...] À chaque détonation, son corps est poussé vers l'arrière, elle pense à bien bloquer son épaule²¹².

La compétence technique du personnage est immédiatement doublée de la capacité de jouir du *spectacle* non pas de la mort elle-même, car Despentes ne décrit jamais le moment où la vie quitte les victimes, mais de l'enchaînement d'actions et de l'éclat de couleurs provoqué. Cette attention à l'aspect graphique de leur expérience concerne également Nadine, et se poursuit tout au long du roman : «Avant de sortir, Nadine jette un dernier coup d'œil de la porte. Elle sait qu'elle a photographié toute la scène, et qu'elle pourra en profiter calmement plus tard. Des camaïeux de rouge, des attitudes grotesques²¹³.» Les descriptions de cadavres, de blessures par balles, d'expression d'effroi sont volontiers brèves car elles convoquent la mémoire cinématographique du lecteur. Le sang menstruel est le seul à être abondamment décrit car il ne sature pas notre imaginaire, contrairement au sang artériel, dont le film noir et le film d'horreur nous a donné une connaissance étendue :

Her [Despentes] writing reminds us that popular entertainment is awash with it: walls are splattered with it, clothes stained with it, fingers and weapons sticky with it. Readers and spectators are familiar with its texture, its colour, and the way it stains, coagulates and encrusts²¹⁴.

²¹¹ Despentes, *Baise-moi*, p. 72.

²¹² *Ibid.*, p. 75.

²¹³ *Ibid.*, p. 160.

²¹⁴ Jordan, "Revolutionary Women ? Excess and *Détournement de Genres* in the Work of Virginie Despentes," p. 134.

Les emprunts au cinéma de genre ne se limitent pas à une mémoire visuelle stéréotypée. Les scènes de tuerie sont en effet construites comme des chorégraphies organisées autour de quelques plans évoquant un arrêt sur image typique, un gros plan qui met en valeur un détail. Ainsi, «le canon prolonge [le] bras [de Nadine], brille a premier plan, au milieu du visage du gosse²¹⁵.» suggère que l'on adopte le regard subjectif de la tueuse, tandis que la perspective adoptée rend la victime ridicule et l'arme démesurée. Lorsque la voix narrative précise que l'enfant «n'a pas le temps de changer d'expression. Il n'a pas le temps de comprendre. En tombant, il renverse un panier rempli de bonbons emballés dans du papier brillant multicolore²¹⁶.», on retrouve la dimension spectaculaire de l'effusion de sang, déplacée, métaphorisée par l'éparpillement des sucreries. Si «Nadine se surprend à regretter que cette image ne passe pas au ralenti²¹⁷», cela ne fait que souligner l'effet de ralenti provoqué par la narration elle-même, mimant le rythme des scènes de fusillade, où l'extrême rapidité des échanges contraste avec des ralentis qui attirent l'attention du spectateur sur un aspect incongru de la scène et lui signalent son caractère parodique.

Le plaisir proposé par Desportes en substitution du plaisir érotique serait donc fondé sur la reconnaissance des formes, un plaisir ludique qui s'appuie sur une complicité dans le partage de références culturelles et une distance ironique. On peut d'ailleurs considérer que l'influence de la musique rock joue un rôle similaire chez Tarantino et Desportes, dans la mesure où «le propre du rock'n roll n'est ni la complexité harmonique, ni, le plus souvent, la subtilité des paroles, mais l'immédiateté du plaisir pris à l'apparence des groupes de rock, aux paroles qui valent plus comme blasons que sens, au jeu sur des motifs récurrents (riffs et structures d'accords, sans cesse répétés et plus ou moins variés), et enfin, à l'énergie ludique qui porte l'ensemble²¹⁸.»

²¹⁵ Desportes, *Baise-moi*, p. 159.

²¹⁶ *Idem.*

²¹⁷ *Idem.*

²¹⁸ Amiel et Couté, *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain (1980-2002)*, p. 95.

Hard boiled, losers et femmes fatales

Cette proximité de l'univers de Virginie Despentes avec les films de Quentin Tarantino ne peut s'expliquer par une simple influence du cinéaste américain sur l'auteure française car en 1994, lorsque paraît *Baise-moi*, seul *Reservoir Dogs* (1992) est sorti sur les écrans. Or ce premier film ne concentre pas encore tous les traits stylistiques qui sont la marque du réalisateur. Certes, David Lynch avec *Sailor et Lula (Wild at Heart, 1990)*, les frères Cohen avec *Miller's Crossing* (1991), et d'autres s'emparent également des vestiges du film noir, mais selon des modalités qui ont peu à voir avec *Baise-moi*. L'esthétique néo-noir développée par Despentes reposerait davantage sur un travail parallèle de réinvestissement de figures typiques du film noir, une mise à distance parodique des mêmes modèles dans la mesure où «caractérisé par l'éclectisme des images empruntées à l'histoire du cinéma comme à une contre-culture incluant la bande dessinée et les séries télévisuelles, le film néo-noir joue une fonction critique²¹⁹.» Cette fonction permet de montrer que les valeurs et les problématiques propres au genre noir nous sont devenues étrangères, mais aussi de souligner le rapport contemporain à l'image :

Les stéréotypes sont associés au mode parodique, ils s'inscrivent dans la stratégie intertextuelle adoptée par le film néo-noir, pour mieux mettre à nu les idéologies qui sous-tendent la politique de la représentation²²⁰.

Despentes, on l'a vu, construit des héroïnes monstrueuses et met en scène le rôle des médias de masse dans la création de figures «mythiques». Loin de critiquer ce pouvoir de l'image, qui apparaît comme une donnée narrative dépourvue d'enjeux moraux, la romancière inscrit sa fiction dans un univers composé d'images empruntées à d'autres fictions.

Ainsi, la trame narrative est comparable à celle de *Thelma et Louise* (Ridley Scott, 1991) et on trouve une référence implicite au film lorsque les personnages principaux

²¹⁹ Delphine Letort, *Du film noir au néo-noir : mythes et stéréotypes de l'Amérique, 1941-2008*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 185.

