



EDITIONS DE L'UNIVERSITE DE BRUXELLES

2012 - 29

Pratiques de l'intime

Sextant

REVUE DU GROUPE INTERDISCIPLINAIRE D'ETUDES
SUR LES FEMMES ET LE GENRE

Sextant

Revue fondée par Eliane Gubin
Avec l'appui du Fonds Suzanne Tassier

DIRECTRICES DE PUBLICATION

Eliane Gubin et Valérie Piette
Av. Franklin Roosevelt, 50 CP 175/01
1050 Bruxelles

COMITE DE REDACTION

Régine Beauthier, Madeleine Frédéric,
Michèle Galand, Eliane Gubin, Serge Jaumain,
Stéphanie Loriaux, Bérengère Marquès-Pereira,
Anne Morelli, Jean-Pierre Nandrin, Valérie Piette,
Jean Puissant, Pierre Van den Dungen.

COMITE SCIENTIFIQUE

Denyse Baillargeon (Université de Montréal)
Kenneth Bertrams (Université libre de Bruxelles)
Christine Bard (Université d'Angers)
Anne Summers (Women's Library, Londres)
Karen Offen (Stanford, Etats-Unis)
Laura Frader (Boston)
Françoise Thébaud (Grenoble)
Leen Van Molle (KU Leuven)

GRUPE INTERDISCIPLINAIRE D'ETUDES SUR LES FEMMES (GIEF)

S'adresser à
Valérie Piette (vpiette@ulb.ac.be)

Par courrier postal
GIEF/V. Piette
av. Franklin Roosevelt 50 CP 175/01
1050 Bruxelles

Pratiques de l'intime

Dans la même série

Colonialismes, 2008.

Femmes exilées politiques, 2009.

Masculinités, 2009.

Femmes en guerre, 2011.



EDITIONS DE L'UNIVERSITE DE BRUXELLES

2012 - 29

Pratiques de l'intime

Numéro coordonné par
Muriel Andrin et Stéphanie Loriaux

Sextant

REVUE DU GROUPE INTERDISCIPLINAIRE D'ETUDES
SUR LES FEMMES ET LE GENRE

© 2012 by Editions de l'Université de Bruxelles
Avenue Paul Héger 26 – 1000 Bruxelles (Belgique)
ISBN 978-2-8004-1518-5
D/2012/0171/6
editions@ulb.ac.be

www.editions-universite-bruxelles.be
Imprimé en Belgique

Pratiques de l'intime

écrire, filmer, commenter la sexualité au féminin

Muriel ANDRIN & Stéphanie LORIAUX

Dans *Fuses* (réalisé entre 1964 et 1967), l'artiste féministe Carolee Schneemann et son compagnon de l'époque, James Tenney, retracent, au travers d'un journal intime filmé, le récit explicite de leur relation sexuelle. En 2006, Virginie Despentes, dans son livre *King Kong Théorie* compare l'acte de se prostituer et son métier d'écrivaine médiatisée, avançant que « le sentiment de ne pas tout à fait s'appartenir, de vendre ce qui est intime, de montrer ce qui est privé, est exactement le même »¹. De ces conceptions, adoptant chacune leur forme artistique propre, naissent clairement deux perspectives sur ce qu'est (ou peut être) l'intime. Entre elles, une série de variations, en évolution constante au fil du temps, des sociétés, modes de communication, supports ou encore des points de vue (génrés) adoptés. Explorer l'intime (terme éminemment labile selon Françoise Simonet-Tenant, et comme l'a démontré Véronique Montémont)², c'est se poser des questions liées, entre autres, au sujet exposé, à l'identité, au corps, à la sexualité. Mais il s'agit également d'investiguer la façon dont on « s'expeause » (selon la formule de Jean-Luc Nancy, mais aussi de Didier Anzieu qui parle de « moi peau »)³, selon quelles circonstances, quelles mises en scène de son intimité, en tant qu'individu, qu'artiste, théoricienne ou critique.

¹ Virginie DESPENTES, *King King Theorie*, Paris, Le livre de poche, 2010, p. 75.

² Françoise SIMONET-TENANT dans « A la recherche des prémices d'une culture de l'intime » (p. 39-64), et Véronique MONTÉMONT, « Dans la jungle de l'intime : enquête lexicographique et lexicométrique (1606-2008) » (p. 15-38) repris dans *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*, sous la direction d'Anne COUDREUSE & Françoise SIMONET-TENANT, Paris, L'harmattan, 2009.

³ Jean-Luc NANCY, « Icône de l'acharnement », *Trafic*, 39, automne 2001, p. 60 ; Didier ANZIEU, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1995.

Au départ de notre réflexion se dessine le constat évident que dans les pratiques artistiques contemporaines, les écrivaines, réalisatrices et plasticiennes sont de plus en plus nombreuses à décrire l'expérience (objective ou subjective) de l'intime, laissant une place prépondérante aux descriptions d'une sexualité active et explicite. Le point de vue privilégié est souvent exprimé selon la mise en scène d'un « je » féminin, dans un journal, une lettre ou une chronique. Mais loin de se cantonner à des pratiques définies, certaines femmes sortent de ces genres privilégiés pour insuffler ces propos « intimes » dans des formes discursives parfois inattendues, y compris des discours théoriques. Bousculant les usages distanciés de la critique, les théoriciennes du cinéma ont orienté une partie de la recherche vers le cinéma pornographique (comme Linda Williams) ou se sont investies dans une pratique subjective de la théorie mêlant sensations et sexualité (à l'instar de Vivian Sobchack). Dans le domaine littéraire, l'hybridation des discours – critique, théorique et intime – est aussi de mise (chez Nancy Huston, par exemple), provoquant un réaménagement considérable au sein des genres et du genre. L'ensemble de ces formes témoignent dès lors de la visibilité de ces femmes qui, dans leurs domaines respectifs, explorent le filon intimiste, souvent avec une audace et une crudité que leur envient leurs *alter ego* masculins.

S'investir dans l'analyse d'œuvres créées par des artistes féminines, du XIX^e siècle à aujourd'hui, comme le font les intervenants de ce numéro de *Sextant*, tient également de la nécessité de se repositionner vis-à-vis du lien péjoratif, domestique, qui lie l'intime et le féminin. Une des revendications de cet ouvrage (ainsi que du colloque d'origine qui eut lieu en mai 2009 à l'Université libre de Bruxelles) est ainsi de s'interroger sur la façon dont les femmes, depuis plus d'un siècle, produisent des discours et des œuvres qui réinventent l'intime. En effet, comme tend à le prouver ce parcours analytique, et contrairement à ce que l'on pourrait croire, ces pratiques ne sont pas le propre de notre époque contemporaine. Même si le contexte socioculturel mondial actuel semble le lieu idéal des épanchements personnels et de l'exhibition de l'intériorité grâce à l'apparition et la prolifération des réseaux de communication et d'explosion des supports médiatiques, ces pratiques existent grâce à une affirmation progressive de discours déjà présents dès le XIX^e siècle. Notre cheminement montre les enjeux de ces variations historiques et esthétiques (voire médiatiques), au travers de parcours singuliers et emblématiques, d'auteurs (connues ou à découvrir) comme Mireille Havet, Lucie Delarue-Mardrus, Unica Zürn, Valentine Penrose, Annie Ernaux, d'artistes, comme Carolee Scheemann, Sophie Calle, Orlan, de réalisatrices comme Catherine Breillat, ou encore selon certaines thématiques (la représentation de la jouissance, l'érotisme, la pornographie).

Il s'agit ainsi, au travers de ces études singulières, de s'interroger sur le contenu des récits et des œuvres intimistes, leurs identités fragmentaires, du XIX^e siècle à aujourd'hui, dans une perspective internationale. Les différentes modalités discursives qui véhiculent ces visions de l'intime (des journaux écrits, réels ou fictifs, des correspondances, des photographies, des films documentaires, expérimentaux ou de fiction) représentent naturellement un autre pôle d'intérêt, que ce soit au niveau de discours spécifiques ou dans la perspective d'une étude comparée de pratiques (puisque certaines personnalités travaillent sur l'articulation de deux formes de discours différents). Au-delà de l'examen de cas particuliers, la plupart des textes se

penchent enfin sur les raisons de l'émergence contemporaine d'un tel phénomène, mais surtout de la spécificité (avérée ou non) d'un discours « féminin » par rapport à cette problématique.

Les textes repris dans ce volume sont donc autant de possibilités d'envisager l'intime au féminin dans une diversité des approches, des contextes et des formes (littéraires, plastiques, cinématographiques). Mais ils s'articulent également comme une série de fils croisés, engendrant des réseaux créatifs et thématiques, qui résonnent en écho ou s'organisent comme des points de vue parfois radicalement contrastés. Le fait de trouver les mots (ou non) du désir, mais plus encore plus précisément, de la jouissance féminine, est au cœur des recherches d'Annik Houel. Dans un parcours diachronique, elle propose une réflexion qui pose d'emblée la question du droit à la jouissance, mais aussi de l'évolution de l'écriture, la difficulté d'écrire les faits (George Sand), à la description de la (re)naissance des corps dans le plaisir des sensations (Simone de Beauvoir), jusqu'à la description technique de l'extase (chez Catherine Millet). La description des émois physiques (d'une adolescente cette fois) revient de façon spécifique dans l'analyse de *Sombre printemps* d'Unica Zürn (1971) par Eléonore Antzenberger. Dans cette étude de l'éveil des sens où se met en place l'élaboration d'une image-désir où prédominent violence et cruauté, Zürn pose les limites étrangement floues entre souvenirs et fiction, faisant de l'écriture un espace de médiation entre le corps et la figuration.

La question du désir est également liée à la violence dans les écrits de l'auteure juive de langue allemande, Gertrud Kolmar. Mettant en lumière les écrits peu connus de Kolmar, Mireille Tabah révèle dans son oeuvre à la fois l'expression paradoxale d'un érotisme passionnel mais aussi un discours dénonçant les normes socioculturelles masculines qui privent les femmes de leur jouissance. Mais la violence liée à l'intimité se retrouve aussi, au début du XX^e siècle dans le roman de Lucie Delarue-Mardrus, *Marie, fille-mère*, analysé par Anne-Marie Van Bockstaele ; viol, déni de grossesse, affres de l'accouchement sont autant de visages de l'intime qui s'articulent en parallèle avec la découverte de la sexualité et la recherche du plaisir.

Comme le démontre Emmanuelle Retaillaud-Bajac, l'écriture de la sexualité s'inscrit dans le journal intime de Mireille Havet au cœur du Paris des années vingt. Affranchie d'un destinataire (son journal n'était pas destiné à la publication), refusant les conventions de regards masculins, Havet s'engage dans une description analytique de sa nature sexuelle. Emmanuelle Retaillaud-Bajac établit des liens serrés entre sa liberté de ton, son audace, sa désinhibition et la question de son homosexualité. Si l'homosexualité féminine apparaît aussi chez Claude Cahun, ce n'est que de façon implicite, comme le souligne Charlotte Maria. Cette dernière met à jour, dans la série des textes qui constituent *Héroïnes* et qui s'articulent sur des figures de la mythologie occidentale, une mise en scène de la sexualité qui ne relève pas du récit intime d'une expérience vécue, mais bien d'une vision extérieure. Jouant sur l'éclatement vis-à-vis des normes dans des discours au style souvent parodique, Cahun subvertit les codes et propose une hétérogénéité sexuelle renvoyant à ce qui correspond à des « perversions sexuelles » de l'époque.

Même si elles rejoignent cette idée de mise en scène extérieure de Cahun, les pratiques sexuelles transgressives prennent une autre forme, plus radicale encore, chez

Valentine Penrose dans son roman *La comtesse sanglante* (1962). Andrea Oberhuber s'attarde, dans l'étude de ce cas particulier, sur les pratiques sexuelles transgressives liées au sadisme féminin et à une violence érotique. Si les approches de corpus contemporains de Barbara Obst et de Emilie Guillerez confirment une mise en scène de la sexualité, elles partagent avec le cas de Penrose l'idée de violence tout en adoptant des accents beaucoup plus explicites. Barbara Obst interroge ainsi la réappropriation par des écrivaines d'un genre extrêmement codifié (le polar) et profondément modifié par la sexualité explicite qui y est insufflé au travers de la représentation crue des corps ; envisagé selon un regard post-pornographique, exploitant un fond parodique et subversif, la violence liée à la sexualité est, dans les œuvres de Théa Dorn, Virginie Despentes et Helen Zahavé, le point de départ d'un nouveau type de criminalité. Emilie Guillerez, quant à elle, examine, dans un contexte socio-historique précis (la Chine contemporaine), la façon dont des écrivaines revendiquent leur liberté au travers d'une écriture qui fait l'étalage de pratiques sexuelles et se dissocie radicalement du féminisme d'Etat en pratique jusqu'en 1995. Ici encore, la volonté de subversion est bien visible, lisible et sert, cette fois, à affirmer une individualité sexuelle.

Si l'écriture de l'intime joue sur l'évocation d'une multitude d'images et de sensations, les œuvres filmiques et plastiques se heurtent à la difficulté de représenter de façon effective cette intimité. Véronique Danneels propose ainsi une relecture féministe d'un parcours historique reliant l'art intimiste du XIX^e siècle, qui a vu naître les premières artistes féminines, et les plasticiennes/théoriciennes engagées des années 1960 et 1970. Brassant à la fois le point de vue social, les mouvements esthétiques et théoriques, elle rend explicites les transformations de l'intime aussi bien au niveau des pratiques, que de son étude lorsqu'il est abordé en milieu universitaire. Prolongeant ces questionnements suscités dans les années soixante-dix, Luc Schicharin se penche sur la post-pornographie moderne de l'artiste Anne Sprinkle, et met en lumière les stratégies féministes qui déjouent l'hégémonie des rapports hétérosexuels castrateurs entre les genres dans les pratiques de l'intime entre les spectateurs et l'artiste. Carolee Shneemann propose elle aussi de repenser la pornographie au travers de *Fuses*, film conçu avec son amant, de 1964 à 1967. Dans un étude comparée, Sandrine Ferret confronte son expérience de journal intime filmé, source de plaisir, avec celle de Sophie Calle et de son amant, en 1992, source cette fois de déception ; les deux exemples trahissent non seulement une différence de traitement esthétique pour représenter la relation sexuelle (ou son absence dans le cas de Calle), mais aussi un positionnement ancré historiquement vis-à-vis du féminisme.

Enfin, dans sa conception contemporaine où elle est, selon les mots d'Elizabeth Lebovici, tout à la fois « enfouie et fouillée, dedans et dehors »⁴, l'intimité se définit dans ses relations complexes avec « l'extime ». Terme que l'on retrouve chez Michel Tournier ou Jacques Lacan, il suggère qu'en « surexposant son intimité, en mettant en avant une partie intime de sa vie, physique ou psychique, le sujet contemporain

⁴ Elizabeth LÉBOVICI, « L'intime et ses représentations », in E. LÉBOVICI (dir.), *De l'intime*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 2004 (édit. originale 1998), p. 20.

attend qu'elle soit validée par le regard d'autrui »⁵. Les textes de Camille Delon sur le projet d'Annie Ernaux, *L'usage de la photographie*, et de Fabrice Bourlez sur les films de Catherine Breillat, se penchent sur l'idée de post-intimité, à l'instant où l'espace privé envahit la sphère publique dans un processus de médiatisation qui altère profondément l'intime, n'en laissant que des traces. Camille Delon, au travers de l'exemple d'Annie Ernaux, interroge les limites du corps, le partage entre la sexualité et la maladie. Fabrice Bourlez prolonge cette réflexion en montrant comment Breillat ne livre pas, mais *délivre* de l'intimité afin de panser ses maux. Ces derniers textes révèlent enfin le lien ténu, intrinsèque et essentiel entre l'intimité et sa réception. Car les pratiques de l'intime (ou de l'extime) mettent en cause non seulement ceux qui se livrent ou livrent un discours sur la sexualité, mais aussi ceux qui s'y confrontent. En acceptant de poser un regard sur ces écrits ou sur ces créations visuelles, on participe en réalité à l'élaboration du discours, y projetant sa propre intimité.

*
* *

Cet ouvrage et ses interrogations sont liés à un contexte particulier dans notre Université. En effet, « Pratiques de l'intime » a été le premier colloque international d'un groupe de recherches sur le genre, SAGES (Savoirs, Genre et Sociétés), que nous avons créé en 2009 au sein de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université libre de Bruxelles. L'idée de constituer un centre de recherche sur le genre est née d'une envie de regrouper et de confronter des recherches pluridisciplinaires (philosophique, historique, littéraire, cinématographique), toutes influencées par une perspective genrée, au sein de notre Faculté. Une des priorités de ce Centre est de créer un pôle de rencontres, dégageant à la fois des spécificités disciplinaires (de sujets, de perspectives, de méthodologies), mais surtout dessinant des lignes de convergence (et de cohérence), permettant un dialogue interdisciplinaire éclairant et laissant derrière soi les clivages habituels. C'est aussi l'objectif de cet ouvrage et du colloque qui l'a précédé, puisque l'ouverture et la confrontation des champs de recherches à d'autres disciplines permettent de mettre en lumière des terrains d'investigation communs, des regards croisés, afin d'apporter un éclairage souvent neuf sur nos recherches respectives.