²²⁰ Idem..

imaginent leur mort comme «un saut sans élastique²²¹», les falaises d'Etretat remplaçant le Grand Canyon, suppose-t-on. Le film de Ridley Scott est déjà une variation sur le thème du couple en cavale, qui conjugue le *road movie* et le film de gangsters. Ce dernier correspond à une deuxième vague de films noirs, qui connaît son apogée dans les années 1960 et délaisse les intrigues policières menées par des détectives privés *hard boiled* issus des romans de Chandler et Hammett pour n'en conserver que l'atmosphère et le suspens. On trouve dans *Baise-moi* des traces de l'imaginaire du film de gangsters dans l'alternance entre scènes de «coups», plus ou moins organisés – notamment avec l'attaque de l'armurerie – et de scène de «planque», à l'hôtel ou chez Fatima. Il n'est pas étonnant que cet intertexte surgisse car, comme le roman noir des années 1920-1930, la figure du gangster évoque le désarroi lié à l'évolution des rôles sexuels au cours du XX^e siècle.

L'attention portée au costume confère à la mise en scène du film de gangsters un appareil délibérément théâtral, suggérant que le vêtement et les armes à feu sont des artifices indissociables du jeu du gangster qui se cache derrière un masque de «dur» dans les scènes de tuerie, autant de rituels qui prouvent son courage et lui assurent la reconnaissance de ses pairs. L'individualité et l'identité des gangsters reposent donc sur une représentation stéréotypée, sur une apparence rigoureusement contrôlée par des rites²²².

Les personnages de Despentès thématissent cette nécessité de changer d'apparence pour échapper à la police, mais aussi pour se forger une nouvelle identité conforme aux actes qui ont été commis, en l'articulant au travail de l'apparence associé traditionnellement au féminin : «On va ruser [...] on va bien se débrouiller. Les femmes font tellement n'importe quoi de leur corps, on peut se déguiser sans étonner personne²²³.» Les artifices de la féminité (la coiffure, la teinture des cheveux, les vêtements) seront donc mis à profit comme camouflage. Le soin quotidien de l'apparence perd de sa banalité pour prendre part à un stéréotype narratif. Très vite, Despentès exagère sa proposition à travers une boutade de Manu, qui suggère même d'utiliser leur corps sexué pour détourner l'attention de leur

²²¹ Despentès, *Baise-moi*, p. 210.

²²² Letort, *Du film noir au néo-noir : mythes et stéréotypes de l'Amérique, 1941-2008*, p. 32.

²²³ Despentès, *Baise-moi*, p. 147.

visage : «Faut qu'on montre notre cul. Faut que tous les gens qu'on croise regardent notre cul et rien d'autre²²⁴.» C'est à travers ce genre de pointe que la romancière dépasse la simple reprise de clichés lié à un genre et détourne certaines conventions, nourrissant son récit et son imaginaire des idées du féminisme de la troisième vague.

Quant au *road movie*, sa formule «est préfigurée dans *Les Amants de la nuit* (*They Live by Night*, Nicholas Ray, 1949) comme dans d'autres films noirs qui retracent l'errance des *losers* (par exemple *Detour*, Edgar G. Ulmer, 1945²²⁵).» Cependant, c'est à partir des années 1960 que «l'ambiguïté du film noir laisse place à un vide ou à une absence de sens qui, paradoxalement, sert à exprimer une crise des valeurs, un regard critique sur le monde²²⁶.» Le *road movie* permet un parcours chaotique à travers un territoire dont l'identité et l'unité semblent impossibles. En quittant la ville sombre et dangereuse du polar, les personnages déracinés rencontrent un espace qui prête à l'anomie.

L'errance géographique [est le] signe d'une errance psychologique entre le réel et l'illusion, entre le bien et le mal, entre l'âge adulte et l'enfance. Aux meurtres programmés du film noir succèdent les homicides commis en série par des tueurs sans état d'âme, sans mobile apparent, sans crise de conscience. L'absence de quête détermine le parcours chaotique d'hommes et de femmes abandonnés à eux-mêmes, aliénés dans une société où l'individu n'est plus qu'un objet dans un univers de consommation.

Dans *Baise-moi*, l'errance annonce la sortie du régime «réaliste» et social du roman, qui renonce alors à décrire le réel et replie les personnages dans un imaginaire cinématographique. Les seuls espaces à exister réellement sont la banlieue parisienne et (fugacement) Lyon. Les autres lieux ne sont que des accessoires narratifs, qui n'ont plus guère à voir avec la société française dont la première partie dressait le portrait au vitriol.

À la conjonction de ces deux genres, le couple en cavale est déjà présent dans *Le démon des armes* (*Gun Crazy*, Joseph H. Lewis, 1950). Il n'acquiert cependant le statut de figure typique qu'avec le succès de *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn) en 1967.

²²⁴ *Ibid.*, p. 148.

²²⁵ Letort, *Du film noir au néo-noir : mythes et stéréotypes de l'Amérique, 1941-2008*, p. 117.

²²⁶ *Ibid.*, p. 118.

Bonnie and Clyde became tremendously successful because it offers a stylish picture of cultural rebels in the 1930s that appealed to audiences experiencing the cultural revolution of the 1960s. [...] The film spoke meaningfully to viewers who were experiencing disillusionment and 'a generation gap'. It presents a somewhat appealing portrait of two independent-minded people who rebel against mainstream society and impulsively display their emotions²²⁷.

Le couple criminel séduit par son acharnement à se couper de la société, de ses normes, de sa banalité. La mort finale des héros, longtemps rendue obligatoire pour «moraliser» le récit, est susceptible d'être lue non comme un juste châtement mais comme une fin grandiose et romantique. Le film marque également les esprits par la violence qui s'y déploie, favorisée par l'abandon du code de production dit «code Hays». L'expression de cette violence ainsi que la façon dont elle rythme et structure le récit peuvent faire penser aux techniques utilisées par Despentes dans *Baise-moi* :

La violence filmique et graphique de Bonnie and Clyde transgresse les conventions cinématographiques pour mettre en relief le mode de pensée hors normes des personnages. Élément clé des rapports que les gangsters entretiennent avec leur environnement familial ou social, cette violence se traduit à l'écran par les effets d'un montage rapide, ou au contraire par des effets de ralenti qui retiennent l'esprit, par des ruptures de ton et de couleur qui surprennent, agressent l'œil. Des plans d'une tendre complicité (mais dénué de toute sexualité) entre les partenaires du couple alternent avec des scènes de violence soudaine qui nous rappellent leur mode de vie parallèle, leur incapacité à se fondre dans des modèles proposés²²⁸.

Terrence Malick s'empare de ce motif dans son premier film, *Badlands*, en 1973, tandis qu'en 1974, Robert Altman, avec *Thieves like us*, adapte le roman éponyme qui avait fourni la matière des *Amants de la nuit*. La veine néo-noire des années 1990 a également nourri plusieurs réinterprétations de cette rébellion par le crime. Tarantino a écrit le scénario de *True Romance* (Tony Scott, 1993) et de *Tueurs Nés* (*Natural Born Killers*,

²²⁷ Robert Brent Toplin, *History by Hollywood*, Chicago, University of Illinois Press, 1996, p. 128-129.