Nous tenons à remercier tous les membres de SAGES et plus particulièrement Laurence Brogniez et Mireille Tabah, la plateforme « Normes, Genre et Sexualités », le Fonds national de la recherche scientifique pour leur encadrement financier, Nadine Plateau, Catherine Wallemack et Lisa Wouters de Sophia pour leur aide et soutien précieux dans la mise sur pied du colloque à l'origine de cette publication. Nos remerciements vont également à Emilienne Pizzolon, Alice Forrest, Laura Di Spurio, Esther Tchogninou et Anne Gailly, pour leur aide indispensable dans l'organisation du colloque. Nous remercions aussi Martine Beugnet, Kristien Hemmerechts, Elizabeth Lebovici et Alexandra Pontzen d'avoir accepté notre invitation comme conférencières plénières.

⁵ Françoise SIMONET-TENANT & Anne COUDREUSE, renvoyant à Serge Tisseron dans *L'intimité surexposée* (2002), « Préambule », in *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*, *op. cit.*, p. 9.

Enfin, nous tenons tout particulièrement à remercier la photographe Sophie Langohr pour nous avoir permis d'utiliser une de ses merveilleuses photographies comme emblème si « parlant » et signifiant de notre colloque et de cette publication.

L'intime de la jouissance féminine

Annick HOUEL

Si la description du désir féminin n'est déjà pas une affaire simple, celle de la jouissance l'est encore sûrement moins. Il nous faut donc nous contenter des représentations qui en sont données, dans une littérature qu'on a dite féminine, c'est-à-dire celle dont le critère minimal est d'être écrite par une femme, avec certaines des auteurs qui se sont essayées à nous en donner la représentation la plus explicite possible compte tenu des limites de l'époque fixée, du XIX^e siècle à nos jours : il s'agira donc de George Sand, Colette et Simone de Beauvoir, puis de Catherine Millet, comme exemple le plus délibéré, si ce n'est abouti, de cette tentative.

Mais malgré une mise en mots bien évidemment dépendante de l'époque, on peut faire l'hypothèse que, depuis Marie de France¹, on retrouve les mêmes composantes inconscientes qui sous-tendent les aléas de la psyché féminine dans notre culture occidentale et qui apparaissent, grâce à la sémiotique greimassienne utilisée ici, dans ce qu'un psychanalyste, André Green, a appelé l'inconscient du texte².

George Sand : nuit d'ivresse

Avec George Sand, la représentation de la sexualité féminine évoque les analyses de Freud, aux yeux duquel « la maladie nerveuse des femmes » semble inévitable à cette époque très victorienne. Il développe ainsi l'idée dans un texte de 1908, *La morale sexuelle civilisée*, d'une vie sexuelle compromise par les « dommages que cause à la nature féminine la forte exigence d'abstinence jusqu'au mariage »³. Il ne reste aux femmes, écrit-il, « que le choix entre un désir inapaisé, l'infidélité, ou

¹ Voir Annick HOUEL, *L'adultère au féminin et son roman*, Paris, Armand Colin, 1999.

² Voir A. GREEN, « Le double et l'absent », *Critique*, mai 1973.

³ Sigmund FREUD, « La morale sexuelle civilisée et la maladie nerveuse des temps modernes » (1908), in *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969, p. 28-46.

la névrose »⁴. Quelques années plus tard, il reprendra cette même idée que leur éducation, basée sur l'ignorance et l'interdit, les maintient dans une vie fantasmatique intense et développe chez elles un goût du secret et de l'interdit que l'adultère satisfait particulièrement bien.

En ce début de siècle donc, la psychanalyse cherche à éclairer les données de ce qu'elle appelle la « fonction érotique normale » de la femme dont la jouissance fait partie, mais l'accusation d'hystérie menace celles qui ne respectent pas une bienséante discrétion. Ces commentaires de Louise Vincent, en 1917, critique littéraire de George Sand, sont exemplaires de ce type de jugement : « Si George Sand avait eu, par conscience et par devoir, le courage et l'énergie de renoncer aux jouissances sexuelles, elle avait tout ce qu'il fallait pour faire une bonne épouse et une bonne mère »⁵. Comme l'on sait, George Sand n'a, heureusement et pour elle et pour nous, pas renoncé, et voici un exemple de la description qu'elle en donne, en 1832, en tout cas pour une de ses héroïnes, Valentine⁶.

Valentine est une aristocrate qui, bien qu'amoureuse d'un roturier d'origine paysanne, Bénédicte, épouse un homme de sa classe sociale, Monsieur de Lansac. La scène est censée être celle de la nuit de noces, mais Valentine a renvoyé son mari alors que Bénédicte, à l'insu de tous, et même de Valentine, s'est introduit dans la maison, puis dans la chambre même de la jeune mariée.

La scène commence au moment où Valentine appelle Catherine, sa « bonne nourrice », pour qu'elle lui donne sa potion soporifique habituelle, de l'opium. L'opium faisant son effet, Valentine est en état de « léthargie », mais elle tressaille tout de même au bruit que Bénédicte s'emploie maladroitement à faire : « Il eut peur, et laissa retomber le rideau, dont la frange entraîna un flambeau de bronze placé sur le guéridon, et le fit tomber avec assez de bruit ». Dès lors, renonçant à faire plus de « bruit », il prend le parti de la contempler. Valentine se trouve ainsi adorée, position satisfaisante si l'on en juge par son sourire, « faible et mystérieux », renvoyant sans doute aux mystères d'un narcissisme comblé par le culte que Bénédicte lui rend. Ou bien encore à ce qu'elle a pu espérer de l'agitation du « flambeau », symbole on ne peut plus phallique, de Bénédicte ?

Et c'est lui qui désormais tressaille quand elle se penche vers lui et presse sa main, répondant ainsi au seul attouchement qu'il se soit permis. Valentine le réclame comme mari : « Oh ! Bénédicte ! lui dit Valentine d'une voix faible et lente, Bénédicte, c'est vous qui m'avez épousée aujourd'hui ? » et « à demi éveillée », mi-effrayée mi-souriante, elle ne cesse de l'attirer pour le repousser. Elle hésite à lui faire tenir le rôle d'initiateur sexuel, réservé au mari, comme la métaphore de l'épée à la main le laisse entendre : « Un instant, elle crut voir M. de Lansac qui la poursuivait une épée à la main ; elle se jeta dans le sein de Bénédicte... ». Aussi se réfugie-t-elle dans les bras de Bénédicte, à la condition qu'il adopte un rôle inverse, tout maternel, comme l'indique ce « sein » auquel elle a encore recours : « Elle appuya sa tête sur le sein de Bénédicte,

⁴ *Ibid.*, p. 42.

⁵ L. VINCENT, *George Sand et l'amour*, Paris, Lib. ancienne Honoré Champion, 1917, p. 108.

⁶ GEORGE SAND, *Valentine*, Paris, Calmann-Lévy, 1832, p. 190-192.

et il n'osa faire un mouvement de peur de la déranger ». Il l'accepte et entend dans ce nouveau rôle une demande de protection qui peut mener à l'union, mais placé sous le signe de la Vierge, alors que Valentine lui a abandonné un corps pour le moins charnel, « souple et languissant ».

Union et virginité, telle est la demande contradictoire à laquelle est confronté Bénédict : il reste en proie à son désir avec, dans ses bras, ce corps que Valentine lui a abandonné. La mise en scène est alors plus violente. Les morsures remplacent les baisers (« dans un instant de douleur inouïe, il mordit l'épaule ronde et blanche qu'elle livrait à sa vue »), le ton monte avec la fièvre de la passion, d'autant plus que Valentine, dès que Bénédict essaye de se maîtriser, appelle ses caresses. La réponse de Bénédict va dans le sens de l'ambivalence de Valentine : il la mord, mais cela ne la fait pas souffrir. Car elle jouit d'un jeu érotique on ne peut plus classique : Bénédict ne peut résister au désir de répandre sur Valentine sa « magnifique chevelure », puis de s'en remplir la bouche, avant de la mordre à l'épaule.

C'est la confusion la plus totale (dans la narration elle-même : il la mord tout en étant assoupi), Bénédict en « perd la raison » et a les exigences d'un mari. Elle est donc obligée de remettre les choses à leur place, en insistant sur ce que cette place a de maternel pour elle : « Oui, lui dit-elle en s'assoupissant sur son épaule, ma bonne nourrice ! ». Mais cette fois, Bénédict refuse : il veut remplir son rôle d'homme et la veut éveillée, sortie de son sommeil d'enfant. Elle reste néanmoins dans ses songes mais c'est précisément cette double condition, le songe de l'enfance et la virilité affirmée de Bénédict, qui lui donne cette « force fébrile extraordinaire » lui permettant d'attirer Bénédict dans ses bras. Elle atteint alors un « délire » également physique si l'on en juge par « le feu subit et fugitif » de ses yeux, la coloration de ses joues et « ses lèvres » qui « étincelaient ». L'allusion aux lèvres suggère que le respect de la virginité n'empêche pas quelque initiation sexuelle. Avec l'opium qui lève la censure, Valentine mène le jeu grâce auquel elle s'excite dans les limites de son état de jeune fille : elle veut un amant à la condition qu'il reste aux portes de sa virginité.

Mais les « cris nerveux » que laisse échapper Bénédict alertent la nourrice, qui entre. L'agitation de Valentine tombe alors, mais ayant su l'exciter, voire la satisfaire, tout en préservant sa virginité, Bénédict est enfin nommé « son amant », lui qui jusqu'ici n'a eu droit qu'au titre d'ami, de bonne nourrice, ou de mari. En amenant Bénédict à l'extrême limite d'un rapport physique licite, Valentine a en effet gagné un amant sans perdre un mari, puisqu'elle a su rester vierge pour lui. Bénédict doit se rendre à l'évidence : « maître de Valentine », il en a en quelque sorte la propriété mais non, si l'on peut dire, la jouissance. C'est en tout cas une forme de jouissance qui satisfait Valentine, puisqu'elle semble apaisée. Son désir, où la composante maternelle tient une grande place a été compris, et le nom de Bénédict, qui peut être entendu comme celui d'une femme, indique la part de féminin espérée.

Valentine fait donc jouer beaucoup de personnages à Bénédict, amant, bonne nourrice, mère et mari, tous nécessaires à son érotisation. Cette scène, fort longue et pleine de péripéties, a d'ailleurs pu être qualifiée « d'extrêmement sensuelle », par une critique américaine, Nancy Rogers, qui la trouve par ailleurs très représentative

du goût de l'époque pour un « érotisme voilé »⁷. Avec *Valentine*, on le voit, George Sand, en bonne romantique, milite pour le mariage d'amour, comme dans *Indiana* paru quelques mois plus tôt, deux romans qui ont un succès considérable à l'époque, mais elle s'engage aussi dans un questionnement sur l'érotisme féminin. *Lélia*, paru un an après (1833), reste son roman le plus célèbre en ce domaine ; deux sœurs y incarnent deux figures extrêmes de la sexualité féminine : Pulchérie, l'image de la courtisane, jouisseuse, s'oppose à Lélia, exaltée mais froide, et la complète. *Lélia* fit scandale, on parla de boue et de prostitution, de risque de contamination⁸. Car la mise en mots, pour ce XIX^e siècle puritain, en est encore scandaleuse.

Colette : le coup de maître

Il faut attendre la Belle Epoque pour qu'une femme comme Colette s'autorise à relever le défi, mais à cette condition, comme on va le voir, que ce soit par le mari qu'advienne cette jouissance. Quoi qu'il en soit, avec elle, la jouissance commence à être décrite : il s'agit alors du plaisir orgastique, celui que Minne, *L'ingénue libertine*⁹ (1909) recherche dans les bras d'amants multiples, et dont elle connaît au moins un signe, le cri.

Elle s'y essaye en particulier dans plusieurs scènes qui précèdent celle avec le mari qui, lui, arrivera à ce coup de maître que recommandait l'un des plus lus des médecins hygiénistes, ces sexologues de l'époque, dans *La vie à deux, hygiène du mariage*, paru en 1896 et continuellement réédité jusqu'en 1930. Pour « l'entrée en mariage », « douceur, patience et insinuation sont de rigueur »¹⁰, écrivait le Dr Georges Surbled, qui ajoutait ce commentaire pour le moins fataliste : « Parfois le coup d'essai se transforme en coup de maître : heureux les maris qui ont la chance, plus heureuses encore les femmes qui en profitent »¹¹ !

Le coup de ce maître qu'est Antoine, le mari de Minne, pourra advenir grâce à son acceptation d'endosser une position maternelle, ne serait-ce qu'un instant, dans la scène qui clôt le roman et la quête de Minne :

« ... je voudrais, lui dit-il, que tu m'aimes assez pour me demander tout ce qui te ferait plaisir, mais *tout*, tu entends, même les choses qu'on ne demande pas d'ordinaire à un mari, et puis que tu viennes te plaindre, tu comprends, comme quand on est tout petit : « Un tel m'a fait quelque chose, Antoine : gronde-le, ou tue-le », ou n'importe quoi...

Elle a compris, cette fois. Elle s'assied sur son lit, ne sachant comment libérer la brusque tendresse qui voudrait s'élancer vers Antoine, comme une brillante couleuvre prisonnière... Elle est toute pâle, les yeux agrandis... Quel homme est-il donc ? (...)

⁷ N. ROGERS, « George Sand, some appreciations of her roles as artist, feminist, and political symbol », *Studies in the literary imagination*, XII/2, 1979, p. 19-35.

⁸ J. BARRY, *George Sand ou le scandale de la liberté*, Paris, Points/Seuil, 1982, p. 235.

⁹ COLETTE, *L'ingénue libertine* (1909), Paris, Albin Michel, le Livre de poche, 1985.

¹⁰ G. SURBLEDE, *La vie à deux, hygiène du mariage* (1896), Paris, Maloine, nouvelle édition (1930), p. 46.

¹¹ *Ibid.*, p. 47.

Des hommes l'ont désirée, (...) Mais pas un ne lui a dit : Sois heureuse, je ne demande rien pour moi : je te donnerai des parures, des bonbons, des amants... »¹².

« Viens dans mon lit, Antoine », est alors toute sa réponse. Et c'est cette offre d'un amour total, maternel, qu'il lui a faite, qui permet ensuite à Minne de crier. La « paternité », c'est le terme de Colette, de la jouissance de Minne est accordée à l'homme capable de prendre en charge la part maternelle de sa demande.

Père et mère à la fois, moment fugitif mais nécessaire, il a entendu quelque chose de la demande inconsciente de Minne et a su se mettre en position d'abnégation et d'amour infinis, position qui relève plus de l'image d'une mère idéale que de celle de la virilité, dont le renoncement à toute jalousie fait partie : « Il se jure, à bout de formules : Je veux bien qu'elle me fasse cocu, mais je ne veux pas qu'elle pleure ! »¹³.

La quête de Minne est satisfaite de manière, finalement, assez conventionnelle, le plaisir de la femme entrant dans une définition conjugale de l'amour. Mais elle s'inscrit néanmoins dans la lignée des auteurs féminines qui l'ont précédée dans leur questionnement sur l'érotisme féminin par sa prise en compte de la composante maternelle dans la demande féminine.

Simone de Beauvoir : résurrection

Mais le plaisir orgasmique recherché par Minne n'est pas le tout de la jouissance : la figure du « miracle » proposée par Simone de Beauvoir, dans *Les Mandarins* (1954), ne laisse alors pas d'interroger, ouvrant sur l'hypothèse que les traits mystiques, inscrits dans sa description de la jouissance, signalent une forme de clivage qu'on trouve dans la plupart des textes féminins, et qu'on va retrouver de façon exemplaire chez Catherine Millet.

Le passage des *Mandarins* retenu¹⁴ est la première scène d'amour entre Anne et Brogan, un romancier américain qui devient son amant, contingent certes, mais très investi. Après que Anne lui ait dit : « J'aime vos mains », Brogan lui assure qu'elle les sentira toute la nuit, et caresse « des cheveux aux orteils » une Anne redevenue toute petite entre ses mains, grâce à un geste qui évoque les premiers soins corporels dispensés par la mère à son enfant. Grâce à ces caresses, Anne redevient une, indivisée. La jonction s'opère quand le contact physique s'amorce par un baiser, quand « se faire baiser » s'accompagne d'un « vrai baiser ». La fusion réalisée n'est pas tant avec l'autre pour Anne, qu'entre les deux parties d'un Moi jusqu'alors clivé¹⁵. Anne renaît alors à elle-même, elle est « transfigurée », c'est-à-dire qu'elle entre en possession de son corps, qui est maintenant fortement sexualisé : d'informe, il devient seins, ventre, sexe, chair. Surgissent alors des connotations mystiques : « la chair », « le pain » même, permettent d'atteindre au miracle, mettant Brogan en position de Christ qui fait ressusciter un corps qui n'était jusqu'ici qu'un corps jetable à la poubelle, un

¹² Souligné dans le texte. COLETTE, *op. cit.*, p. 244-245.

¹³ *Ibid.*, p. 244.

¹⁴ Simone DE BEAUVOIR, *Les Mandarins*, Paris, Gallimard, 1954, p. 316-319.

¹⁵ Sigmund FREUD, « Le clivage du moi dans le processus de défense » (1938), in *Résultats, idées, problèmes II*, Paris, PUF, 1985, p. 283-286.

corps comparé plus haut dans le texte à celui mort (et en voie de décomposition) de Lazare.

La sanction de cette scène est un plaisir retrouvé, une (re)naissance du corps tout entier, sous les mains d'un amant dont les caresses évoquent l'amour indéfectible – mais aussi la séduction – des premiers soins maternels. La tonalité mystique qui en émane repose, avec l'image de la terre-mère, sur le sentiment élationnel d'un retour au paradis perdu des origines. Mais il a fallu une perte de conscience proche de l'extase mystique pour évoquer ce plus de jouissance, passant par un dépassement du clivage, dont le clivage entre l'orgasme et une jouissance de type mystique pourrait rendre compte, clivage tel qu'Anne elle-même l'a vécu dans une autre scène d'amour, au début des *Mandarins*.