²²⁸ Letort, *Du film noir au néo-noir : mythes et stéréotypes de l'Amérique, 1941-2008*, p. 110.

Oliver Stone, 1994), qui s'éloignent de la vision tragique portée par les gangsters d'Arthur Penn et qui proposent un simple décalage des valeurs familiales conventionnelles.

Le roman de Virginie Despentes s'empare donc de la figure bicéphale du couple en cavale, mais tandis que Ridley Scott la rend acceptable en motivant le crime par une tentative de viol et une situation de violence conjugale, *Baise-moi* en fait un duo surprenant et provocateur, qui incarne probablement la vision qu'une génération désenchantée a d'elle-même.

En outre, l'auteure tend bien à créer un «néo-noir à la française» dans la mesure où cette combinatoire intertextuelle ne s'arrête pas en si bon chemin. Manu et Nadine endossent successivement les oripeaux du gangster en fuite, du tueur en série, du couple criminel mais leur identité profonde, dans un roman noir, serait une combinaison du *loser* et de la femme fatale. Il est d'ailleurs possible de voir une relation de filiation entre la femme fatale et le gangster :

Dans le film noir, il semble que le personnage de la femme fatale ait hérité de l'ambition impétueuse et de l'individualisme forcené qui animent les gangsters des années trente. À l'instar du gangster, elle est prête à tout pour accéder à une reconnaissance qu'elle voudrait personnelle, au statut social qui va de pair avec l'argent, même si elle doit emprunter les chemins du crime²²⁹.

Le *loser* quant à lui est victime des manigances de la femme fatale, d'un mauvais pas qui le place à la merci d'un groupe mafieux, de son incapacité à maîtriser les codes et l'espace de la grande ville menaçante... La conjonction du *loser* et de la femme fatale est particulièrement frappante lorsque Manu cherche à attirer l'attention seule dans un bar. Plusieurs détails suggèrent qu'elle joue à être une *vamp* : «ses cheveux dégoulinent sur ses épaules en boucles molles. Elle a laissé son empreinte de rouge à lèvres sur le mégot et sur le bord du verre²³⁰»; «elle allume une cigarette, un type en imper au comptoir la mate avec insistance²³¹.» Mais, le personnage lui-même en est bien conscient, il s'agit d'une imitation

²²⁹ *Ibid.*, p. 33.

²³⁰ Despentes, *Baise-moi*, p. 126.

²³¹ *Idem.*

bon marché, qui confine à «la connasse bien vulgaire²³²». De plus, la scène de «séduction» (si l'on peut dire) dans la brasserie le prouve : les héroïnes du roman tiennent également de la femme «initiée» du récit pornographique. Elles assument donc simultanément des rôles diamétralement opposés dans la mesure où ils incarnent deux définitions contraires du féminin :

Le texte pornographique a besoin de montrer une population féminine qui serait enfin affranchie des interdits fallacieux qui l'assujettissaient : les femmes «libérées» qui y figurent se comportent comme l'exige l'univers masculin parce qu'il est postulé qu'en droit, toute femme devient telle si elle assume son désir. (...) De ce point de vue, la littérature pornographique se situe aux antipodes d'un autre type d'exploitation de la différence sexuelle : la mythologie de la femme fatale, telle qu'elle s'est épanouie à la fin du XIX^e s. Cette mythologie place en effet au centre l'énigme de la différence sexuelle, l'incapacité du masculin à maîtriser le féminin, elle montre la destruction de l'homme, là où la pornographie montre une femme dont la sexualité est à la mesure de celle de l'homme²³³.

La femme du récit pornographique nie la différence sexuelle en adoptant (fût-ce au terme d'un parcours initiatique) une sexualité phallique et un désir qui décalque simplement le désir masculin. Or le roman attribue très clairement des traits considérés comme masculins aux deux protagonistes. Cependant, s'il y a initiation dans *Baise-moi*, elle pourrait davantage se lire comme la façon dont les héroïnes ont mis à distance leur genre pour s'en servir comme arme.

On croise aussi des figures modernisées de la femme fatale. Il n'est pas inintéressant de constater que la différence essentielle incarnée par la femme fatale est doublée par une différence culturelle ou physique, car les deux personnages dont il est question sont d'origine étrangère. La première fait son apparition au début du roman, dans le bar fréquenté par Nadine :

une métisse ultra-haute température terrorise les garçons du haut de ses hauts talons. [...] Elle est fatale, au premier sens du terme. Tout le monde dans le bar connaît des histoires de garçons

²³² *Idem.*

²³³ Maingueneau, *La littérature pornographique*, p. 58.

*rendus fous à cause d'elle et tous les garçons du bar ne demandent qu'à y passer*²³⁴.

La seconde n'est autre que Fatima, qui est sauvée in extremis par les deux tueuses, avant de les prendre sous son aile. C'est encore le regard de Nadine qui sert d'intermédiaire à la description :

*Stan Smith et bomber noir, les cheveux très longs et brillants dans le noir. Rien que sa façon de marcher en impose. Crédible d'entrée de jeu dans son rôle d'amazone urbaine*²³⁵.

*Les traits singulièrement réguliers, une allure de princesse. De l'élégance innée*²³⁶.

*Pour la première fois de sa vie, Nadine compatit avec ces garçons qui tombent amoureux fous d'une fille juste à cause de ses yeux*²³⁷.

Ce qui rassemble ces deux créatures, c'est bien sûr le caractère irrésistible et néfaste de leur séduction. À travers ces deux personnages secondaires, Despentes intègre à son univers romanesque un autre regard sur le féminin, qui semble hérité d'un passé très lointain :

*la présence de la femme fatale devient le signe d'une filiation avec le mythe : l'essence amoral de la femme, prête à se tourner vers le mal pour satisfaire ses envies, est soulignée par l'adjectif «fatale» qui lui est toujours attribué. Séductrice au pouvoir maléfique, la femme fatale entraîne tous ceux qui l'approchent dans l'univers noir de la tentation et de la corruption*²³⁸.

Traversé de figures mythiques intégrées au tissu urbain et contemporain de la fable, le récit réconcilie deux facettes du féminin en suggérant que la séduction n'est pas nécessairement une soumission à l'ordre machiste mais peut constituer une forme de pouvoir, fût-il de l'ordre du fantasme. Enfin, à force de jouer avec les modèles proposés, Despentes finit par tous les dénoncer comme pures constructions de l'imaginaire

²³⁴ Despentes, *Baise-moi*, p. 24.