Dans ce passage, Anne couche avec un homme qu'elle désire ou du moins que son corps désire, mais sans amour. Cette scène est décrite comme un fiasco au plan relationnel et aucune jonction, aucune fusion ne se réalise ni avec l'autre, l'amant, ni entre les deux parties du Moi de l'héroïne qui reste clivé : « Sa bouche taquina mes seins, rampa sur mon ventre, et descendit vers mon sexe. Je refermai hâtivement les yeux, je me réfugiai tout entière dans le plaisir qu'il m'arrachait : un plaisir lointain, solitaire, comme une fleur coupée »¹⁶. L'image de la fleur coupée pour évoquer le plaisir rend compte de la dissociation que vit l'héroïne : son corps a du plaisir « mais moi, je m'ennuyais », dit-elle plus loin avant de s'avouer qu'elle n'aime pas l'homme qui la fait jouir¹⁷. Alors que l'illusion de la fusion, du Un du rapport sexuel, qu'a dénoncé Lacan avec sa célèbre formule : « Il n'y a pas de rapport sexuel »¹⁸ – illusion qui bat son plein dans l'énoncé mystique – se retrouve avec Brogan : Anne redécouvre son corps mais en perd les limites, ne se fond pas dans l'autre mais dans l'inanimé, dans la nature : elle devient « odorante comme la terre ».

Mais la description de l'extase amoureuse ne va pas plus loin, on reste dans le sentiment euphorique d'un Moi illimité, rappel d'un état narcissique primitif. Cette description suffit, la description d'un orgasme précis, plus technique, semble, dans ces textes, tout à fait superflue. Pudeur ? Plutôt nécessité d'en rester au sentiment diffus mais pleinement satisfaisant d'un état de régression narcissique, de l'ordre du mythe : cette jouissance se veut avant tout signifiant de l'amour, d'un amour inconditionnel, dont l'amour maternel, un amour maternel idéalisé, reste le modèle. L'illusion de la fusion trouvée dans les bras de l'amant permet de lever le barrage dû à l'agressivité envers la part de la mère qui ne saurait être que toute bonne.

Moment de rêve nostalgique, mais ressourcement qui permet à la femme d'accéder à la jouissance : « L'amant de jouissance », explique Jacqueline Schaeffer, « affronte et sépare de la mère archaïque »¹⁹. Il est éminemment œdipien, ajoute-t-elle, c'est-à-dire permettant de dépasser la phase de l'amour pré-œdipien de la petite fille envers la mère, cette phase « du tendre attachement pré-œdipien décisive pour

¹⁶ Simone DE BEAUVOIR, *op. cit.*, p. 74.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ J. LACAN, « L'Étourdit », *Scilicet*, 4, 1973. « Cela suppose que de rapport (...) il n'y a qu'énoncé » (p. 11), et plus loin : « n'implique pas qu'il n'y ait pas de rapport au sexe », (p. 20).

¹⁹ J. SCHAEFFER, *Le refus du féminin*, Paris, PUF, 1998, p. 82.

l'avenir de la femme », dit Freud²⁰, phrase qu'il compare à la civilisation minéo-mycénienne enfouie sous celle des Grecs : « Tout ce qui touche au domaine de ce premier lien à la mère m'a paru si difficile à saisir analytiquement, si blanchi par les ans, vague, comme soumis à un refoulement particulièrement inexorable », dit-il en 1931²¹. C'est cette force du refoulement du premier lien à la mère, pour les filles, qui permet de comprendre que pour lui la sexualité féminine garde son mystère, reste un continent noir.

Cette phase doit néanmoins être dépassée, car la première relation à la mère n'est pas exempte de nuages et en se tournant vers le père, la petite fille tente d'échapper à l'emprise d'une mère toute-puissante. La fillette se réfugie alors dans la situation œdipienne comme « dans un port », dit Freud²², après la tempête de la relation pré-œdipienne à la mère. Mais cette situation conflictuelle n'est jamais tout à fait liquidée, fonde l'ambivalence constitutive du lien mère-fille et perdure dans le choix d'objet amoureux.

Catherine Millet : à la recherche de l'amant de jouissance

C'est sur cette idée que s'appuie Jacqueline Schaeffer pour décrire cet amant de jouissance, mis dans une position classique de substitut du père œdipien, et permettant ainsi de tenir refoulée l'image de la mère, qui reste la force motrice sous-jacente. Mais elle propose aussi une réponse à la délicate question de la définition de la jouissance en la distinguant de l'orgasme, satisfaction sexuelle plus ordinaire, de type masturbatoire par exemple, comme ce qu'on peut comprendre de la sexualité de la narratrice de *La vie sexuelle de Catherine M.* (2001)²³.

Ici la narratrice, en marge de multiples descriptions répétées d'expériences collectives de rapports sexuels avec des tas d'hommes, – et l'image du tas n'est pas simple métaphore – donne à voir en matière de jouissance féminine une face plus intime, celle de l'orgasme masturbatoire, qui représente en fait les moments forts de sa sexualité. La première allusion à une jouissance qui ne serait pas celle de l'autre, de l'homme, des hommes, jouissances qui sont multiples, ne vient que relativement tard si l'on prend en compte que les scènes sexuelles se sont succédé à un rythme soutenu jusqu'à cette page où elle raconte que : « Si je pouvais venir en m'étant masturbée peu de temps auparavant, le matin au réveil, ou au bureau, dans telle position et en m'ayant fait jouir tant de fois de suite, c'était bien aussi »²⁴. Ce « c'était bien aussi » renvoie au rapport sexuel avec un homme, un amant régulier, et c'est tout ce qu'on saura d'un éventuel plaisir partagé, pudeur finalement étonnante mais qui s'explique peut-être par sa rareté, voire son absence, ce qui est confirmé plus loin : « Pendant une grande partie de ma vie, j'ai baisé dans l'indétermination complète du plaisir. D'abord, je dois concéder que, pour moi, qui ai multiplié les partenaires, aucune issue n'est plus

²⁰ Sigmund FREUD, « La féminité » (1932), *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1984, p. 179.

²¹ Sigmund FREUD, « Sur la sexualité féminine » (1931), in *La vie sexuelle*, *op. cit.*, p. 140.

²² Sigmund FREUD, « La féminité », *op. cit.*, p. 173.

²³ Catherine MILLET, *La vie sexuelle de Catherine M.*, Paris, le Seuil, 2001.

²⁴ *Ibid.*, p. 68.

sûre que celui que je recherche solitairement »²⁵. Mais que fait-elle donc, en baisant comme elle dit, où est-elle donc quand, « ensevelie, j'entendais, comme s'il avait été très loin, un groupe échanger des impressions à mon sujet »²⁶. Difficile de mieux dire le clivage, qu'elle appelle ailleurs fort justement dissociation de l'être²⁷, d'avec le corps, un corps absent à elle-même : « Je savais prendre la bonne position et je connaissais les gestes ; au-delà, tout se diluait dans des sensations que je ne reliais pas à des manifestations visibles. Si j'ose dire, ces sensations ne prenaient pas corps »²⁸. Toute la description de cette vie sexuelle de Catherine M. est une non-jouissance, sauf à considérer que sa jouissance est dans le fait d'être, si ce n'est aimée en tout cas désirée, par le maximum d'hommes possible à la fois.

Peut-être peut-on dire que ce qui manque à cette héroïne est l'amant de jouissance, ce qu'elle avoue, pour finir, dans les dernières pages : « Je n'exagère pas si je dis que, jusqu'à l'âge de trente-cinq ans environ, je n'ai pas envisagé que mon propre plaisir puisse être la finalité d'un rapport sexuel »²⁹. Et elle semble trouver enfin cet amant de jouissance ailleurs que dans cette sexualité collective, avec Jacques, un homme qui ne veut rien savoir de ses aventures, le compagnon avec lequel elle finit par accéder à l'amour grâce à l'expérience de la jalousie, qu'elle raconte dans un livre ultérieur, récent, assez émouvant, *Jour de souffrance* (2008)³⁰. La jalousie est un sentiment des plus élaborés car œdipien, en ce sens qu'il suppose du tiers, contrairement à l'envie, sentiment plus primaire, et d'ailleurs la narratrice ne clive plus : elle ne couche plus ailleurs, et peut décrire des orgasmes conjoints, si l'on peut dire, et non plus clivés entre orgasmes masturbatoires et ceux de l'autre. Après cette expérience on ne peut plus humaine, et humanisante, qu'est la jalousie, elle peut alors dire de sa période précédente : « Je n'associais pas l'amour et le plaisir sexuel »³¹.

Conclusion : le secret de la jouissance

Catherine Millet est une des rares à s'être essayée à une description réaliste, voire technique, de l'intime de la jouissance, alors que les images d'extase, le langage mystique utilisés par Simone de Beauvoir (mais aussi par George Sand et Colette), permettent d'éluder la question en en disant fort peu sur la nature de cette satisfaction sexuelle, comme souvent dans la littérature féminine, avant Catherine Millet en tout cas.

Ce qui a pu faire dire à certains, déçus de ce silence, que si la femme n'en dit rien, c'est qu'elle n'en sait rien : « ... de cette jouissance, la femme ne sait rien, c'est que depuis le temps qu'on les supplie, qu'on les supplie à genoux – je parlais la dernière fois des psychanalystes femmes – d'essayer de nous le dire, eh bien motus ! On n'a jamais rien pu en tirer »³². La réponse lacanienne ne fournit pas d'éléments bien

²⁵ *Ibid.*, p. 211.

²⁶ *Ibid.*, p. 22.

²⁷ *Ibid.*, p. 162.

²⁸ *Ibid.*, p. 103.

²⁹ *Ibid.*, p. 198.

³⁰ Catherine MILLET, *Jour de souffrance*, Paris, Flammarion, 2008, p. 55.

³¹ *Ibid.*

³² J. LACAN, *Séminaire XX, Encore*, Paris, le Seuil, 1975, p. 69.

nouveaux, d'autant moins que la parole est alors donnée à une statue, celle de sainte Thérèse d'Avila, érigée de surcroît par un homme, Le Bernin. La parole de femmes, vivantes et désirantes, ne risque pas ainsi d'être entendue. Sur ce modèle mystique, la femme est dite avoir une capacité à se situer dans une position qui lui fait connaître une jouissance « supplémentaire », jouissance qui supporte une « face de l'Autre, la face Dieu »³³. Cette jouissance est dite comme « en plus » à la condition paradoxale de considérer la femme comme « pas toute », c'est-à-dire non inscrite dans la fonction phallique au même titre que l'homme, inscrite à moitié. Cette réponse toute masculine tire la jouissance féminine du côté d'une définition mystique qui ne contribue pas à éclaircir la question.

Mais peut-on dire que la femme ne sait vraiment rien de sa jouissance, ou bien qu'elle n'en veut rien dire ? Ne veut-elle pas plutôt en préserver le secret ? Le secret est une condition nécessaire à toute vie érotique, espace préservant la fantasmatisation, qui s'ancre sur la représentation de la scène primitive et son interdit, pour laisser place à l'imaginaire. Condition primordiale pour chacun, qui semble plus nécessaire encore à la vie amoureuse de la femme, si l'on en croit Freud, à cause du lien fortement établi entre interdit et sexualité dès l'enfance, et cause d'une sexualité compromise jusqu'à la frigidité. Le secret reste alors la condition de l'amour, voire de la jouissance : « De là, chez beaucoup de femmes, l'effort pour préserver encore pendant un certain temps le secret, même dans le cas de relations autorisées, et chez d'autres femmes, la capacité d'avoir des sensations normales dès qu'est rétablie, dans une liaison amoureuse secrète, la condition de l'interdit »³⁴.

C'est donc la fonction du secret que de préserver la jouissance, et ce d'autant mieux qu'il répète et recouvre celui de la séduction maternelle qui doit rester refoulée pour conserver son efficacité fantasmatique. L'amant idéal, celui qui fait advenir la jouissance, est celui qui sait donner à la femme l'illusion qu'elle est l'objet de l'amour fou, inconditionnel de l'autre, reproduisant l'amour rêvé de la mère ; ce sont des exigences premières, fondamentales, qui ne se comprennent qu'en référence à cette image particulièrement refoulée de la mère, relevant d'un narcissisme premier, *absolu*. Et le recours au clivage permet de rendre compte du mouvement de plongée, d'oubli de soi, qui obéit à la nécessité de se ressourcer aux racines de son histoire, renvoyant la femme à un moment idéal, un nirvana où l'amour de la mère est sans faille, tout en en gardant le secret. Les traits maternels attribués à l'homme, dans la position d'amant comme de mari d'ailleurs, participent à créer cet univers où l'héroïne cherche les racines de son excitation. La prise en compte de cette part de la mère dite primaire permet de proposer une réponse à la délicate question de la définition de la jouissance en la distinguant de l'orgasme, satisfaction sexuelle plus ordinaire.

C'est cette nostalgie d'un amour maternel idéalisé, inconsciente mais dévoilée par les quelques éléments que certaines femmes écrivains ont bien voulu laisser entrevoir, qui sous-tend le devenir psychique de la petite fille puis de la femme, ses

³³ *Ibid.*, p. 68 et 71. Du sculpteur au psychanalyste, cette scène continue d'alimenter les fantasmes. La couverture de son livre est la photo de cette statue, comme pour celle de *L'Érotisme*, de G. BATAILLE (Paris, Ed. de Minuit, 1957).

³⁴ Sigmund FREUD, « Sur le plus général des rabaissements de la vie amoureuse » (1912), in *La vie sexuelle*, *op. cit.*, p. 62.

choix amoureux et les figures de l'amour nécessaires à son érotisme. Et elle va pouvoir retrouver cette nostalgie en tant que lectrice, ce qui explique son goût relativement immuable, au fil des siècles, pour la littérature romanesque, sans doute plus que pour la littérature dite érotique.

Les images de l'expérimentation sexuelle dans *Sombre printemps* d'Unica Zürn Une écriture sexuelle de la féminité ?

Eléonore ANTZENBERGER

La mise en scène de la sexualité relève dans *Sombre printemps*, publié en 1971, d'Unica Zürn¹ d'une expérience visuelle à laquelle le langage donne corps. Visuelle, en raison de l'omniprésence de cet œil qui brave et dissèque l'anatomie du regardant et du regardé jusqu'à l'émiettement de la conscience. Celui-ci n'a qu'une parole, celle

¹ De son vrai nom Nora Berta Unica Ruth Zürn, l'artiste et écrivaine allemande Unica Zürn, naît le 6 juillet 1916 à Berlin. A partir de 1939, sa mère l'introduit dans la haute société nazie. Après des études commerciales, elle devient scénariste et auteur de films publicitaires pour la Ufa-film jusqu'en 1942. Cette année-là elle se marie, donne naissance à deux enfants « sous les bombes » et divorce en 1949, laissant ses enfants sous la responsabilité de leur père. 1949 est en revanche une année prolifique sur le plan professionnel puisqu'elle publie ses premiers récits en prose dans la presse, réalise plusieurs contes radiophoniques et fréquente le milieu du cabaret. C'est en 1953 lors d'un vernissage à Berlin qu'elle rencontre Hans Bellmer. Il devient son compagnon et ce, jusqu'à la fin de ses jours. Ensemble ils vivent à Paris. Lui écrit, elle compose des anagrammes et des dessins automatiques. Elle fréquente alors le milieu surréaliste, rencontre Hans Arp, Breton, Ernst, Meret Oppenheim, Duchamp, Man Ray, Patrick Waldberg, André Pieyre de Mandiargues et Henri Michaux. A la même époque, elle rompt de manière définitive tout contact avec sa mère qui l'avait associée à la « période criminelle nazie ». En 1954, son premier livre paraît en Allemagne, dix dessins et dix anagrammes rassemblés sous le titre *Hexentexte* (Ecritures sorcières). 1956 est l'année de sa première exposition personnelle parisienne à la galerie « Le Soleil dans la Tête ». Elle y vend quatre tableaux. Trois ans plus tard, elle participe avec Hans Bellmer à l'Exposition internationale du surréalisme chez Cordier. Mais, après une première dépression en 1957, elle alterne internement et rémission. En 1970, elle séjourne à Maison blanche à Neuilly, puis à la clinique du château de Chailles. Lors d'une permission de sortie, le 19 octobre 1970, elle est conduite auprès de Hans Bellmer et se défenestre. En 1971, *L'Homme-Jasmin*, son œuvre majeure écrite en 1960, paraît chez Gallimard.

de la chair, qu'un seul lieu, celui de la sexualité. Ce regard aigu qui ne pardonne rien est celui d'une adolescente de douze ans qui vit ses premiers émois physiques à travers l'expérience d'un premier amour, unique et absolu. Ce regard confère à cette auto-fiction une acuité et une crudité qui soulignent la spécificité d'un discours féminin sur la sexualité, fondé sur des symboles visuels extrêmement violents.

La polyvalence de ces symboles accentue la dimension initiatique de ce roman qui met en scène un personnage face au spectre de la découverte de son intimité. Ce brutal éveil des sens passe en effet par une exhibition forcenée du corps aux expérimentations sexuelles. Viol, inceste, homosexualité, fétichisme, masochisme, zoophilie : toutes les pratiques sexuelles sont ici conviées au chevet d'une narratrice dévorée par la curiosité physique, qui agonise aux portes du sentiment amoureux, à qui la mort donnera la suprême sanctification.

Les images doivent parler d'elles-mêmes, affirmait Unica Zürn. Si cette remarque concerne originellement sa production graphique, il semble qu'elle s'applique tout autant aux images jalonnant cette œuvre hybride qui fait se conjuguer la mémoire et la fiction dans une prose faussement naïve et réellement désespérée. C'est pourquoi je me propose ici de faire parler ces images afin de montrer dans quelle mesure elles inaugurent un imaginaire sexuel féminin de référence. Après un préambule dédié à l'élaboration d'une image-désir dans cette initiation sexuelle, je me consacrerai à la violence du déchaînement de ces images. Je montrerai enfin que ces images participent de la mise en présence de la sexualité dans une écriture physique de la féminité.

Initiation sexuelle : élaboration d'une image-désir

Sombre printemps pose un regard sur le passé de Zürn qui diverge de celui évoqué dans son texte *Katrin* (1953). Mieux vaut de fait penser ce roman comme une narration « potentiellement autobiographique », amalgame entre souvenirs et sensations, vrais ou imaginés. Les stratégies narratives employées révèlent le corps dans sa valeur monstrative. A la fois sujet et objet sexuel, il se prête à une mise en scène entraînant un effritement de sa fragile unité. Celle-ci est presque immédiatement mise en péril en raison de la transposition réciproque des genres : « Elle regrette d'être une fille. Elle voudrait être un homme, déjà d'âge mûr »². Cette réinterprétation naïve se heurte à des échecs successifs, comme autant de tentatives de réunification avortées. Dans *L'Homme-jasmin* (1971), Zürn avait déjà tenté de produire une image d'elle unifiée. Sans succès. A peine a-t-elle le sentiment d'entrer en phase de réunification que, déjà, elle se précipite, tête baissée, à la rencontre de cette image pour mieux la faire voler en éclats. C'est pourquoi toute tentative de rencontre avec elle-même se heurte à son image avec une telle violence.

Ce constat paraît difficile à déglutir ; Zürn en prend pourtant son parti et se plie aux règles d'un jeu de dilatations/rétractions avec son image, sachant que le combat est perdu d'avance. La dialectique entre sexualité et écriture se prête donc tout particulièrement aux mouvements intimes de l'être. Il suppose en effet un corps à corps fantasmé qui détermine le morcellement physique et psychologique. Ce qui

² Unica ZÜRIN, *Sombre printemps*, Le Serpent à plumes, 2003, p. 27. Toutes les citations sont extraites de cette édition.

importe donc ici, c'est la *succession d'images en mouvements* créées par ce corps à corps. D'une précision quasi anatomique, cette réinterprétation d'un corps féminin en latence repose sur un enchaînement d'épisodes, racontés d'une manière clinique et candide. La scène au cours de laquelle un exhibitionniste se promène à bicyclette, le sexe à l'air, invitant l'adolescente à toucher *le monstrueux objet*³ est révélatrice à cet égard. Tout aussi significatif est le passage où ses amies et elle répudient un professeur dont elles sont amoureuses en s'apercevant que le ventre de son épouse s'arrondit. Cette trahison sera pardonnée lorsque ce ventre jugé obscène aura retrouvé ses proportions normales ; Zürn s'amuse avec les mots qui, rétroactivement, confèrent une consistance nouvelle à la limite séparant la mémoire du fantasme. De fait, l'image revêt la forme d'un événement élémentaire intime transpirant une tension entre délire et création. Cette *force poétique* ouvre une perspective sur une sexualité vécue de l'intérieur. Ce n'est donc pas tant la découverte du désir qui est déterminante que l'élaboration d'une image désir tirant ses racines d'un imaginaire précoce.

L'élaboration de cette image-désir passe d'abord par le visuel. Le regard de petite fille est ici à l'image d'un portrait de Zürn par Bellmer en enfant perverse en train de jouer avec une bille « œil de chat »⁴ ; Zürn est fascinée par les yeux crevés ou arrachés des orbites. Cette obsession est signifiée dans le passage dans lequel son père rentre à la maison, escorté par une étrangère qui lui offre une immense poupée : « Par rancune (...) elle prend un couteau et extirpe les yeux de la poupée. Elle lui ouvre le ventre et met en pièces ses précieux vêtements »⁵. Ce geste masochiste d'automutilation se mêle au martyr sadique, par objet interposé, de celle qui lui a pris son père. Dans cette œuvre, les yeux sont sexuellement connotés : « Observer ! Inépuisable plaisir pour elle »⁶.

L'image-désir exige un public, le premier rang devant légitimement être occupé par le père, « le premier homme dont elle fait la connaissance »⁷. Mais il est perpétuellement en voyage. Cette silencieuse lacune accule la petite fille à des mutations, qui sont autant de grotesques expressions d'un désespoir lucide. Le constat de l'impuissance de ces métamorphoses à unifier l'image qu'elle se fait d'elle inaugure une série de variations polymorphes, étapes initiatiques d'un même rituel de (re)création de l'objet du désir (= le père). Ce rite est fondé sur la mise en espace du corps dans un paysage intérieur aux prises à un extérieur dévasté. Sanglé dans son propre carcan linguistique, le corps du père initie un langage révolté contre le désir d'effacement intérieur. D'ailleurs, il n'entre pas physiquement dans son jeu, en particulier lorsqu'elle l'observe pendant qu'il s'habille, cachant *pudivement son sexe à sa vue*⁸. Non seulement le désir incestueux envers le père n'est pas récompensé par le plaisir, mais cette frustration est amplifiée par la découverte de la sexualité sans plaisir. Cette découverte a lieu quand son frère abuse d'elle. Cet effondrement est

³ *Ibid.*, p. 46.

⁴ Rappelons que Bellmer a préparé de nombreuses planches d'illustrations pour *Histoire de l'Œil* de Georges Bataille.

⁵ *Sombre printemps*, p. 15.

⁶ *Ibid.*, p. 65.

⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁸ *Ibid.*, p. 14.

donc un repli. Il lui permet de se détacher d'un spectacle intérieur au bénéfice d'un fantasme auquel le langage donne l'apparence de la réalité. Au père se substituent d'abord des figures imaginaires (Capitaine Nemo, Douglas Fairbanks). La mise à distance de la figure paternelle est telle que cette représentation absolue devient un modèle d'abstraction, du moins jusqu'à sa douzième année. A ce moment en effet, elle fait la connaissance d'un homme, beaucoup plus âgé qu'elle et, pour la première fois, *elle aime quelqu'un qui n'est pas son père*⁹. Comme lui, cet homme est *inaccessible*¹⁰ et elle se figure être *l'enfant qu'il désire et qu'il n'aura jamais*¹¹. Cette désincarnation progressive du père, est donc accentuée par la présence de ce substitut.

La construction de l'image désir se définit par la découverte du plaisir. D'abord par l'onanisme : « Elle ôte de son cou sa chaîne en or et la promène entre ses jambes »¹². Décuplé par la crainte d'être prise en flagrant délit, le désir de masturbation est renforcé par son frère qui s'amuse avec le vibromasseur maternel pendant qu'elle abandonne son entrejambe à la langue du chien. L'expérience solitaire du plaisir se partage à mesure du récit, d'abord sur le mode de l'observation. La petite fille reste en retrait face à Frieda, comme si elle voulait s'approprier du regard toute sa sensualité : Frieda « se laisse caresser, embrasser, tirer les cheveux, chatouiller la plante des pieds »¹³ et malmène ainsi en elle l'urgence d'être femme. L'adolescente goûte ensuite au partage de l'expérience physique en compagnie d'Elisa Urquiza, une camarade de classe ; l'érotisme innocent de leurs jeux est teinté de cette coloration sadomasochiste qui caractérise ses fantasmes nocturnes : « Elle rêve d'un homme sombre qui exercerait sa violence sur elle »¹⁴. Elisa et Unica mettent en scène des scénarios extraits du *Dernier Mohican* dont elles miment les tortures jusqu'au délice de la position sacrificielle. Le fétichisme fait également partie de l'univers de la petite fille. La mèche de cheveux offerte par l'inconnu de la piscine est la relique qui porte aux nues l'amour de l'objet sacralisé : « Enfin elle a son premier grand secret »¹⁵. De même la photographie qu'il lui donne en lui demandant de bien la cacher : « Maintenant ils ont un secret commun »¹⁶.

De toutes les opérations nécessaires à une reconstruction de soi, seul le sentiment amoureux a une valeur purgative, parce qu'il est à la fois pur et empoisonné, ancré dans l'innocence absolue d'un premier émoi. Il est donc extérieur à l'image désir en ce qu'il est l'image même du désir (= son propre désir incarné). L'érotisme provient donc des conditions d'exhibition que concède l'écriture au corps. Le déchaînement des images érotiques appelle à un démembrement de l'être, lequel se décline selon des modalités que je vais désormais examiner.

⁹ *Ibid.*, p. 67.

¹⁰ *Ibid.*, p. 66 et 71.

¹¹ *Ibid.*, p. 69.

¹² *Ibid.*, p. 16.

¹³ *Ibid.*, p. 18.

¹⁴ *Ibid.*, p. 43.

¹⁵ *Ibid.*, p. 65.

¹⁶ *Ibid.*, p. 81.

Le déchaînement des images érotiques

L'image-désir s'accomplit à travers une violente déferlante de jeux répondant à l'appel de la découverte du corps. La petite fille prend conscience des genres dès le début du récit : « Par sa forme la croisée lui fait penser à l'homme et à la femme : la ligne verticale est l'homme, l'horizontale la femme. Le point de croisement des deux lignes représente un mystère »¹⁷ ; cette image de crucifixion fait converger deux absolus qui la dépassent et se fondent en un point donné. Ces jeux confèrent ainsi une dimension scripturale au corps qui devient le lieu où s'écrivent les règles d'un jeu universel : « Les fillettes qu'elle connaît s'introduisent des crayons, des carottes et des bougies entre les jambes ; elles se frottent aux angles aigus des tables, se dandinent nerveusement sur leur chaise »¹⁸.

Les plaisirs solitaires préludent à une intimité partagée où les sexes masculins et féminins se mêlent sans distinction. La confusion des sexes crée une voix qui, outre de combler le silence répété du père, donne chair aux *tentations perverses*¹⁹ qu'elle invente « comme une délivrance de la monotonie quotidienne, de l'ennui accablant »²⁰. Consummé, l'inceste n'est pas, à proprement parler, une relation partagée dans la mesure où son rôle à elle est celui d'un objet subissant les assauts fraternels ; ce geste transgressif engendre une irréversible pulsion fratricide : « Si tu en parles à mère, lui dit-il après l'avoir violée pour la première fois, je te tuerai »²¹ et une terrible prise de conscience : « Depuis l'aventure avec son frère, elle sait tout. Elle a dix ans. Elle se sent vide et triste »²². Cette expérience consolide deux blocs déjà nettement affirmés : d'un côté le père, de l'autre la mère et le frère. Ces pôles sont identifiables grâce à une analogie physique radicale : la bouche maternelle, dit le texte, s'ouvre sur « une langue frétilante, nue, longue comme l'objet que son frère cache dans son pantalon »²³. Cette assimilation marque en outre un contraste avec le portrait emprunt de douceur et de sensualité du père : « (...) une voix profonde, des sourcils en broussaille, bien dessinés au-dessus d'yeux noirs et rieurs »²⁴. Cette image séduisante est une antithèse au portrait maternel. La petite fille, « effrayée de ce grand corps épais qui a déjà perdu sa beauté »²⁵, se précipite hors du lit de ses parents où elle était venue trouver refuge. Cette appréhension négative du corps féminin est rehaussée par son dégoût face à l'épouse gravide du professeur. La sexualité primitive du personnage renie ainsi le modèle maternel qui renvoie aux deux grosses femmes nues de *L'Enlèvement des Sabines* (1963) de Picasso. Cette haine de la figure maternelle est cependant difficilement compréhensible lorsque l'on sait que, jusqu'en 1956, Zürn entretient une relation cordiale avec elle. Dans ce roman, celle-ci est décrite comme « une égoïste occupée seulement de sa tranquillité et de

¹⁷ *Ibid.*, p. 14.

¹⁸ *Ibid.*, p. 41.

¹⁹ *Ibid.*, p. 49.

²⁰ *Ibid.*, p. 49.

²¹ *Ibid.*, p. 34.

²² *Ibid.*, p. 49.

²³ *Ibid.*, p. 15.

²⁴ *Ibid.*, p. 11.

²⁵ *Ibid.*, p. 15.

son confort »²⁶. En réalité, Helene Heerdt était une journaliste et une écrivaine à succès. Difficile donc de se faire une idée même si, de l'avis d'un certain nombre de spécialistes, la maladie de Zürn est le produit psychique d'un douloureux rapport à la mère et à la féminité. Cette vision négative de la sexualité est confortée par ses parents qui, jouant le jeu, ne *soufflent mot*²⁷ lorsqu'elle met en pièces la grande poupée offerte par la dame élégante. Tout aussi muette demeure la petite fille à l'arrivée du mari de ladite dame, qui affiche par ailleurs ouvertement ses relations avec la mère de la petite fille devant elle. On l'envoie se coucher : « elle commence à haïr le monde des adultes »²⁸. La prise de conscience de la distinction sexuelle est donc suivie par celle, plus profonde encore, qui sépare le monde des enfants de celui des adultes : « Ce sens de l'ordre chez les adultes l'a déjà rendue méfiante »²⁹.

Les relations avec le monde adulte sont donc régies par un sentiment de révolte. Le point sublime, c'est le viol qui fait entrer son frère dans le monde des adultes sans l'y faire entrer, elle. Son premier partenaire sexuel est un chien qui lui lèche l'entrejambe pendant qu'elle se tient allongée sur un sol froid et dur qui lui fait mal au dos : « Elle aime cela : éprouver de la douleur pendant qu'elle souffre de volupté »³⁰. Les plaisirs les plus directs sont liés aux fonctions du bas ventre : Franz la fait tellement rire qu'elle urine dans sa culotte ; l'odeur attire le chien qui fourre sa tête entre ses jambes. Elle comprend ainsi que la règle d'or est le supplice au cœur de l'extase : « Les jeux auxquels elle se livre sur son corps l'épuisent à l'extrême et bientôt elle est prise de telles palpitations qu'elle ne peut respirer »³¹. Aux abords de la mort, le sentiment amoureux est aussi vécu comme une immolation : « (...) c'est à peine si elle peut respirer. Certainement ce sentiment violent va la tuer »³². Deux garçons, *Franz le clown*, *Eckbert le taciturne*³³ deviennent ensuite les partenaires de son *Théâtre des souhaits naïfs*³⁴. Cette rencontre redouble la tension sado-masochiste des amusements « marqués par un attrait pour l'horrible et le dangereux »³⁵ initiés par Elisa. Désormais, ils sont trois : deux hommes contre elle. Pour elle toute seule. Cette situation d'infériorité déterminée par le sexe inaugure une position de victime dans laquelle, au final, elle triomphe. Dans ce trio, elle se figure avoir trouvé sa place. Dans ce triangle, les notions de dominant/dominé dépendent de la nature des rôles : princesse, brigand, Peau-Rouge. Les garçons l'attachent à un poteau : « (...) On lui bande les yeux. On allume un feu si près de ses vêtements qu'ils commencent à brûler. On lui tire les cheveux, on la pince, on la boxe (...) »³⁶. Ces jeux cruels et naïfs

²⁶ *Ibid.*, p. 53.

²⁷ *Ibid.*, p. 15.

²⁸ *Ibid.*, p. 16.

²⁹ *Ibid.*, p. 83.

³⁰ *Ibid.*, p. 39.

³¹ *Ibid.*, p. 17.

³² *Ibid.*, p. 67.

³³ *Ibid.*, p. 21.

³⁴ Virginie A. Pouzet cite l'auteure dans « Unica Zürn, un Surréalisme de l'enfance et de la folie », in Emmanuel RUBIO, *L'Entrée en surréalisme*, Ivry, Phénix édition, 2004, p. 231-246.

³⁵ *Sombre printemps*, p. 33.

³⁶ *Ibid.*, p. 19.

inaugurent une révélation d'une terrible lucidité : *Tout est faux*³⁷. Pourtant, cette mise en scène ne fait que réitérer la violence candide de ses rêves qui lui fait faire, chaque soir, l'expérience de la « petite mort » : « (...) Ses ravisseurs l'ont enchaînée. Elle est nue et tremble de froid et d'excitation. (...) Ils sont venus pour la tuer. C'est un grand honneur pour elle »³⁸. La coloration outrancière de ce rêve est altérée par l'(auto)dérision permettant la mise à distance de la pulsion de mort de cette description. Les jeux érotiques divisent ainsi le monde en deux camps fratricides qui transcendent le clivage sexuel. En tombant *éperdument amoureuse*³⁹ d'Eckberdt, mais sans trop savoir pourquoi, l'adolescente fait une vaine tentative pour se prendre pour une adulte. Ce leurre est aussi illusoire que ce mot tendre, rapidement griffonné : « Je t'aime encore plus qu'éternellement et je brûle pour toi plus que le feu »⁴⁰. Ce qu'elle tient pour un sentiment est vécu comme une aliénation où l'enfermement du corps redouble l'isolement mental vécu par l'enfant que se remémore la femme adulte ; le sentiment l'initie au silence de sa propre voix et au mystère qui régit les relations hommes/femmes. Au contact d'Eckberdt, elle prend très vite conscience du risque de dépossession d'elle-même : « Toutes les jeunes filles attendent cela. Pas elle. Le jeu serait fini s'il lui donnait un baiser (...) Non, il ne comprend rien à une fille comme elle »⁴¹. En revanche, l'homme de la piscine est du même monde : « (...) il a toujours préféré les enfants et les petits animaux aux adultes. Les adultes avec lesquels il s'ennuie si vite et qui disent ou font des choses qui lui causent de la peine »⁴².