²³⁵ *Ibid.*, p. 166.

²³⁶ *Ibid.*, p. 167.

²³⁷ *Ibid.*, p. 169.

²³⁸ Letort, *Du film noir au néo-noir : mythes et stéréotypes de l'Amérique, 1941-2008*, p. 67.

romanesque, sans toutefois leur opposer un impossible personnage réaliste car «Despentes' trick is to replace the implausible female figures of male-authored crime fiction or pornography with a new brand of implausible female²³⁹».

L'ironie de la voix narrative

La compréhension des scènes de violence comme répétitions parodiques est en outre suggérée par la voix narrative, qui fait alterner descriptions objectives des gestes des protagonistes, récit de pensée et commentaires ironiques de la situation. La contamination lexicale et syntaxique généralisée indique que nous sommes en présence d'un narrateur-témoin²⁴⁰ qui prend à son compte les valeurs des personnages mais se place régulièrement à distance. L'ironie de la voix narrative porte à la fois sur le protagoniste masculin («il se trouve assez malin²⁴¹») et sur les jeunes femmes (leur rire interminable à propos d'une formule dont le pouvoir comique est somme toute assez limité, elles «ricanent nerveusement²⁴²») dont la vulgarité et parfois la bêtise ne sont pas niées.

Les deux héroïnes sont dotées d'une identité à la fois stéréotypée et instable : Manu est avant tout l'incarnation d'une jeune femme vivant dans une banlieue défavorisée. Elle est stigmatisée par ses mauvaises manières et son parler : ayant signalé à la police où se trouve le corps inconscient de son amie Karla, elle se sent obligée de prévenir aussi les pompiers car «les flics, elle n'a pas confiance parce qu'elle parle trop mal²⁴³.» Pourtant, elle surprend par un vocabulaire recherché, un regard distancié sur elle-même, lorsqu'elle explique à Nadine la nécessité de trouver de bonnes répliques au moment de tuer :

Merde, on est en plein dans le crucial, faudrait que les dialogues soient à la hauteur. Moi, tu vois, je crois pas au fond sans la forme.

On va quand même pas préparer des trucs à l'avance.

²³⁹ Jordan, "Revolt Women ? Excess and *Détournement de Genres* in the Work of Virginie Despentes," p. 141.

²⁴⁰ Maingueneau, Dominique, *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan, 2003, 4e éd. rév. et augm. avec exercices et corrigés, p. 134

²⁴¹ Despentes, *Baise-moi*, p. 205.

²⁴² *Ibid.*, p. 208.

²⁴³ *Ibid.*, p. 68.

*Bien sûr que non, ça serait contraire à toute éthique*²⁴⁴.

Non que Despentes laisse penser que son personnage soit incapable de se forger son propre code de conduite ou d'avoir un avis en matière d'esthétique, mais cela paraît peu probable de la part de quelqu'un capable de déclarer «moi, tu sais, tant que c'est pas du sperme avarié qu'on m'envoie dans le fond, je supporte à peu près n'importe quoi. T'as de quoi me payer un coup²⁴⁵ ?». Dans le même ordre d'idées, Nadine affirme «je ne regarde jamais de films. [...] Que des films porno. Le reste, ça me fatigue. J'ai vu *Gone with the wind* quand j'étais môme, je crois pas avoir vu d'autre film en entier²⁴⁶.» Malgré ce rapport limité à la culture, elle est capable de juger du bon goût d'autrui en matière de littérature et sélectionner dans la vaste bibliothèque de l'architecte les auteurs qui lui donneront un certain air inquiétant («j'ai peine à détester un homme qui lit Ellroy dans le texte et qui possède l'intégrale de Sade²⁴⁷.») D'ailleurs, au cours du même chapitre, c'est elle qui lie morale et esthétique : «Je trouve ça effroyablement vulgaire, avoir un mobile pour tuer. C'est une question d'éthique. J'y tiens énormément. La beauté du geste, j'accorde beaucoup d'importance à la beauté du geste²⁴⁸.» De toute évidence, la caractérisation des personnages est superficielle. Les idées et les valeurs circulent de l'une à l'autre des héroïnes, et peuvent être à l'occasion véhiculées par la voix narrative.

Invitant le lecteur à partager sa position légèrement en surplomb des personnages et à prendre plaisir à la reconnaissance de références de la culture populaire, celle-ci suggère un mode de lecture basé sur la connivence, à la fois distancié et empathique. Ainsi, invité parfois à savourer les scènes pornographiques au premier degré, le lecteur de *Baise-moi* doit savoir aussi passer d'un univers à l'autre, d'un système de références à l'autre, et finalement d'un mode de lecture à l'autre. Le roman se prête à la consommation propre à la paralittérature et aux produits culturels de masse. Le plaisir immédiat que procure la reconnaissance de formes plus ou moins travesties appartient pleinement au parcours de

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 121.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 41.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 103.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 218.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 219.

lecture qui nous est proposé. En outre, l'usage pornographique du texte n'est pas condamné, mais la narration préfère le détourner pour amener le lecteur à s'amuser – consciemment ou non – des différentes strates qui composent le récit plutôt que d'adopter l'identification paradoxale de la consommation pornographique, indifférente au statut de l'image.

Un brouillage revendiqué des hiérarchies

De même que la place attribuée au lecteur n'est pas fixe, celle que se donne l'auteure est ambiguë. Les citations placées en exergue de la première et de la deuxième partie montrent que Virginie Despentes revendique une inscription à la fois dans le paysage littéraire valorisé et dans ses marges. En effet, la référence aux *Possédés* de Dostoïevski (à travers un extrait qui est en fait une citation de *l'Apocalypse*) et aux *Femmes Damnées* de Baudelaire brigue l'héritage d'une littérature reconnue par l'institution, tandis que la citation d'Ellroy fait signe vers une paralittérature largement valorisée et que les paroles de ce que l'on devine être un morceau punk rock français affirment l'influence d'une culture de la marge.

Or ces trois influences sont placées sur un même plan, notamment par la mise en parallèle de Dostoïevski et du groupe Sale Def d'une part, d'Ellroy et de Baudelaire d'autre part. En outre, on observe un brouillage de ces références car les patronymes n'apparaissent qu'à travers leur initiale. Ainsi, seuls les initiés pourront décoder ces exergues et chercher des indices de littérarité existant en contrebande, dissimulés derrière l'exposition de genres étiquetés «paralittéraires». Ne s'agit-il pas plutôt pour l'auteur de faire entrer par effraction le paralittéraire dans le littéraire ? Ou encore, et davantage, de réfuter toute forme d'étiquette définitive, de refuser de s'ancrer dans une seule forme de légitimité ?

La romancière n'ignore pas la conception de la Littérature comme archive et fait signe ponctuellement vers cette dimension du texte. Elle lui préfère néanmoins l'énergie et la provocation d'images et de formules telles que «on va laisser la nique-tamère side of our

soul s'exprimer comme elle l'entend²⁴⁹», non dénuées d'un certain charme canaille, mais qui ne semblent pas forgées pour figurer dans une anthologie de citations. Evidemment, il faut aussi citer le rôle de l'intertexte cinématographique et musical dans cette inscription du texte dans le cadre de la contre-culture, qui assigne au discours une légitimité paradoxale puisant ses sources dans son appartenance aux marges. Ainsi, Virginie Despentes joue avec les genres narratifs comme les théories queer nous suggèrent de jouer avec les identités sexuelles : il s'agit de les emprunter, de les combiner, de les hybrider pour sortir de leur fixité.

C'est en cela sans doute que son travail est comparable aux autres textes étudiés : comme elle, Marie Nimier, Catherine Millet mais aussi Marie-Sissi Labrèche et Catherine Cusset affichent leur indépendance vis-à-vis de la légitimité littéraire habituelle. Loin d'ignorer ce que l'imaginaire collectif issu du romantisme attend d'un écrivain, elles s'en servent comme d'un matériau pour parler de ce qui les intéresse. Elles écrivent sans se soucier du cadre qui pourra les accueillir et participent de ce fait à la mutation d'un art multimillénaire se révélant sous leur plume on ne peut plus vivant.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 115.

Conclusion

Au cours des pages qui précèdent, nous avons pu voir que lorsque la sexualité est le lieu d'un rapport à l'autre comme représentant de son genre, son évocation depuis un point de vue féminin requiert une véritable *politique du copulatif* et nécessite vraisemblablement de passer par les figures archétypales de la prostitution, du viol et de l'inceste pour les dénoncer et les dépasser. Ces modes de relation font de la sexualité une activité qui soit ne peut être qu'imposée aux femmes, soit qui est leur apanage, leur pouvoir.

La brèche nous a montré le poids d'un héritage ancestral qui conduit le personnage féminin à chercher son identité par l'arrimage à un homme, et son pouvoir dans la sexualité (la docilité) et la maternité. Il s'agit du récit d'une aliénation, moindre certes que celle qui caractérise les générations antérieures de la famille matriarcale du personnage principal. Il exprime la difficulté d'accéder à une relation authentique à l'autre quand les positions sociales de chacun suggèrent un partage inégal.

Nelly Arcan, quant à elle, souligne la dimension masochiste de la séduction. Elle n'accable pas la gent masculine au sujet du sort des femmes mais s'intéresse à la participation de ces dernières à leur condition. Prolongeant le portrait que dresse Marie-Sissi Labrèche de certaines femmes de leur génération, elle montre des victimes consentantes qui savent se faire guerrières, mais qui se trompent visiblement de combat. À travers des personnages qui ne sont que des coques vides, Arcan décrit l'impossibilité de se donner un soi autonome et de se déprendre de schémas antédiluviens.

Ce pessimisme n'est pas de mise pour Virginie Despentes, qui inverse lesdits schémas car si le viol et la prostitution font partie de la façon dont la sexualité organise les rapports entre les hommes et les femmes, la violence dans *Baise-moi* est surtout féminine, tout en empruntant à des modèles clairement masculins. Par le crime, les protagonistes dépassent leur condition de femmes pour rejoindre dans la folie meurtrière des héros antiques et modernes dont le genre n'importe plus.

Nous avons ensuite esquissé un panorama des conceptions anthropologiques et ontologiques liées au mystère de l'intériorité humaine telles qu'on peut les discerner à travers l'évocation littéraire du désir et du plaisir. À l'inverse d'une mystique Nancy

Huston qui voit dans la consommation charnelle un moyen de communication entre les êtres et avec le cosmos, Virginie Despentes se montre méfiante vis-à-vis de l'idée même d'intériorité, qui est dénoncée avec ironie par la voix narrative comme une escroquerie, un fantasme bourgeois. Les individus qui peuplent l'univers romanesque de *Baise-moi* sont caractérisés par une viscéralité indifférenciée qui illustre le refus (politique) de l'auteur de hiérarchiser les usages du corps, et par là même, de moraliser et d'esthétiser le corporel. En outre, le sexe s'inscrit chez Despentes au sein du paradigme du remplissage métaphorisant l'absence d'intériorité. Néanmoins, il subsiste l'utopie d'une enfance du sexe où la rencontre avec l'autre serait possible.

Pour sa part, Catherine Millet nie, dans son premier texte, la logique d'une recherche de la vérité qui procéderait par approfondissement, par immersion dans les strates du vécu et de la conscience. L'intériorité apparaît dans *La vie sexuelle de Catherine M.* avant tout comme sensation. La psyché semble absente. Aussi peut-on considérer que l'objet du livre réside non pas dans l'exposition d'un mode de vie exceptionnel ou dans le narcissisme d'une pratique marginale mais dans l'expérience de la perte de soi. La vérité dont Millet s'acharne à rendre compte ne surgit selon elle que durant le coït : le néant intérieur, la coïncidence du corps de chair, portion d'espace et pur sujet de la sensation, des images qui forgent toute identité et de la disponibilité absolue au monde.

En marge des corps formatés par un désir de surface, Nelly Arcan laisse transparaître une forme de désir qui serait la langue des corps et qui exprimerait, selon une métaphysique cruelle, une attirance existentielle et fatale entre les êtres.

Enfin, je me suis interrogée sur la définition de la littérature que les œuvres étudiées proposent, en supposant que la présence thématique ou esthétique de la pornographie va au-delà d'une simple stratégie commerciale. L'intérêt porté à l'esthétique et à la fiction pornographiques n'est de toute évidence pas le seul fait de la littérature contemporaine. Il participe de la passion collective actuelle pour le dévoilement, qui passe par la recherche d'une vérité qui n'appartiendrait qu'à l'intime. Certes, les textes qui font l'objet de ce

mémoire s'inscrivent pour la plupart dans cette dynamique d'exposition de l'intime. Cependant, j'espère avoir montré qu'on ne peut résumer leur démarche à une «tendance» globale et qu'au contraire, ils jouent de leur thème pour montrer la vanité d'une quête de vérité qui ne s'attache qu'aux corps.