L'écriture se donne ainsi à voir comme un espace de médiation entre le corps et sa figuration. Celle-ci est l'objet d'un double questionnement : celui de l'autre et celui de soi. En substance, l'échec de la recherche de soi en l'autre. L'union sacrée sonne ainsi comme une dialectique qui se résorbe dans un acte sexuel qui est à fois fusion et dislocation. Sur le plan de l'écriture, l'union sexuelle est le jouet des effets de condensation/diffusion, ouverture/fermeture, compacité/porosité, continuité/discontinuité. Ces effets sont tout particulièrement sensibles au vu de la relation qu'entretient Zürn à son propre corps, dont l'unité est sans cesse mise en péril par la folie. Paradoxalement, cette menace de la maladie mentale est aussi garante de cette unité.

Une écriture physique de la féminité

La coexistence des jeux sexuels avec ceux de l'écriture identifie ainsi le corps dans sa pratique originelle. Il devient le lieu d'une identité sexuelle qui se confond avec une mise en espace de la chair, ancrée dans l'écriture. Le mot écrit est ouvert comme une béance sur le désir qu'il engendre. Cette topologie examine le corps comme un refuge, identique à celui que recherche l'auteure, qui a quitté l'Allemagne après sa rencontre avec Bellmer : « (...) elle irait mourir en « terre étrangère ». Elle tomberait dans le

³⁷ *Ibid.*, p. 41.

³⁸ *Ibid.*, p. 42.

³⁹ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 59.

⁴¹ *Ibid.*, p. 60.

⁴² *Ibid.*, p. 82.

jardin du voisin »⁴³. La scène finale peut ainsi se comprendre comme la métaphore de cet exil qui reproduit en outre les plongeons de l'homme aimé. A l'image de ce plongeur, l'enfant, allongée dans l'herbe à côté de son chien, retrouve l'harmonie avec la nature. La découverte de ce corps inerte provoque des gémissements de la part de l'animal, comme un retour à une langue primitive faite de cris et d'onomatopées (que le personnage – via Zürn elle-même – recherche dans les jeux d'enfants), cette « langue de hurlements, capable d'exprimer le chagrin du monde entier »⁴⁴. La défenestration de l'enfant est rehaussée par un humour acide qui met à distance la réalité de la mort à travers une scène de nécrophilie zoophile : « (...) Le premier à la trouver est le chien. Il glisse la tête entre ses jambes et commence à la lécher »⁴⁵. Ce chien, je le précise, est celui qui l'a autrefois initiée au plaisir de la même manière. L'expérience est ainsi réitérée sur le mode *post mortem*.

Cette écriture polymorphe se définit comme une empreinte de l'identité féminine et interroge la fonction thérapeutique de la création dans une vie profondément marquée par l'œuvre. Mais si elle permet de conjurer la mort, la création intègre parallèlement le risque d'exposer le créateur à ses pulsions destructrices. Il faut donc l'admettre, la créativité a ici été impuissante à endiguer ce processus. La mise en écriture pose ainsi le corps comme un témoignage de cet acte de création. *Sombre printemps* investit la chair d'une mission propice à l'interprétation d'un monde où le corps, en tant que parole retranchée dans ses limites, finit par être entièrement désarticulé. L'image de cette enfant brûlant d'un impossible amour est celle d'un personnage qui essaie de comprendre sa relation au monde. On le remarque dans ses projections inconscientes : elle rêve qu'un « couteau pénètre lentement dans sa « blessure » et se change en une « langue de chien chaude et mobile »⁴⁶. Cette métaphore est celle qu'elle utilise pour signifier la perte de la virginité : « [Son frère] se jette sur elle et lui plante son « couteau » (comme elle l'appelle) dans sa « blessure » »⁴⁷. Elle est redoublée par une énumération « d'objets longs et durs »⁴⁸ qu'elle glisse entre ses jambes : « une règle, un peigne, le manche d'une brosse »⁴⁹, « les ciseaux froids et brillants »⁵⁰. La représentation du corps obéit à une construction en hiatus qui raconte l'aboutissement du récit d'une perte. Au terme de ce processus apparaît une tentative de libération de ce qui rive inexorablement l'enfant à son pouvoir de désintégration.

Sombre printemps se clôt sur une traversée fatale d'un miroir glissant, déformant, dont la surface abrite autant de degrés de profondeurs que les strates jalonnant l'inconscient de l'auteure. Ces balises simulent le trouble structurant tout passage initiatique : celui de l'enfant à l'adulte, de la virginité à la fécondité, de la raison à la folie, de la vie à la mort. C'est une attente de l'aube, une transgression spectaculaire qui se brise au contact des limites imposées par les mots. En somme, un tragique

⁴³ *Ibid.*, p. 85-86.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 90-91.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

retour au point d'origine, un déplacement du chaos vers le chaos. Le fantasme de mort qui plane tout au long du récit prépare l'acte d'épouser le scénario inventé en vue de ce retour au point zéro. La défenestration porte ainsi en elle la promesse radicale d'un retour au néant. L'aménagement progressif de cette traversée est signifié sur le plan matériel, grâce à la présence du miroir dans la chambre de l'enfant. Cet objet lui permet tout d'abord de « se métamorphoser » en celui qu'elle aime, de devenir elle-même ce qu'elle ne possède pas et se l'approprier : « Devant la glace elle essaie de lui ressembler »⁵¹. C'est aussi celui dans lequel elle se contemple une dernière fois dans son plus beau pyjama et qui lui renvoie « une image pareille à une ombre »⁵². Ce reflet opaque réduit en miettes la séduisante surface lisse de l'objet, violant l'entrée de ce pays intérieur élaboré à partir d'un amoncellement d'images extérieures. Cette « traversée des apparences » inaugure une impossible naissance à rebours vers l'indifférencié absolu.

Ces images véhiculent un mouvement de transcendance qui donne l'impulsion pour ce retour aux origines. Au vu de cet engagement, le langage devient un corps que l'on peut modeler contre le langage imposé par les hommes parlant *une langue que les enfants ne comprennent pas*. Le passage où la petite fille entend un homme crier un propos obscène – « Un mot que les enfants ne prononcent qu'à voix basse et qui signifie l'union entre un homme et une femme »⁵³ – inaugure un monde *plein de ces mots*⁵⁴. Cet écart souligne la distance entre le monde adulte et celui des enfants. Dès le début d'ailleurs, la petite fille manifeste sa candeur à l'égard du langage en optant pour la forme interrogative, comme autant de questions en suspens sans réponse. Pour pallier cette carence, Elisa et elle inventent une langue *dramatique*⁵⁵ exclusivement composée de voyelles « (...) que personne ne comprend *sauf* elles »⁵⁶. De même elle s'initie au langage amoureux par l'entremise d'Eckberdt, à travers « un langage secret que personne, *sauf* eux, ne peut lire »⁵⁷. La réversibilité des mots exprime ici l'analogie entre enfance et folie. Celle-ci est possible en raison du caractère primitif des enfants que Zürn assimile à des médiums capables d'éprouver les règles d'une langue hybride dont ils sont les initiateurs.

La coïncidence entre jeux sexuels et jeux narratifs engendre ainsi une jouissance rétrospective de l'immédiateté où la force poétique opère une conversion des valeurs. L'écriture de soi est donc le récit à l'envers (= rétrospectif) d'une intimité construite sur une succession d'assauts érotiques. Mise en relief par l'égotisme mouvant et chaotique du personnage, l'écriture acquiert une valeur prédictive. Le passé devenu présent annonce l'avenir : *Sombre printemps* précédant de peu la défenestration de Zürn, la fiction a valeur de prémonition. Les distorsions du corps matérialisent dans l'écriture l'affrontement intérieur auquel se livre Zürn. La parole secrète un monde,

⁵¹ *Ibid.*, p. 69.

⁵² *Ibid.*, p. 89.

⁵³ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 58.

toujours menacé de destruction par l'auteure, exempt de frontières entre imaginaire et réel.

Ce récit bref et cinglant de finesse évoque *le vécu érotique de mon enfance*, selon la formule de l'auteure⁵⁸. En définitive, la valeur proprement biographique de ces éléments paraît contingente au vu de la perception qu'elle en a eue rétrospectivement. La révélation de l'enfance semble toujours influencée par son présent dans la mesure où Zürn déchiffre dans ses souvenirs des signes prémonitoires du déroulement de sa vie.

Entre souvenirs et fantasmes, sa perception demeure vraisemblablement affectée par sa pathologie, même si la construction du texte incite à le relire comme une fiction. De ce fait, le corps est écrit à la lettre, conformément à la théorie exposée par Bellmer : « Le corps est comparable à une phrase qui nous inviterait à la désarticuler pour que se recomposent à travers une série d'anagrammes sans fin ses contenus véritables »⁵⁹. Véritable saison en enfer, *Sombre printemps* délivre une image poignante de la sexualité féminine. L'obsession de la transgression exprime le besoin de se réaliser jusqu'au bout de la réalité. La création ouvre une fenêtre sur l'inconscient par laquelle l'enfant finit par se jeter, lasse des jeux, lasse que « Toutes les nuits, elle souffre une nouvelle mort »⁶⁰.

⁵⁸ Ruth Henry cite Unica Zürn, p. 6.

⁵⁹ Hans BELLMER, *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*, Allia, 2002, p. 37.

⁶⁰ *Sombre printemps*, p. 44.

Déconstruction et refiguration du désir féminin dans l'œuvre de Gertrud Kolmar

Mireille TABAH

La représentation du désir féminin dans la poésie ainsi que dans la prose narrative et dramatique de Gertrud Kolmar est encore largement inexplorée. Ceci tient au fait que l'œuvre de l'auteure, née en 1894 à Berlin et assassinée lors de son arrivée à Auschwitz en mars 1942, ne fut publiée en Allemagne qu'à partir de 1955, dans un contexte de refoulement généralisé du passé national-socialiste et en particulier de la Shoah, et ne dépassa le cadre restreint d'un public d'initiés qu'au milieu des années 1990. La partie la plus importante de son œuvre, écrite entre 1927 et 1940, fut interdite de publication par les nazis dès 1933 et ne fut sauvée de la destruction que grâce au beau-frère et à la sœur de Gertrud Kolmar, émigrés en Suisse, auxquels celle-ci réussit à transmettre ses textes en déjouant la censure allemande¹.

L'originalité de l'œuvre de Gertrud Kolmar se situe essentiellement à deux niveaux : d'une part, Kolmar est, avant Paul Celan, Nelly Sachs, Ilse Aichinger ou Jean Améry, la première auteure juive de langue allemande à avoir représenté la persécution des Juifs par les nazis non plus du point de vue allemand ou autrichien, mais de celui des victimes elles-mêmes, et donc à inverser le paradigme dominant de la représentation de la Shoah ; d'autre part, cette femme qui, après avoir été contrainte par sa famille, à l'âge de vingt-deux ans, à un avortement suivi d'une tentative de suicide, qui n'eut pas d'enfants, ne se maria pas et qui, quoique diplômée en langues, se voua dès 1927 au soin de sa mère malade puis, après le décès de celle-ci en 1930, à son père pour lequel elle refusa très vraisemblablement d'émigrer, – cette femme a représenté l'expérience féminine de la sexualité avec une lucidité et une audace

¹ Voir Beatrice EICHMANN-LEUTENEGGER, *Gertrud Kolmar. Leben und Werk in Texten und Bildern*, Frankfurt am Main, Jüdischer Verlag, 1993 et Johanna WOLTMANN, *Gertrud Kolmar. Leben und Werk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001.

tout à fait inhabituelles dans la littérature féminine de langue allemande antérieure au second mouvement féministe, et cela dans une perspective critique qui déjà anticipe les études de genre. Cette dimension de l'œuvre de Gertrud Kolmar ne fut abordée, assez timidement, qu'à partir du début des années 1990², précisément alors que les études de genre s'établissaient en Allemagne. Cependant, les études existantes sur la représentation de la sexualité féminine chez Kolmar se concentrent sur le roman *La mère juive* (*Die jüdische Mutter*) et n'envisagent que très accessoirement la poésie de l'auteure.

Ce qui se dégage avant tout de la représentation de l'intime de la sexualité féminine chez Kolmar, c'est l'association d'une représentation étonnamment osée d'un érotisme passionnel à un discours paradoxalement à la fois dénonciateur et résigné sur le sacrifice du corps féminin dans la culture judéo-chrétienne. C'est cette dimension de l'œuvre de Gertrud Kolmar que je voudrais tenter d'analyser à partir de quelques exemples paradigmatiques pris aussi bien dans la poésie que dans la prose fictionnelle de l'auteure. Il s'agit de relativiser la vision dominante dans les études sur la féminité dans l'œuvre de Gertrud Kolmar, qui mettent en avant l'identification des figures féminines au rôle traditionnel de la femme victimisée et sacrifiée, se soumettant aveuglément à l'ordre masculin jusqu'à l'abjection de soi et l'autosacrifice symbolique ou physique.

Le recueil de poèmes *Weibliches Bildnis* (*Portait de femmes*)³, écrit entre 1927 et 1932, rassemble en quatre « Espaces » (*Räume*) les multiples rôles, masques et métamorphoses qui constituent l'identité socioculturelle de la femme dans le contexte patriarcal de la bourgeoisie juive assimilée dont Gertrud Kolmar est issue. Ces espaces s'avèrent tous marqués par le rejet, le manque et l'abandon : la femme y est évoquée comme l'autre, l'étrangère, la pécheresse, la folle, la femme solitaire, fatiguée, laide, délaissée, vieillie, la femme pétrifiée et enterrée – ce sont là quelques titres de poèmes⁴. La vision kolmarienne de la femme sacrifiée, à l'identité mutilée, se cristallise autour des deux représentations emblématiques de l'inféodation de la femme à l'autorité masculine : la relation sexuelle et la maternité, qui toutes deux mettent en jeu le corps féminin, véritable enjeu socioculturel sur lequel se projettent en premier lieu les fantasmes masculins de la domination de l'ordre symbolique sur son Autre – la nature et les pulsions du corps et de l'inconscient.

Le moi féminin que mettent en scène les poèmes de Gertrud Kolmar ne s'identifie pas à l'aliénation du corps de la femme dans la culture androcentrée : il se rebelle,

² Johanna WOLTMANN, *Gertrud Kolmar. Leben und Werk*, op. cit., p. 17 ; Monika SCHAFI, *Gertrud Kolmar. Eine Einführung in das Werk*, München, Judicum-Verlag, 1995, p. 180-188 ; Birgit R. ERDLE, *Antlitz – Mord – Gesetz. Figuren des Anderen bei Gertrud Kolmar und Emmanuel Lévinas*, Wien, Passagen Verlag, 1994, p. 198-203.

³ Regina NÖRTEMANN (éd.), *Gertrud Kolmar. Das Lyrische Werk*, vol. 3 : *Gedichte 1927-1937*, Göttingen, Wallstein, 2003, p. 89-175. Traduction des titres et extraits de poèmes, à l'exception de *Mondes* : Mireille Tabah. La seule traduction de la poésie de Gertrud Kolmar existant jusqu'à présent en français est celle de ce dernier recueil : Gertrud KOLMAR, *Mondes*, traduction de Jacques Lajarrige, Paris, Seghers, édition bilingue, 2001.

⁴ « Eine Andere », « Die Fremde », « Die Sünderin », « Die Irre », « Die Einsame », « Die Müde », « Die Häßliche », « Die Verlassene », « Die Alternde », « Die Begrabene ».

accuse la loi de l'homme et revendique la jouissance sexuelle de la femme. La loi masculine est associée, dans la poésie de Kolmar, aux normes culturelles représentées par un espace urbain strictement réglementé, dont les bas-fonds sont peuplés de prostituées, de sorcières, de diablasses, figures abjectes de la féminité⁵ que Kolmar présente clairement comme les projections de la peur de l'homme vis-à-vis d'une sexualité féminine qui menace la stabilité de l'ordre social et culturel. Citons par exemple « La pécheresse » et « La folle », décapitée par les représentants de l'ordre social qui lui ont infligé une tête de diablesse :

« Les maisons de cette ville ont de rares tours
Leurs toits montent dans les airs libres comme un massif de montagnes
Ils s'appellent *Loi* et *Morale*, certains aussi *Convenance* et *Apparence*
Ruelles ceintes de murs, noms hideux, ils se cachent comme des vers⁶.
Voyez, voyez ! Quelle tête dois-je porter !
Rouge et jaune, moitié soufre, moitié glaise.
La mienne a été brisée et tranchée
(...)

Alors le Malin m'a poursuivie parmi tous les animaux du zodiaque, les loups et les béliers
Et sous le signe du cancer, il m'a posé la tête d'une diablesse.
Chasseurs et sbires, valets de bourreaux,
O Gendarmes du monde entier en colère !
Ma tête hideuse ne fait pourtant pas le mal ;
Regardez ! Mes mains sont pleines de bonté »⁷.

En effet, le « mal » que les gardiens de la Loi sociale et de l'hypocrisie morale prétendent incarner par une sexualité féminine considérée comme abjecte, et que symbolise chez Kolmar la figure récurrente de la prostituée, n'est pour les figures féminines elles-mêmes *a priori* nullement honteuse. La « pécheresse » ne s'envisage absolument pas en tant que prostituée, mais proclame l'accomplissement passionnel de son désir en dépit de la mauvaise conscience qui lui a été inculquée :

« Je ne me suis pas tenue à l'entrée de portes secrètes, avide, souriant au voleur,
Je n'ai pas haussé des épaules resplendissantes de haillons, lascive : M'aimes-tu ?

⁵ Birgit R. ERDLÉ, *Antlitz – Mord – Gesetz... op. cit.*, p. 306-312.

⁶ Gertrud KOLMAR, « Die Sünderin », in Regina NÖRTEMANN (éd.), *Gertrud Kolmar. Das Lyrische Werk*, vol. 3 : *Gedichte 1927-1937*, Göttingen, Wallstein, 2003, p. 130 : « *Dieser Stadt Häuser haben seltene Türme. / Ihre Dächer steigen, Gebirg, in die freien Lüfte ein ; / Sie heißen Gesetz und Sitte, manche auch Anstand und Schein. / Ummauerte Gäßchen, häßliche Namen, verkriechen sich wie Gewürme* » (les mots *Gesetz*, *Sitte*, *Anstand*, *Schein* sont en italiques dans l'original).

⁷ *Ibid.*, p. 144 : « *O seht! O seht! Welch einen Kopf muß ich tragen! / Rot und gelb, halbe Schwefel, halb Ton. / Der meine ward mir zerbrochen und abgeschlagen / (...) / Da hat mich der Böse durch alle Sternentiere, Löwen und Widder, gehezt / Und mir im Krebs den Kopf einer Teufelin aufgesetzt. // Jäger und Schergen, Henkersknechte, O Gendarmen der ganzen Welt in Wut! / Mein häßliches Haupt tut doch nicht das Schlechte; / Schaut her! Meine Hände sind gut* ».

Je portais la couronne de charbons éternellement ardents, je la portais sur ma conscience.

Un jour elle fut allumée, dévorée, emportée
 Dans un souffle infini, une forêt aux cimes de feu.
 Sa langue s'enfonça dans la bouche qui enserre ma cuisse,
 Et jamais une étincelle jaillissante ne s'est refusée aux mains fortes et pures du
 jouvenceau »⁸.

L'audace d'une telle représentation du désir féminin par une femme d'âge mûr vers 1930, même dans le contexte berlinois de la fin de la République de Weimar qui n'hésitait pourtant pas à représenter l'érotisme sous les formes les plus crues, s'oppose radicalement à la double morale du discours patriarcal qui étouffe la sexualité féminine par la culpabilisation ou la démonisation. De même, dans *Susanna*⁹, le dernier texte de Kolmar qui a pu être préservé, la parabole biblique de Susanne au bain qui sert de toile de fond au récit disculpe la jeune juive dont la beauté suscite la concupiscence des hommes dans un *schtetl*¹⁰ obscurantiste. Susanne, que les habitants du *schtetl* qualifient de nymphomane et de folle, doit vivre cloîtrée et constamment surveillée. Parce qu'elle brave désespérément les tabous moraux qui lui interdisent l'accomplissement de son désir, la jeune juive devient l'incarnation de l'abjection de l'Autre, « un être étranger, vil », un « animal »¹¹ aux yeux des Juifs eux-mêmes qui l'excluent de la communauté du *Schtetl*. Cependant, en soulignant l'innocence enfantine et l'obstination avec laquelle Susanne affirme son désir, et qui entraîne même la prude gouvernante engagée pour sa garde à remettre en question ses principes vertueux, Gertrud Kolmar démasque la notion de nymphomanie en tant que forme de rejet de la sexualité féminine perçue comme méprisable et menaçante parce qu'elle transgresse et déstabilise l'ordre symbolique. Certes, Susanne meurt à la poursuite du désir interdit, mais le souvenir et le récit de son histoire par la gouvernante onze ans plus tard en préserve et transmet le potentiel subversif.

Il en va de même de ce que la psychiatrie et le sens commun masculin qualifient d'hystérie féminine. Gertrud Kolmar en livre une déconstruction époustouflante dans

⁸ *Ibid.*, p. 130 et 131 : « *Nicht stand ich in heimlichen Toren, gierig, lachte dem Dieb, / Zuckte glänzende Schultern aus Fetzen, lüstern : Hast du mich lieb ? / Ich trug die ewig glühende Kohlenkrone, trug sie auf meinem Gewissen. // Einmal ward sie entzündet, verschlungen, gesteigert / In unendliches Wehn, feuertwipfligen Wald. / Ihre Zunge schlug in den Mund, der meinen Schenkel umkrallt, / Und nie hat sich stürzender Funke den starken, den reinen Händen des Jünglings geweigert* ».

⁹ Gertrud KOLMAR, *Susanna*, Frankfurt am Main, Jüdischer Verlag, 1993 (traduit de l'allemand par Laure BERNARDI, Paris, Christian Bourgeois, 2007). Kolmar a écrit ce texte entre le 29 décembre 1939 et le 13 février 1940 dans des conditions très pénibles, un peu moins d'un an après son transfert forcé dans une « *Judenhaus* » (maison confisquée à des Juifs et divisée en minuscules appartements loués par les nazis à d'autres Juifs dont ils avaient confisqué le domicile, comme ce fut le cas pour G. Kolmar et son père) où elle n'avait pas de chambre privée.

¹⁰ Le mot yiddish *schtetl* désigne un village ou un quartier juif en Europe de l'Est avant la Seconde Guerre mondiale.

¹¹ « *das fremde, niedrige Wesen* », « *[ein] Tier* ». Gertrud KOLMAR, *Susanna*, *op. cit.*, p. 57.

son roman de 1931, *La mère juive*¹². La protagoniste, Martha, a vécu retirée du monde avec ses parents dans une totale abstinence sexuelle, lorsqu'à presque trente ans, elle se résout au mariage, fût-ce avec un Allemand, afin de satisfaire la dernière volonté de son père. Mais Martha aussitôt mariée, son obéissance à la Loi du Père se transforme en une subversion radicale du rôle d'épouse :

« Je n'ai en réalité pas d'épouse », se plaint son mari, « seulement une amante ». Il disait vrai. Car elle ne vivait avec lui que dans la communauté de leurs nuits ; il l'appelait en souriant Vésuve ou Etna ou Krakatau, parce que ses étreintes ressemblaient aux éruptions d'un cratère en apparence calme, mais qui brûlait secrètement »¹³.

Son mari décédé, après le viol et la mort de sa petite fille de cinq ans, Ursa, – nous y reviendrons – Martha prend un amant qui lui permet de réaliser ses désirs sexuels exacerbés par la pruderie que lui impose son statut de veuve et de mère. Mais en échange de son corps, elle exige de son partenaire qu'il découvre le criminel qui a violé Ursa, et dont elle a elle-même achevé le meurtre symbolique en empoisonnant sa petite fille :

« Elle était prête. Elle savait bien ce qu'elle voulait. Elle ne se faisait pas d'illusions. (...) elle pensait brutalement : Ce soir ou tout de suite, cet après-midi, il devra être dans mon lit. Il devra me couvrir. Je suis brûlante. Je ne l'aime pas. Mais il devra accomplir ma volonté, et je dois en payer le prix. Je n'ai pas d'alternative. Et j'ai jeûné longtemps, et nous presserons de nos corps tout le plaisir dont nous sommes capables »¹⁴.

En dehors de la jouissance physique qu'il lui procure, Martha ne témoigne aucun intérêt pour son amant. Mais le besoin d'assouvir son désir trop longtemps réprimé l'entraîne irrémédiablement dans une dépendance et une véritable *passion* sexuelles – *passion* au double sens d'ardeur *et* de supplice – qui la pousseront finalement au suicide.

La « passion » de Martha révèle les contradictions de la condition féminine dans la culture patriarcale judéo-chrétienne et déconstruit celle-ci de façon exemplaire. En refusant les devoirs du mariage et en s'abandonnant à l'exaltation de la jouissance, Martha revendique le droit à la reconnaissance et à la satisfaction du désir féminin sur lequel les normes socioculturelles ont jeté l'interdit. Cet assouvissement est effectivement présenté comme l'expression de sa propre volonté et non de son asservissement à celle de l'homme. Martha inverse les rôles sexuels et subvertit en même temps le mythe de la féminité « castratrice » et menaçante en la réinvestissant par la surenchère. L'image de la femme vampire que l'on trouve déjà notamment dans le poème « Métamorphoses » – « Homme, je rêvais de ton sang, je te blesse de ma morsure / je m'agrippe à tes cheveux et je suce ta bouche »¹⁵ – réapparaît ainsi amplifiée dans *La mère juive* :

¹² Gertrud KOLMAR, *Die jüdische Mutter*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003 (*La mère juive*, traduit de l'allemand par Claude-Nicolas GRIMBERT, Paris, Christian Bourgois, 2007).

¹³ Gertrud KOLMAR, *Die jüdische Mutter*, *op. cit.*, p. 18 (traduction Mireille Tabah).

¹⁴ *Ibid.*, p. 129.

¹⁵ Gertrud KOLMAR, « Verwandlungen », in Regina NÖRTEMANN (éd.), *Gertrud Kolmar. Das Lyrische Werk*, vol. 3 : *Gedichte 1927-1937*, cycle *Mein Kind*, (*Mon enfant*) Göttingen,

« Je te hais. Tu m'appelles vampire. Je veux t'enserrer de mes bras, de mes ailes de chauve-souris, boire le sang de tes veines et te chasser demain matin d'un coup de fouet comme un chien. Un chien galeux »¹⁶.

Ce désir de domination sadique est l'image inversée de la violence sexuelle de l'homme. Il s'avère, dans le roman, la réaction de Martha adulte à un acte d'exhibitionnisme masculin vécu dans son enfance comme une agression sexuelle dont elle ne peut supporter l'horrible répétition à laquelle la confronte le corps violé de sa petite fille. Si Martha tue sa propre enfant, c'est parce qu'à travers le supplice d'Ursa, elle revit la violation de sa propre sexualité et qu'elle refuse que sa fille, à jamais marquée dans son corps, ne vive des souffrances pires encore que les siennes. Le véritable assassin, ce n'est pas Martha, c'est le violeur que Martha appelle effectivement « le meurtrier » et qu'elle poursuit de sa soif de vengeance. De même, le plaisir sadique qu'elle prend à s'approprier le rôle dominant dans la relation sexuelle et à assujettir la satisfaction de son amant à celle de son propre besoin de venger son enfant, relève d'un autre type de vengeance, qui en même temps lui autorise, nous l'avons vu, la jouissance sexuelle que la société lui interdit : à savoir la revanche féminine envers la violence que les normes socioculturelles masculines infligent aux femmes, et dont l'exemple emblématique est la violation de leur intégrité sexuelle.

La revanche de la femme face à son assujettissement sexuel apparaît dans le roman comme une revanche hystérique, dans la mesure où Gertrud Kolmar en présente une expression extrême, perverse, et finalement autodestructrice : l'infanticide maternel¹⁷. La révolte hystérique de Martha est en effet à la fois surdéterminée et contradictoire : à la passion de l'amante rejetant la domestication de sa sexualité dans le rôle d'épouse, se joint celle de la mère à laquelle Martha s'assimile totalement mais dont elle nous livre une image outrée, voire monstrueuse, qui démontre la dangereuse absurdité de la réduction de la femme au rôle maternel. Le meurtre de la petite Ursa par sa mère résulte, nous l'avons indiqué, d'une identification de la mère à sa fille qui peut s'expliquer par la prolongation qu'entraîne la structure familiale patriarcale, en l'occurrence juive, de la relation fusionnelle mère-enfant bien au-delà de la phase préœdipale¹⁸. La violence de l'acte de Martha est le miroir de la violence faite à la femme à travers sa sexualité et un rejet radical, par le meurtre, des souffrances qu'elle a causées à Martha elle-même et qu'elle entraînera pour la petite Ursa. Mais cette violence peut en même temps être interprétée comme une réaction extrême de la part de Martha à la rupture brutale de la symbiose mère-enfant qu'a causée le viol d'Ursa. Pour la mère fusionnelle qu'est Martha, le supplice d'Ursa rend impossible la prolongation de l'idéal de complétude et de bonheur que représente la dyade mère-

Wallstein, 2003, p. 261. « *Mann, ich träumte dein Blut, ich beiße dich wund, Krallen mich in dein Haar und sauge an deinem Mund* ».

¹⁶ Gertrud KOLMAR, *Die jüdische Mutter*, op. cit., p. 178 (traduction Mireille Tabah).

¹⁷ Martha est explicitement comparée à Médée par le père et son mari : « Une Juive... (...) Vous ne la connaissez pas. Elle est capable de tuer l'enfant ; c'est une Médée ! » (« *Eine Jüdin... (...) Ihr kennt sie nicht. Sie ist instande und tötet das Kind ; das ist eine Medea !* »). Gertrud KOLMAR, *Die jüdische Mutter*, op. cit., p. 20 (traduction Mireille Tabah).

¹⁸ Voir Nancy J. CHODOROW, *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1999.

enfant – idéal par lequel la culture patriarcale exclut la femme de la sphère sociale et politique en réduisant la mère au soin de l'enfant longtemps au-delà des besoins réels de celui-ci et en lui offrant ainsi une compensation au refoulement de sa vie sexuelle. Martha s'est identifiée à tel point au rôle maternel qu'elle ne peut en supporter la fin. Seule la mort d'Ursa lui permet de garder de celle-ci l'image d'une enfant heureuse et le culte de la petite fille, qu'elle entretient par sa soif de vengeance, de sauver, un certain temps, l'illusion de la symbiose.

Si l'hystérie féminine est, selon Lena Lindhoff, « une parodie » involontaire, une caricature de l'existence féminine « normale » qui « rend visible le caractère artificiel, violent et morbide du rôle attribué à la femme, que l'ordre patriarcal tente de cacher sous l'apparence de la nature »¹⁹, alors le personnage de Martha est bien celui d'une mère hystérique et sa démesure, une mascarade monstrueuse du rôle maternel. Mais la révolte hystérique reste prisonnière de l'instance qu'elle parodie et Martha doit reconnaître son impuissance face à l'autorité patriarcale contre laquelle elle se rebelle. Sa résignation se traduit par une nouvelle identification tout aussi excessive et destructrice au rôle inverse, tout autant à celui de la « mère » qu'à celui de l'amante assumant librement sa sexualité : celui de la putain, et de surcroît de la putain juive – image abjecte, particulièrement virulente sous le nazisme, de la juive sensuelle, voluptueuse et séductrice, à la fois fascinante et meurtrière, dont Judith et Salomé sont, comme on sait, les prototypes et en laquelle se concentrent toutes les angoisses que la sexualité féminine provoque chez l'homme dans les cultures où la sexualité est tabouisée si elle n'est pas liée à la procréation : « Appelle-moi comme tu veux. Insulte-moi, frappe-moi ... c'est tout ce que je suis : je suis ta putain. Vois, je suis couchée, nue et prête... Viens »²⁰.

Le cercle des images honteuses de la sexualité féminine se referme ainsi, explicitement ou implicitement, sur tous les portraits de femmes de Gertrud Kolmar. A la déconstruction de la condition féminine succède inmanquablement le retour à l'image de la femme abjecte, à laquelle Kolmar oppose la refiguration d'une féminité soumise dans le renoncement et l'acceptation du sacrifice du corps féminin – acceptation soit résignée, soit transfigurée par un rituel qui esthétise et sacralise le corps de la femme²¹, soit encore transcendée dans le divin²² ou dans l'Histoire.

¹⁹ Lena LINDHOFF, *Einführung in die feministische Literaturtheorie*, Stuttgart / Weimar, Metzler 1995, p. 154 (traduction Mireille Tabah).

²⁰ Gertrud KOLMAR, *Die jüdische Mutter*, op. cit., p. 177 (traduction Mireille Tabah).

²¹ L'exemple le plus représentatif en est le poème *Das Opfer*, mot qui signifie à la fois « victime » et « sacrifice ». Regina NÖRTEMANN (éd.), *Gertrud Kolmar. Das Lyrische Werk*, vol. 3 : *Gedichte 1927-1937*, cycle *Welten (Mondes)*, Göttingen, Wallstein, 2003, p. 535-537.

²² La dernière strophe du poème « La pécheresse » cité plus haut en est un parfait exemple : « *Jenen, die auf dem Holzstoß prasselnde Bisse zermalmen, / Bin ich gleich, ich, das Weib, das Geschlecht, Mutter, Gebälerin. / Über die Zeugenden, die Gezeugten lodert mein Herz ewig hin. / Meine Seele kniet und singt Psalmen* » (« Die Sünderin », in R. NÖRTEMANN (éd.), *Gertrud Kolmar. Das Lyrische Werk*, vol. 3 : *Gedichte 1927-1937*, Göttingen, Wallstein, 2003, p. 130-131). « Celles que broient les morsures crépitantes du bûcher, / Je leur suis semblable, moi, la femme, le sexe, mère, procréatrice, / Mon cœur brûle sur celles qui enfantent, sur ceux qui sont enfantés. / Mon âme s'agenouille et chante des psaumes » (traduction Mireille Tabah).

Ainsi, dans les deux drames de l'auteure, *Cécile Renault* (1934-35) et *Nuit* (1938), l'héroïne coupable de désir se punit en mourant pour un personnage historique idéalisé, Robespierre dans la première pièce, le futur empereur Tibère dans la seconde – sacrifices par ailleurs dérisoires et inutiles qui remettent eux-mêmes en question la sujétion à l'ordre patriarcal qu'incarnent les deux personnages féminins.