Étonnée par la constance avec laquelle une part de la critique – y compris universitaire – mêle les critères moraux et esthétiques quand il s'agit de faire des livres de Catherine Millet et Virginie Despentes des épouvantails littéraires destinés à tracer nettement la frontière de ce qui appartient à la littérature et de ce qui lui est étranger, j'ai voulu lire ces écrits en littéraire, et évaluer avec les outils de l'analyse de texte s'il s'agit ou non de «produits» bassement révélateurs d'une époque décadente. Le brio avec lequel Marie Nimier tire, goguenarde, les ficelles de la grivoiserie et de la pornographie, tout en jouant d'un vrai faux aveu, constitue un premier démenti. C'est par l'écriture, dans la densité de ses lignes narratives, que l'auteure de la *Nouvelle pornographie* réfléchit son époque, en élabore une image à la fois inquiétante et familière, et déstabilise la lecture.

Probablement grâce à sa visée parodique, le livre de Marie Nimier est le plus consensuel de notre corpus. En opposant la figure de l'écrivaine reconnue qui s'acquitte d'une commande pour payer son loyer et celle de l'éditeur en quête d'un bon filon, le récit s'inscrit dans une compréhension de la littérature qui s'apparente au régime romantique. Il y aurait d'un côté les écrivains véritables, les artistes, et de l'autre des écrivillons, qui font un usage bas du langage. En reconduisant cette partition, Nimier ne laisse pas de doute sur les rangs qu'elle rejoint ni sur ceux où elle relègue le pornographique. Il n'est dès lors pas étonnant que, des ouvrages dont nous traitons, *La Nouvelle pornographie* soit celui qui ait remporté le plus de suffrages critiques. Il n'en demeure pas moins une lecture stimulante, défiant constamment son lecteur et proposant une évocation trouble, sans être aguicheuse, de l'univers du fantasme.

Le roman de Marie-Sissi Labrèche, moins réussi sans doute que celui de Marie Nimier, compose avec les mêmes éléments : autofiction, évocation crue de la sexualité et travail de l'écriture. On avance difficilement à travers une matière psychologisante pâteuse jusqu'à l'épilogue, qui récuse la possibilité du récit comme analyse de soi et comme

révélateur. La fin souligne au contraire une logique littéraire, portée par le langage et l'image, une pure surface du *je* narrant, mouvant sans cesse au gré des associations de sonorités, des reflets, d'un imaginaire saturé de références diverses. On peut regretter un certain manque de subtilité, toujours est-il que *La Brèche* témoigne d'une volonté de mêler deux usages du langage : le référentiel et le poétique, ainsi que deux rapports à la fiction littéraire : l'érudit et le populaire. Tout en restant par certains aspects fidèle à la figure romantique de l'Écrivain, Labrèche s'en éloigne également par un certain refus de qualifier l'objet textuel qu'elle produit.

Elle rejoint par là Catherine Millet, qui manifeste une certaine indifférence quant au statut littéraire de ce qu'elle écrit. Malgré l'objectif annoncé de *La vie sexuelle de Catherine M.*, la recherche de la vérité est souvent concurrencée par le bien dit, non seulement la formule exacte ou juste, mais aussi le trait d'esprit, la belle phrase, le jeu référentiel avec le lecteur. Que Millet se construise un ethos d'auteure ne fait aucun doute, cependant la nature même du texte semble moins importante que sa distinction.

Enfin, Virginie Despentes peut sembler, à l'instar de ses personnages, se vautrer «dans le mauvais goût pour le mauvais goût». Force est pourtant de constater que *Baise-moi* n'est pas qu'une simple provocation. Il s'agit plutôt de subversion des représentations romanesques et cinématographiques, et d'une revendication de la marge, de l'anormalité, du monstrueux dans un but tant politique que littéraire.

Au final, j'espère que ce modeste parcours au sein de la littérature contemporaine permet de donner un aperçu de son évolution récente en ce qui a trait au corps et à la sexualité. Les textes étudiés ici ne se contentent pas de refléter l'esprit du temps dont ils seraient empreints. Ils exposent et dénudent les imaginaires collectifs, et proposent en outre des visions et des expériences singulières de ce qu'est un sujet, un sujet qui *est* un corps. Ils remettent également en cause la façon dont on consomme généralement de la fiction, ainsi que les catégories grâce auxquelles nous attribuons de la valeur aux écrits. En cela, et au vu de leur diversité, voire de leur inégalité, ils sont représentatifs d'une ère littéraire et

culturelle en train de vaciller pour en voir naitre une autre, dont les caractéristiques commencent à s'ébaucher.

Bibliographie

Corpus

Corpus primaire

- Arcan, Nelly, *À ciel ouvert*, Paris, Seuil, 2007, 271 p.
- Despentes, Virginie, *Baise-moi*, Paris, J'ai lu, 2000, 248 p.
- Labrèche, Marie-Sissi, *La brèche*, Montréal, Boréal, 2002, 156 p.
- Millet, Catherine, *La vie sexuelle de Catherine M*, Paris, Seuil, 2001, 220 p.
- Nimier, Marie, *La nouvelle pornographie*, Paris, Gallimard, 2000, 181 p.

Corpus secondaire

- Arcan, Nelly, *Putain*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, 186 p.
- Cusset, Catherine, *Jouir*, Paris, Gallimard, 2001, 123 p.
- Delaume, Chloé, *Les mouffettes d'Atropos*, Paris, Gallimard, 2003, 206 p.
- Despentes, Virginie, *King Kong théorie*, Paris, Librairie Général Française, 2007, 151 p.
- Huston, Nancy, *Infrarouge*, Arles; Montréal, Actes sud ; Leméac, 2010, 311 p.

Critique portant directement sur le corpus

- Abdelmoumen, Mélikah, «Liberté, Féminité, Fatalité» dans *Spirale*, n° 215 (2007), p. 34-37.
- Authier, Christian, *Le nouvel ordre sexuel*, Paris, Bartillat, 2002, 284 p.
- Best, Victoria, et Martin Crowley, *The New Pornographies: Explicit Sex in Recent French Fiction and Film*, Manchester, UK ; New York, Manchester University Press, 2007, viii, 264 p.

Boisclair, Isabelle, "Accession à la subjectivité et autoréification: statut paradoxal de la prostituée dans *Putain* de Nelly Arcan" dans Marcheix, Daniel et Nathalie Watteyne éd., *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, PULIM, 2007, pp. 111-23.