En fin de compte, la dialectique de la révolte et de la soumission, de la déconstruction et de la refiguration qui caractérise la représentation de l'intime féminin dans l'œuvre de Gertrud Kolmar, ne permet pas de dégager une signification définitive privilégiant la thèse de la résignation et de l'autosacrifice. Au contraire, l'obéissance à la loi masculine s'y avère subvertie par une revendication radicale du désir féminin et par la parodie monstrueuse du rôle maternel. La performativité de l'œuvre de Gertrud Kolmar réside dans la virulence de sa révolte, fût-elle destructrice et finalement impuissante et résignée, que les figures féminines opposent à la violence des normes socioculturelles masculines qui les privent littéralement de la jouissance de leur corps.

Lucie Delarue-Mardrus (1874-1945) : l'intime dévoilé, l'intime voilà

Anne-Marie VAN BOCKSTAELE

Regard des mères, regard si beau qu'on croirait que
l'âme va leur sortir des yeux.
Quel amant connaîtra jamais le regard qu'une mère
donne à son enfant¹ ?

Contemporaine de Liane de Pougy, dont le roman *Idylle saphique* (paru en 1901) a défrayé la chronique, et de Colette, auteur de la série des *Claudine* qu'on ne présente plus, Lucie Delarue-Mardrus², écrivain méconnu de nos jours, offre des visions saisissantes de la sexualité féminine, notamment dans la mise en scène du conflit entre le féminin érotique et le féminin maternel. Dans cette étude, nous analyserons de quelle manière se décline l'intime chez Lucie Delarue-Mardrus. L'intime traverse toute son œuvre à travers une spécularisation féminine et nous verrons que ses écrits nous plongent dans l'intime à travers les narrations d'un viol, d'un déni de grossesse, des affres de l'accouchement. Ensuite la narration de l'expérience de l'érotique féminin se dévoile de manière originale et surprenante pour l'époque. Par l'analyse de ces deux aspects de l'intime, nous verrons que l'expérience de l'intime sous la plume de Lucie Delarue-Mardrus est double et originale.

Avec son premier roman, *Marie, fille-mère*, paru en feuilleton dans *le Journal* en 1908, elle théâtralise la sexualité féminine pour en faire ressortir les paradoxes et elle y fait une critique de la maternité subie comme destin. Les rapports sociaux de sexe, de classe et de race sont analysés dans le roman *Marie, fille-mère* – dont le titre souligne sa condition de femme socialement déchue – à partir de ce que nous appellerions aujourd'hui une *étude de cas* romancée. Dans ses *Mémoires*, Lucie Delarue-Mardrus résume la réception du livre ainsi :

¹ Lucie DELARUE-MARDRUS, *Comme tout le monde*, Paris, Tallandier, 1910, p. 167.

² Pour une présentation biographique de Lucie Delarue-Mardrus, voir Hélène PLAT, *Lucie Delarue-Mardrus : Une femme de lettres des années folles*, Paris, Grasset, 1994 et le site consacré à l'auteur : www.amisldm.org

« Ce premier roman, (...) fut une grande déception pour les mondains. Gérard d'Houville et M^{me} de Noailles venaient aussi de publier leur premier roman. On s'attendait à un troisième portrait en pied de l'auteur par lui-même, et c'était l'histoire d'une petite servante »³.

Le projet de Lucie Delarue-Mardrus concerne avant tout l'intime au féminin. Selon la critique Rachel Mesch, Lucie Delarue-Mardrus cherche à donner une vision féminine de la sexualité authentiquement vécue : « Grâce à son premier roman remarquable, Delarue-Mardrus choisit de façon inhabituelle d'adopter les tropes positivistes du naturalisme afin de construire un contre-discours sur la sexualité féminine. Le roman de Delarue-Mardrus constitue un contre-discours dans le sens employé par Richard Terdiman : il s'agit de l'adoption du discours dominant pour mieux asseoir son pouvoir dessus. Son roman est à la fois une réécriture de *La Bête humaine* de Zola à partir d'une perspective féminine, au sens où c'est un roman naturaliste, déterminé par les forces du désir féminin, et une science féministe de la sexualité »⁴.

Narré à la troisième personne, *Marie, fille-mère* est également calqué sur les romans pastoraux de George Sand et serait, nous semble-t-il, une réécriture mélodramatique de *Tess of the D'Urbervilles* (1891) de Thomas Hardy, publié en anglais, langue que maîtrisait Lucie Delarue-Mardrus. Dès les premiers chapitres, la voix narrative suggère que Marie est déstabilisée par des mobiles inconscients qui amènent la transformation inévitable de la jeune fille en femme. Le roman suit l'existence difficile de l'héroïne Marie Avenel, violée à 17 ans. Il se clôt sur une double mort : Alexandre, le fils né de ce viol, est tué par Natale Fanella, l'homme que Marie a épousé. Au moment où Natale assassine son fils, Marie meurt. Par ce double « assassinat », dont la fin mélodramatique est conventionnelle, la mort prématurée de Marie met fin au conflit intérieur qu'elle vivait depuis qu'elle avait découvert le *féminin érotique* qui mettait en péril le *féminin maternel* auquel elle s'était identifiée.

Trente ans après la parution de *Marie, fille-mère*, Lucie Delarue-Mardrus présente dans ses *Mémoires*, les recherches qu'elle a effectuées sur le terrain pour préparer l'écriture du roman-feuilleton :

« Pour m'aider à me documenter exactement, le docteur Pozzi m'avait mise en rapport avec le professeur Pinard, lequel me fit, à l'hôpital Baudelocque, passer pour une étudiante en médecine.

Pendant un mois, je vécus en blouse d'externe au chevet des femmes en couches, faisant connaissance avec un bien grand flot de misère humaine »⁵.

Suivant le schéma classique de la tragédie, le drame est précédé de l'idéalisation de l'innocence de Marie et de sa joie de vivre. Avant le viol, le roman insiste longuement sur la virginité de la jeune femme à travers la métaphore antique de « l'urne close »⁶.

³ Lucie DELARUE-MARDRUS, *Mes Mémoires*, Paris, Gallimard, 1938, p. 158.

⁴ Ma traduction. Rachel MESCH, « The Sex of Science : Medicine, Naturalism, and Feminism in Lucie Delarue-Mardrus's *Marie, fille-mère* », *Nineteenth Century French Studies* 31/3-4, Spring-Summer, 2003, p. 324.

⁵ Lucie DELARUE-MARDRUS, *Mes Mémoires*, op. cit., p. 158.

⁶ Lucie DELARUE-MARDRUS, *Marie, fille-mère*, Paris, Fasquelle, 1908, p. 23.

La deuxième partie du roman se subdivise en deux parties qui s'articulent autour de la nuit de nocce. Avant son mariage arrangé avec Natale, Marie est prise de panique à l'idée de devoir subir sa condition d'épouse. Pendant la nuit de nocces, elle découvre le plaisir érotique dans les bras de son mari. Cette découverte sensuelle l'arrache à l'exclusivité du lien qu'elle avait avec son fils.

L'originalité de l'écriture de Lucie Delarue-Mardrus est de mettre l'accent sur le passage de l'entre-deux où les filles sont encore toutes imprégnées d'enfance. Dans la première partie du roman, Marie prend connaissance de la différence sexuelle. Cette découverte de la sensualité la sépare de l'état d'innocence de la fille qu'elle était. La voix narrative décrit cette prise de conscience par rapport au vécu de sa petite sœur à qui elle ne ressemble plus : « Marie venait de comprendre tout à coup qu'elle n'était plus pareille à sa petite sœur, puisqu'elle avait dans l'âme et sur la bouche un secret qu'elle ne pouvait dire »⁷. Ce rite de passage est concomitant à la découverte d'un amour autre et à la nécessité de maintenir secrète sa vie intime.

La découverte de la sexualité ne va pas sans poser de nombreux problèmes. Dans le chapitre intitulé « Le Premier Baiser », Marie n'éprouve rien tandis qu'elle fait l'expérience du premier baiser. Contredisant la valeur initiatique conventionnelle dont l'importance est incontestable dans le roman sentimental, ici, le baiser est dénué de sensations. Marie embrasse pour faire plaisir à l'autre et non pour se faire plaisir. L'absence de réaction à ce premier baiser est importante. Tout au long de cette relation cachée qui se concrétise par un rapport sexuel non consensuel, Marie n'éprouve aucun plaisir charnel. Le roman renforce des stéréotypes socioculturels et des non-dits : Marie se voit obligée de feindre le plaisir parce qu'elle est toute tournée vers la satisfaction de l'autre. Elle doit plaire au Prince charmant.

Dans ses *Mémoires*, Lucie Delarue-Mardrus relate sa rencontre avec sa première passion amoureuse. De cette rencontre, nous retiendrons deux scènes qui permettent d'éclairer son œuvre, là où il est question de la découverte de la sexualité. L'écrivain y décrit le baiser qu'elle reçut de la part de celle qu'elle appelle Impéria, nom inventé pour protéger l'identité de cette baronne, dont la fille artiste peintre était une amie de sa sœur Charlotte. Ce baiser provoque en elle « Terreur et délice »⁸. Il est à l'origine d'une passion amoureuse sans retour qui débouchera sur la création de poèmes saphiques dont certains paraîtront dans son premier recueil de vers : *Occident*⁹.

La mémorialiste relate les retentissements de ce baiser inoubliable. D'abord, une réaction corporelle : « Tremblante, enflammée, et cette fois-ci, toute pareille à mes rêves, j'aurai donné, oui, ma vie pour un second baiser semblable à celui-là »¹⁰ et puis, l'aveu de son orientation sexuelle assumée : « Je me sentais marquée, perdue ; et cependant je venais simplement de naître. Toute ma vie engagée, mensonges, malheurs, bonheurs, j'accepterais, je voulais, je courais au devant de cette destinée, prête au pire, prête à tout »¹¹.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Mes Mémoires*, p. 106.

⁹ Paru aux Editions de la Revue blanche, 1901.

¹⁰ Lucie DELARUE-MARDRUS, *Mes Mémoires*, p. 86.

¹¹ *Ibid.*, p. 107.

Les affres de l'amour provoquent en elle une souffrance qu'elle vit comme : « secrète et sans larmes, dévorante, et qui me détruisit lentement, du moins, le premier être que j'étais, avant de devenir cet autre qui lui ressembla si peu »¹². Dans ses *Mémoires*, Lucie Delarue-Mardrus met en évidence cette recherche du plaisir et la forme de ce désir au féminin.

L'une des spécificités de l'écriture de Lucie Delarue-Mardrus pourrait s'énoncer à travers la question suivante : « Comment penser la sexualité de l'autre » ? Par ses nombreuses phrases hypothétiques, la voix narrative affirme en effet ne rien savoir sur la sexualité des personnages, d'où les interprétations ouvertes concernant leurs motivations. On devrait lire ces « peut-être » et ces « sans doute » non pas comme des hésitations d'une voix narrative féminine, mais au contraire comme l'aveu de l'impossibilité de parler sur la sexualité de l'autre :

« Depuis qu'il l'avait embrassée sur la bouche, elle trouve presque légitime le baiser qu'il lui donne en arrivant et en partant. Trop jeune pour ressentir aucun émoi sensuel, elle continue à se nourrir d'une sentimentalité inconsciente et douce. Il ne lui est pas encore venu à l'idée de se demander pourquoi elle aime ce fils Budin. Elle ne pense même plus comme les premiers temps à un mariage possible »¹³.

La voix narrative suggère néanmoins des pistes d'interprétation, mais elle ne prend jamais la posture d'un scientifique au savoir tout-puissant comme chez les auteurs masculins naturalistes. Au contraire, elle souligne l'impossibilité de connaître la vie intérieure et le ressenti de l'autre. Pour expliquer ce qui motive Marie, face au baiser du fils Budin, le texte se contente de suggérer la soumission et le silence de Marie. Il existe un écart important entre ce que vit Marie sur le plan de sa vie intime et sa condition de femme dans la société de son époque :

« Subjuguée, annulée, elle se laisse embrasser, peut-être par un besoin de docilité, d'humilité, par joie de faire plaisir au jeune homme qui paraît si heureux quand il prend ses lèvres. Elle n'a même pas cette sorte de regret premier de n'avoir rien raconté chez elle »¹⁴.

Dans les règles de l'art romanesque que Lucie Delarue-Mardrus reproduit si bien, le passage se termine sur une référence mythologique. On reste dans une histoire d'amour.

« Sous le coup d'une espèce d'hypnose délicieuse, elle attend que le bien et le mal lui viennent de celui qu'elle aime, de même que les jeunes mortelles attendaient tout du dieu qui les visitait »¹⁵.

Dans un autre roman de Lucie Delarue-Mardrus, *Comme tout le monde*, le *féminin maternel* représente tout ce à quoi s'identifie l'héroïne Isabelle Chardier. Elle a complètement occulté le féminin érotique dans sa vie de mère et d'épouse. La voix narrative insiste sur l'idée que cette héroïne n'est pas portée sur *la chose* : « Ce n'est pas en elle, l'éclair sensuel qui zigzague à travers tout le corps féminin, l'éclair

¹² *Ibid.*, p. 108.

¹³ *Marie, fille-mère*, p. 27.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

« d'Eros qui relâche les membres ». Les sens d'Isabelle, sous ce baiser, ne se sont pas éveillés »¹⁶.

L'innocence de Marie Avenel est liée à une double problématique romanesque. La voix narrative l'explique par deux facteurs psychologiques : Marie rêve à l'Amour avec un Grand A – elle est dans la projection – et elle ne sait pas s'analyser par elle-même – elle ne sait pas comment se distancier de l'autre : « Trop jeune pour ressentir un émoi sensuel, elle continue à se nourrir d'une sentimentalité inconsciente et douce »¹⁷.

Au cours de la scène du viol, relaté par le menu, Marie est décrite par rapport au regard masculin. Elle est donnée à voir comme un objet, un objet désiré. Elle devient la proie des sens masculins qui la brutalisent. Passant du « petit corps virginal qu'il convoite »¹⁸ de manière conventionnelle, le corps de Marie est montré par rapport à son expérience intime de la perte de sa virginité. Contrairement au roman de Hardy, *Tess of the D'Urbervilles*, où le rapt de Tess est passé sous silence, on assiste ici à une scène qui se prolonge sur quatre pages.

Après la fuite du fils Budin, et contrairement à la plupart des textes écrits par ses contemporains hommes de lettres, Marie, encore sous le choc, se découvre elle-même à partir de son corps blessé :

« A présent qu'elle était debout, elle sentait mieux la place creuse d'elle-même, cette douloureuse cachette de sa chair qu'elle n'avait jamais soupçonnée encore »¹⁹.

Ajoutons que de nombreux lecteurs du *Journal* se sont désabonnés suite à la publication de ce troisième chapitre.

Selon les propos de la voix narrative, qui sert de porte-parole au féminisme de l'auteur, c'est à partir de la perte de son innocence et de la découverte intime de son corps que Marie perd sa naïveté et qu'elle accède de ce fait à l'ouverture et à la pensée. La prise de conscience de son identité de femme lui permet d'évoluer intérieurement. Elle passe de la cicatrisation corporelle au ressenti de la douleur morale, puis à une reconnaissance de son identité de genre.

En ce qui concerne la structure du roman, l'apparition du terme viol²⁰ y est très tardive. Ce mot survient une seule fois, dans le passage où Marie sent pour la première fois sa grossesse. Quatre mois se sont écoulés au moment où elle réalise qu'elle est enceinte. Ce constat lui rappelle l'origine de son état : elle se remémore la scène dans les bois. Oubliant les questions de mésalliance, elle imagine qu'à l'annonce de cette grossesse, le fils Budin la demandera en mariage.

Marie ne peut que rêver sa vie, sinon, elle subit sa condition sociale. Sous la plume de Lucie Delarue-Mardrus, les pensées fantasmatiques de Marie témoignent de mécanismes de défense : l'auteur met l'accent sur le déni de grossesse de Marie qui ne

¹⁶ Lucie DELARUE-MARDRUS, *Comme tout le monde*, op. cit., p. 121.

¹⁷ *Marie, fille-mère*, p. 27.

¹⁸ *Ibid.*, p. 28.

¹⁹ *Ibid.*, p. 36.

²⁰ « Marie, sous son pommier, les yeux fixes, regardait sans voir devant elle, comme au soir du viol dans les foins ». *Ibid.*, p. 55.

pense qu'à elle-même jusqu'au moment fatidique de la naissance de son fils. Le pathos provient du fait que la quête du Prince charmant nie le principe de réalité. Suivant la stratégie romanesque par laquelle un moment de bonheur espéré doit forcément précéder la désillusion, Marie est remplie d'illusions qui la grisent :

« Elle s'était relevée, la face rose de nouveau... Elle se vit dans un temps très proche, au jour de son mariage avec le fils Budé. Quelle gloire, quelle félicité ! »²¹.

La naïveté de Marie atteint son paroxysme dans l'aveuglement qui l'empêche de voir la fausseté du fils Budin. La voix narrative prend la défense de Marie, toute aveuglée par ses projections :

« Marie ne voyait rien de son regard faux et de son sourire forcé »²².

Ne pouvant plus cacher son terrible secret, Marie se confie à sa mère qui ne se fait aucune illusion sur le drame auquel elle assiste. Dans un très beau passage, Lucie Delarue-Mardrus met le Maternel sur un piédestal. Dans le chapitre VII, intitulé « La Vaine Attente », Marie ne peut pas accepter d'être abandonnée par le fils Budin, en dépit des évidences. Le chapitre se clôt sur une scène de mélodrame où la fille se jette dans les bras de sa mère « comme une enfant blessée, elle pousse vers la nuit qui la transit, vers la destinée qui lui brise le cœur, le cri suprême, le cri éternel, le cri humain : – Maman ! »²³.