Boisclair, Isabelle, «Cyberpornographie et effacement du féminin dans *Folle* de Nelly Arcan.» *Globe* 12, n° 2 (2009), p. 71-82.

Bourcier, Marie-Hélène, «Pipe d'auteur: la "nouvelle vague pornographique française" et ses intellectuels (avec Jean-Pierre Leaud et Ovidie, Catherine Millet et son mari et toute la presse)» dans *Esprit créateur* 44, n° 3 (2004), p. 13-27.

Bridet, Guillaume, "Le corps à l'œuvre des femmes écrivains : autour de Marie Darieussecq, Virginie Despentes et Catherine Millet" dans Blanckeman, Bruno, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre éd., *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 439-47.

Castillo Durante, Daniel, Claudia Labrosse, et Julie Delorme, *Corps en marge : représentation, stéréotype et subversion dans la littérature francophone contemporaine : essai*, Ottawa, Éditions l'Interligne, 2009, 227 p.

Chamberland, Roger, «Les machines désirantes et l'écriture du sexe» dans *Québec français*, n° 128 (2003), p. 43-46.

Delvaux, Martine, «Catherine Millet : L'Archive du sexe» dans *Esprit créateur* 44, n° 3 (2004), p. 48-56.

Delvaux, Martine, *Histoires de fantômes : spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005, 226 p.

Delvaux, Martine, "On the Impossibility of Being Contemporary in Nelly Arcan's *Folle*" dans Durand, Alain-Philippe et Naomi Mandel éd., *Novels of the Contemporary Extreme*, London; New York, Continuum literary studies, 2006, xi, 178 p.

Downing, Lisa, «*Baise-moi* or the Ethics of the Desiring Gaze» dans *Nottingham French studies*. 45, n° 3 (2006), p. 52-65.

Fayard, Nicole, "Sadeian Sisters : Sexuality as Terrorism in the Work of Virginie Despentes" dans Donachie, Sarah F. et Kim Harrison éd., *Love and Sexuality : New Approaches in French Studies*, Oxford, Peter Lang, 2005, 194 p.

Fayard, Nicole, «The Rebellious Body as Parody: *Baise-moi* by Virginie Despentes» dans *French Studies: A Quarterly Review* 60, n° 1 (2006), pp. 63-77.

Garcia, Sandrine, «La Reception de La *Vie sexuelle de Catherine M.*» *Australian Journal of French Studies*. 42, n° 1 (2005), pp. 22-34.

Huglo, Marie-Pascale, «D'aplomb; Nelly Arcan, *À ciel ouvert*» dans *Contre-jour*, n° 14 (2007), pp. 143-46.

Hutton, Margaret-Anne, «Hard Core, Hard Sell: Marie Nimier's *La Nouvelle Pornographie*» dans *Esprit créateur*. 45, n° 1 (2005), pp. 28-43.

Jordan, Shirley, "«Dans le mauvais goût pour le mauvais goût» ? Pornographie, violence et sexualité féminine dans la fiction de Virginie Despentes" dans Morello, Nathalie et Catherine Rodgers éd., *Nouvelles écrivaines, nouvelles voix ?*, Amsterdam; New York, Rodopi, 2002, p. 117-33

Jordan, Shirley, "Revolting Women ? Excess and *Détournement de Genres* in the Work of Virginie Despentes" dans *Contemporary French Women's Writing*, Bern, Peter Lang, 2004, pp. 113-50.

Jordan, Shirley, «Reconfiguring the Public and the Private» dans *French Cultural Studies* 18, n° 2 (2007), p. 201-18.

Jordan, Shirley Ann, *Contemporary French Women's Writing: Woman's Visions, Woman's Voices, Woman's Lives*, Bern, Lang, 2004, 304 p.

Larquier, Jeanne-Sarah, «Entretien avec Marie Nimier» dans *The French Review* 78, n° 2 (2004), p. 340-53.

Larquier, Jeanne-Sarah de, «Sexe, texte et contexte 'Jeu' de 'je' dans *La Nouvelle Pornographie* de Marie Nimier» dans *Women in French Studies* 14 (2007), pp. 109-17

Marzano, Michela, "L'intimité à l'épreuve du récit : de la transparence au questionnement." dans Ibrahim-Lamrous, Lila et Séveryne Muller éd., *L'intimité*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 2005, pp. 17-29.

Morello, Nathalie, «Subject and Space in Catherine Millet's *La Vie sexuelle de Catherine M.*» dans *The Modern Language Review*. 103, n° 3 (2008), p. 715-27.

Nettelbeck, Colin, «Self-Constructing Women: Beyond the Shock of *Baise-moi* and *À ma soeur!*» dans *FULGOR* 1, n° 3 (2003), p. 58-65.

Papillon, Joelle, "La soumission: entre permissivité et masochisme. Rhétorique du désir chez Catherine Millet et Nelly Arcan " dans Michelucci, Pascal éd., *Founding Language*

Studies : Selected Papers from the 2007 French, German, and Italian Colloquium, Toronto, ON, University of Toronto Mississauga, 2009, 257 p.

Rocheron, Yvette, et Nicole Fayard, «Unconditional Consent as Lifestyle: *La Vie sexuelle de Catherine M.* by Catherine Millet» dans *French Review: Journal of the American Association of Teachers of French* 83, n° 2 (2009), p. 330-42.

Rye, Gill, *A New Generation: Sex, Gender, and Creativity in Contemporary Women's Writing in French*, Minneapolis, University of Minnesota, 2005, 111 p.

Sarrey-Strack, Colette, *Fictions contemporaines au féminin : Marie Darrieussecq, Marie Ndiaye, Marie Nimier, Marie Redonnet*, Paris, Harmattan, 2002, 276 p.

Spoiden, Stéphane, «No Man's Land: Genres en question dans *Sitcom, Romance et Baise-moi*» dans *Esprit créateur* 42 (2002), p. 96-106.

Wilder, Françoise, *Un provocant abandon*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004, 181 p.

Worton, Michael, «Looking for Kicks : Promiscuity and Violence in Contemporary French Fiction» dans *Nottingham French studies* 37, n° 1 (1998), p. 89-105.

Théorie générale

La notion d'ethos

Amossy, Ruth, «La double nature de l'image d'auteur» dans *Argumentation et analyse du discours* 3 (2009), 143 p.

Amossy, Ruth, et Jean-Michel Adam, *Images de soi dans le discours : la construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, 327 p.

Ducas, Sandra, «Fiction auctoriale, postures et impostures médiatiques: Le cas de Chloé Delaume, personnage de fiction» dans *Temps des Medias* 14, n° 1 (2010), p. 176-92.

Hutcheon, Linda, «Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie» dans *Poétique*, n° 46 (avril 1981), p. 16-23.

Maingueneau, Dominique, "Ethos, scénographie, incorporation." dans Amossy, Ruth éd., *Images de soi dans le discours, la construction de l'ethos*, Lausanne, Delaschaux et Niestlé, 1999, pp. 75-100.

Maingueneau, Dominique, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, A. Colin, 2004, 262 p.

Vrydaghs, David, «La constitution d'une identité littéraire: Les autoportraits de Catherine Millet et leur réception par la presse spécialisée» dans *Vox Poetica [en ligne]* (2006).

Écrire la sexualité : érotisme et pornographie

Alexandrian, Sarane, *Histoire de la littérature érotique*, Paris, Seghers, 1989, 457 p.

Arnault, Tran, *Un siècle érotique : anthologie de la littérature érotique du XX^e siècle*, Paris, Omnibus, 2010, 155 p.

Baudry, Patrick, *La pornographie et ses images*, Paris, Colin, 1997, 215 p.

Curnier, Jean-Paul, *À vif : Artaud, Nietzsche, Bataille, Sade, Klossowski, Pasolini*, Paris, Lignes & Manifestes, 2006, 123 p.

Detrez, Christine, et Anne Simon, *À leur corps défendant : les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*, Paris, Éditions du Seuil, 2006, 281 p.

Dorlin, Elsa, «"Les putes sont des hommes comme les autres"» dans *Raisons politiques* 11 (août 2003), p. 117-32.

Dubost, Matthieu, *La tentation pornographique : réflexions sur la visibilité de l'intime*, Paris, Ellipses, 2006, 141 p.

Dufourmantelle, Anne, *Blind date : sexe et philosophie*, Paris, Calmann-Lévy, 2003, 220 p.

Goulemot, Jean Marie, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1991, 171 p.

Goulemot, Jean Marie, *De l'obscène et de la pornographie comme objets d'études*, Tours, Université de Tours U.F.R. de lettres, 1999, 64 p.

Hunt, Lynn, *The Invention of Pornography : Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, New York; Cambridge, Mass., Zone Books ; Distributed by MIT Press, 1993, 411 p.

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

Molinié, Georges, *De la pornographie*, Paris, Editions Mix, 2006, 75 p.

Ogien, Ruwen, *Penser la pornographie*, Paris, Presses universitaires de France, 2008, 2^e éd. mise à jour, xi, 172 p.

Littérature contemporaine : problématiques génériques et littérature des femmes.

Haase-Dubosc, Danielle, "Des femmes et de l'émancipation sexuelle au XVIIe siècle : tours et détours des représentations" dans Marquié, Hélène et Noel Burch éd., *Émancipation sexuelle ou contrainte des corps?*, Paris, Harmattan, 2006, 178 p.

Havercroft, Barbara Jane, Pascal Riendeau, et Pascal Michelucci, *Le roman français de l'extrême contemporain : écritures, engagements, énonciations*, Québec, Éditions Nota bene, 2010, 452 p.

Hubier, Sébastien, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, A. Colin, 2003, 154 p.

Kibédi Varga, Aron, "Les genres littéraires ont-ils un genre ?" dans Hayward, Annette éd., *La rhétorique au féminin*, Québec, Nota bene, 2006, 496 p.

Lasserre, Audrey, "Mauvais genre(s) : une nouvelle tendance littéraire pour une nouvelle génération de romancières (1985-2000) ?" dans André, Marie-Odile, Johan Faerber, Miguel Aubouy, Tanguy Viel et Philippe Vilain éd., *Premiers romans : 1945-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, pp. 59-70.

Lasserre, Audrey, "Mon corps est à toi. Écriture(s) du corps dans les romans de femmes de la fin du XXe siècle " dans Marquié, Hélène et Noel Burch éd., *Émancipation sexuelle ou contrainte des corps?*, Paris, Harmattan, 2006, pp. 69-88.

Lasserre, Audrey, «Les héritières : Les écrivaines d'aujourd'hui et les féminismes.» *@analyses [En ligne] Les entours de l'oeuvre* (mis à jour le : 27/12/2010).

Mercier, Andrée, et Laura Niculae, "Le sujet sans voix. Narration omnisciente et récits contemporains." dans Huglo, Marie-Pascale, Sarah Rocheville et Etienne Beaulieu éd., *Raconter ? : les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 97-115.

Ouellette-Michalska, Madeleine, *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal (Québec), XYZ, 2007, 152 p.

Littérature et cinéma

- Amiel, Vincent, et Pascal Couté, *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain (1980-2002)*, Paris, Klincksieck, 2003, 187 p.
- Clover, Carol J., *Men Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*, London, British Film Institut, 1992, 260 p.
- Duclos, Denis, *Le complexe du loup-garou : la fascination de la violence dans la culture américaine*, Paris, La Découverte, 1994, 272 p.
- Garapon, Paul, «Trash fiction : un regard sur les poubelles de notre roman» dans *Esprit* 3-4 (Mars-Avril 1997), p. 228-30.
- Letort, Delphine, *Du film noir au néo-noir : mythes et stéréotypes de l'Amérique, 1941-2008*, Paris, L'Harmattan, 2010, 328 p.

Divers

- Artaud, Antonin, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1978, vol. IV, *Le théâtre et son double*, 428 p.
- Artaud, Antonin, *Pour en finir avec le jugement de dieu, suivi de : Le théâtre de la cruauté*, Paris, Gallimard, 2003, Éd. rev. et corr. 112 p.
- Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti, 1980, 407 p.
- Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries du repos : essai sur les images de l'intimité*, Paris, José Corti, 1997, 339 p.
- Baudrillard, Jean, *Illusion, désillusion esthétiques*, Paris, Sens & Tonka, 1997, 46 p.
- Cohn, Dorrit, *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, 310 p.
- Corbin, Alain, Jean-Jacques Courtine, et Georges Vigarello, *Histoire du corps*, Paris, Seuil, 2005-2006, 3 vols, 573, 442, 522 p.
- Coudreuse, Anne, et Françoise Simonet-Tenant, *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*, Paris, Université Paris 13, Centre d'étude des nouveaux espaces littéraires : L'Harmattan, 2009, 197 p.
- Curnier, Jean-Paul, *Montrer l'invisible : écrits sur l'image*, Arles, Actes Sud - Chambon, 2009, 188 p.

Gauthier, Alain, *Du visible au visuel : anthropologie du regard*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, 197 p.