Avant de quitter la Normandie pour Paris, où elle ira cacher cette source de honte à son père qui pourrait la tuer pour ce scandale, Marie annonce sa grossesse à la riche fiancée du fils Budin en lui disant qu'elle reviendra donner son fils au couple pour qu'ils l'élèvent. Sans broncher et pour sauver sa réputation, la riche et fière fiancée jette son alliance dans l'eau. Faut-il préciser que ce mariage n'aura pas lieu ?

L'arrivée de Marie Avenel à Paris met en scène les différences liées aux classes sociales. Recueillie par sa tante Maltide, une figure de marâtre conventionnelle qui la déteste, elle devient une servante. Alors que sa belle-sœur attend *un heureux événement* dans un foyer où elle est choyée, gâtée et idéalisée, Marie doit porter un corset serré et très inconfortable dans une chambre de bonne.

Comme nous l'avons dit plus haut, Lucie explique dans ses *Mémoires* qu'elle avait suivi des cours de médecine dans le service de maternité du célèbre Docteur Pinard, de l'Académie de Médecine²⁴, dont les manuels de puériculture connaîtront de nombreuses rééditions. Elle a donc assisté à des accouchements médicalisés. Le roman théâtralise l'accouchement de Marie et la naissance de son fils, qu'elle choisit d'appeler comme son père : Alexandre. C'est l'arrivée de l'enfant qui met fin au déni de grossesse et qui éveille en elle la fulgurance du sentiment maternel. Attentive à la description du corps de la femme, Lucie Delarue-Mardrus sépare nettement les affres de l'accouchement de la joie de la naissance :

²¹ *Ibid.*, p. 56.

²² *Ibid.*, p. 62.

²³ *Ibid.*, p. 80.

²⁴ Pionnier de l'accouchement en maternité, le Docteur Pinard est l'auteur de nombreux manuels scientifiques et d'ouvrages de vulgarisation pour les futures mères. Voir *L'enfant de sa naissance à la fin de la première enfance*, Paris, Librairie Armand Colin, 1921 (2^e édition).

« Extasiée, livide, avec ses yeux fermés de morte, ses longs cils posés sur le haut de ses joues, elle chuchote pour elle-même, délicieusement, le mot nouveau, le seul qui désormais, lui importera, le mot majestueux et bref, incalculable :

– Mon fils... »²⁵.

Le plan de Maltide est de faire élever Alexandre par sa belle-sœur dont l'enfant est mort-né. Marie accepte ce marché car elle veut à tout prix rester près de celui qui l'a rendue mère. Sa tante décide ensuite de la marier à un ouvrier étranger pour l'éloigner de son fils. Marie consent à l'idée d'épouser Natale²⁶, celui qu'on appelle le « Maltais » par racisme, dans le seul but de pouvoir vivre avec son fils.

Dans le chapitre « Notre Dame du Désespoir » (deuxième partie, chapitre III), et à la veille de son mariage avec le Maltais, Marie fait une course frénétique dans les rues de Paris pour tenter d'échapper à son conflit intérieur. Accompagnée de son fils, qui trébuche à ses côtés, elle cherche à fuir sa peur de la sexualité. Des souteneurs et des filles sont les seuls passants que le couple mère-fils croise à l'ombre de la cathédrale. Elle imagine se jeter dans la Seine, mais c'est l'enfant qui la sauve *in extremis* en lui disant qu'il l'aime bien. Sous l'emprise du *féminin maternel*, c'est l'enfant qui fait vivre la mère.

Pendant la nuit de noces, dans le chapitre VI, intitulé « La nuit révélatrice », Marie découvre le plaisir érotique avec Natale. La voix narrative explique le conflit de Marie en ces termes :

« Elle ne savait pas que toute son angoisse venait de ce qu'elle avait été mère avant d'être amante, et qu'à cause de cette interversion une âpre lutte allait commencer maintenant entre l'instinct sensuel et l'instinct maternel »²⁷.

Pour Marie, cet instinct sensuel est source de honte et de culpabilité. La voix narrative le décrit comme « la plaie inguérissable du désir [qui] avait été ouverte en elle ». Comme dans les romans décadents de la deuxième génération, chez Rachilde, notamment, où l'homme éveille chez la femme une passion qui ne peut s'éteindre²⁸, Marie se sent transformée et elle « devinait que des profondeurs morales avaient aussi été touchées. Elle se sentait étrange, capable de choses inconnues »²⁹. Cet éveil des sens entre en conflit avec la relation fusionnelle qu'elle a avec son fils. Sous l'emprise du féminin maternel, la dyade de la mère et de l'enfant forme un couple fusionnel. Cette relation est asexuée, chaste, protectrice, possessive, inclusive et exclusive.

Suite à la découverte de cette sensualité débridée où l'enfant devient le tiers exclu, Marie s'enfuit avec son fils. Elle rentre en Normandie. Dans le compartiment du retour, elle rêve aux retrouvailles avec sa mère et elle se réjouit de retrouver cette femme qu'elle idéalise, l'ayant figée dans son souvenir, la maintenant dans la position

²⁵ Marie, *filles-mères*, p. 162.

²⁶ Le prénom de son futur mari, qui signifie « naissance » et « Noël », ajoute un autre niveau de complexité.

²⁷ Marie, *filles-mères*, p. 270.

²⁸ Pour une étude sur les auteurs décadents de la deuxième génération, voir Diana HOLMES, *Rachilde : Decadence, Gender and the Woman Writer*, Oxford, Berg, 2001 et Nicole G. ALBERT, *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, Paris, Editions de la La Martinière, 2005.

²⁹ *Ibid.*, p. 273.

de mère-martyre-immuable qui pleure encore sa Marie. Le temps suspendu de la rêverie renforce l'impact de ses illusions.

Alors qu'elle est assise dans ce compartiment de troisième classe, son fils sur les genoux, Marie suit son monologue intérieur et se demande ce qui lui manque. Et la réponse toute charnelle ne se fait pas attendre :

« Mais son corps sait bien ce qui lui manque. Elle veut résister, oublier. Elle veut s'absorber dans la contemplation de son fils qui dort là, si innocent, avec sa tête ronde enfoncée dans la tiédeur du giron maternel que tourmente le mauvais désir... Vains efforts. Des frissons la parcourent qui la font rougir toute seule »³⁰.

Cédant à la rêverie érotique, elle s'éloigne de son identification au maternel, avec son cortège de contraintes :

« Ah ! Pourquoi lutter ? Elle a enfin appuyé sa tête, détendu ses poings, fermé les yeux dans la demi-obscurité du wagon. Et, vaincue, elle s'abandonne sans force à la dangereuse rêverie de ses flancs de femme, à peine éveillés au plaisir, déjà insatisfaits »³¹.

De retour dans sa Normandie natale, Marie croise le fils Budin. Cette fois-ci, c'est elle qui assume la position de femme désirante qui cherche à séduire et elle lui donne un rendez-vous. Elle poursuit deux objectifs : l'un explicite, c'est une façon de chasser le mari, cet étranger qu'elle hait parce qu'il l'arrache à son fils ; l'autre implicite, c'est le moyen de se réapproprier son propre corps. Passée sous silence dans le récit, la déception qu'elle éprouve après coup, montre à Marie que tous les hommes ne donnent pas de la joie aux femmes.

Pour se venger de ce qu'il considère comme une trahison, Natale tue le fils de Marie, cet acte désespéré venant souligner l'exigence d'exclusivité et l'impossible relation triangulaire. A l'instant où son fils est assassiné, Marie succombe :

« Son cœur, précocement usé par l'existence, son cœur déjà si malade s'est, d'horreur, arrêté pour jamais dans sa poitrine. Créature sans défense contre la fatalité physiologique qui pèse sur les femmes, elle meurt comme elle a vécu, victime du désir masculin »³².

Chez Lucie Delarue-Mardrus, le lien maternel est prééminent, tandis que le lien érotique apparaît en tant que menace et en tant qu'ennemi. Ce roman renforce la pertinence de la conclusion des analyses du roman d'amour menées par Annik Houel, qui résume le cas de Lucie Delarue-Mardrus à merveille : « Le désir d'une relation autre s'étaye sur le rêve d'un rapport idéal à la mère »³³.

La relation fusionnelle entre deux femmes est l'un des *leitmotiv* de l'œuvre de Lucie Delarue-Mardrus. Comme elle le dit elle-même, cette fusion vécue dans l'intimité de sa vie de femme a donné naissance à des romans écrits pour des femmes.

³⁰ Marie, *filie-mère*, p. 289.

³¹ *Ibid.*

³² *Op. cit.*, p. 356.

³³ Annick HOUEL, *Le Roman d'amour et sa lectrice. Une si longue passion. L'exemple Harlequin*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 147.

Dans ses *Mémoires*, Lucie Delarue-Mardrus se confie à propos de ses propres rêveries intimes :

« La curiosité de l'amour commençait, refoulée par des accumulations de honte. Penser à ces choses n'était pas bien. Mais plus je me le répétais et plus j'y pensais. Encore plus secrète qu'en ma première enfance, mais plus gênée aussi, il me semblait que tout le monde allait deviner ce que je cachais si bien. Etais-je une femme pour oser de tels rêves ?

Stupéfaite, je découvrais entre autres choses que la « nuit de noces », image d'un bonheur parfait dans mon imagination, c'était cela. Que tout le reste, c'était cela. La poésie offensée reculait en moi, mais le reste demeurait »³⁴.

Ce qu'elle appelle « le reste », c'est le désir homo-érotique qu'elle se garde d'explicitier.

³⁴ *Mes Mémoires, op. cit.*, p. 67.

« Ma chair, seule, est insatisfaite.
C'est pourquoi j'écris » :
L'écriture de la sexualité dans le journal intime de
l'écrivaine Mireille Havet (1898-1932)

Emmanuelle RETAILLAUD-BAJAC

Cet article entend analyser l'origine et les modalités de l'écriture de la sexualité dans un texte encore peu connu mais voué à retenir l'attention croissante des historiens de la culture et de la littérature¹, le journal intime de l'écrivaine Mireille Havet². Cette jeune femme fut, dans le Paris littéraire des années 1910-1925, un « jeune espoir des lettres », parrainé par des tuteurs aussi prestigieux que Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau ou Colette. De graves problèmes personnels provoquèrent cependant son décès précoce, à 33 ans, alors qu'elle n'avait publié qu'un bref roman³ et quelques poèmes dédaignés par la postérité⁴. Seul vestige, son journal personnel, tenu régulièrement, de l'âge de quinze ans quasiment jusqu'à sa mort, où son talent littéraire et sa personnalité hors normes purent s'émanciper de tout carcan esthétique et moral. Elle y évoque, avec beaucoup de liberté et de naturel, les méandres d'une vie amoureuse et sexuelle nourrie par la sociabilité foisonnante des années folles en même temps que par la « différence » d'une homosexualité assumée. A la jonction des premières diaristes affranchies de la Belle Epoque (Marie Bashkirtseff, Catherine Pozzi...) et du journal d'Anaïs Nin ou d'Anne Frank – dans lequel Philippe Lejeune

¹ Nous renvoyons à notre propre travail biographique : Emmanuelle RETAILLAUD-BAJAC, *Mireille Havet, l'enfant terrible*, Paris, Grasset, 2008.

² En cours de publication aux éditions Claire Paulhan. Dernier tome paru : *Journal 1927-1928*, Paris, Editions Claire Paulhan, 2010.

³ Mireille HAVET, *Carnaval*, Paris, Albin Michel, 1922 ; rééd. Paris, Editions Claire Paulhan, Paris, 2006.

⁴ Conservés dans le fond Mireille Havet de la bibliothèque de l'Université Paul-Valéry de Montpellier.

décèle le « crépuscule des pudeurs victoriennes »⁵ –, le journal de Mireille Havet occupe une place charnière, formant l'un des premiers jalons d'une écriture de la sexualité féminine pleinement personnelle, libérée des tabous du siècle précédent, en même temps que des conventions d'une littérature libertine encore largement modelée par le regard masculin.

En cherchant à resituer Mireille Havet dans ce long et complexe déploiement, nous nous demanderons plus spécifiquement en quoi l'homosexualité féminine, facteur de fragilité intime, mais aussi d'examen et de connaissance de soi, a pu libérer et nourrir cette écriture du corps et de la jouissance, mais aussi dans quelle mesure le journal intime, de par sa dimension à la fois privée et « féminine », a pu constituer, historiquement, un des vecteurs privilégiés de cette éclosion. Comment s'articulent ici, ressources stylistiques et rupture des tabous, puisque toute écriture du sexe pose inévitablement l'enjeu des mots adéquats « pour le dire » ?

Le journal personnel, pratique de femme, lieu de confession intime

Cette faculté assez exceptionnelle, pour l'époque, de dire et d'écrire l'intime de la sexualité doit d'abord s'analyser en rapport avec la nature même du principal legs littéraire de l'intéressée, son journal intime. Lorsque Mireille Havet entame le sien, à l'âge de 15 ans, l'habitude de tenir un journal est déjà largement entrée dans les mœurs, chez les jeunes filles de la bonne société, encouragées depuis le milieu du XIX^e siècle, tant par leurs confesseurs que par leurs proches, à livrer sur le papier leur examen de conscience⁶. S'observer, se critiquer, s'amender eurent d'abord une finalité morale et religieuse, souvent dans une perspective édifiante et « extime », qui excluait toute autoanalyse trop personnelle et, *a fortiori*, toute confession d'ordre sentimental ou charnel – le journal devait pouvoir à tout instant être présenté aux adultes et offrir de la jeune personne une représentation angélique et idéalisée. Cependant, de l'examen de soi à l'analyse de ses sentiments, puis de ses premiers émois amoureux, la frontière était inévitablement poreuse, surtout lorsque la jeune fille évoluait dans un milieu plus libre et éclairé, partiellement dégagé de l'emprise du religieux. Philippe Lejeune décèle ainsi, chez Adèle Hugo, puis chez Marie Bashkirtseff, les premiers exemples de journaux « non ficelés », dans lesquels ces jeunes filles brillantes, dotées d'une solide culture en même temps que d'une forte personnalité, s'émancipent de la langue de bois du catéchisme pour narrer avec une certaine liberté leur vie personnelle et leurs premiers flirts⁷. Une dizaine d'années avant Mireille Havet, Catherine Pozzi, future auteure d'*Agnès* et future compagne de Paul Valéry, franchit un nouveau pas en évoquant de manière plus explicite, dans son propre journal de jeune fille puis de jeune femme, ses interrogations sur l'éveil de sa chair et ses capacités de séduction⁸. Ainsi, lorsque Mireille Havet commence son premier cahier, en mars 1913, à l'occasion d'une hospitalisation, elle s'inscrit dans une pratique sociale presque banalisée : le

⁵ Voir Philippe LEJEUNE, *Le moi des demoiselles, enquête sur le journal de jeune fille*, Paris, Seuil, 1993, p. 64.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 36.

⁸ Catherine Pozzi, *Journal de jeunesse (1893-1906)*, Lagrasse, Verdier, 1995 et *Journal (1913-1934)*, Paris, Editions Claire Paulhan, 1997 ; rééd. Phébus libretto, 2005.

journal de Marie Bashkirtseff fait même l'objet, depuis 1887, d'une publication – il est vrai dans une version soigneusement expurgée⁹ –, dont elle a peut-être eu connaissance.

Le sien va cependant se distinguer de la plupart des journaux de jeunes filles ou de jeunes femmes connus, à divers titres. D'abord par sa longueur et sa ténacité : alors que la très grande majorité des « demoiselles » étudiées par Philippe Lejeune interrompent la rédaction de leurs cahiers avec le mariage et la maternité¹⁰, Mireille Havet poursuivra la sienne tout au long de sa vie, avec une régularité seulement troublée par quelques aléas existentiels. Se constituant au fil des ans comme un véritable récit de vie, cette œuvre diaristique offre ainsi l'exemple assez rare d'un déploiement et d'une maturation de l'écriture intime sur la longue durée, qui n'étaient évidemment pas à la portée des diaristes ordinaires, pour qui l'entrée dans la sexualité coïncidait le plus souvent avec le renoncement à l'écriture. Par là, il offre un aperçu exceptionnel sur un vécu intime complet, allant de l'éveil des sens à leur maturité.

Par ailleurs, ses facilités de plume, son talent littéraire, ses facultés de déborder la seule évocation factuelle de son quotidien constituent de fait son journal en un véritable « lieu d'écriture », qui transcende la seule finalité narrative et mémorielle de la pratique diaristique traditionnelle. Commencé comme un classique « journal de jeune fille », le sien tend ainsi à devenir, au fil du temps, un véritable journal d'écrivain¹¹, où se déploie toute la force d'un style pleinement personnel. Si de nombreux auteurs de sexe masculin n'ont pas dédaigné l'exercice diaristique – tels, pour la période, André Gide¹², Pierre Louÿs¹³, Paul Morand¹⁴ ou Henri-Pierre Roché¹⁵ –, si la nature même de cette pratique impliquait structurellement le retour sur soi et l'autoanalyse, le journal de Mireille Havet se caractérise cependant par un tropisme beaucoup plus systématique, et généralement appréhendé comme « féminin »¹⁶, pour l'intériorité : aux antipodes du journal si peu « intime » de son ami Paul Morand, essentiellement factuel et mondain, le sien est presque tout entier consacré à l'évocation de ses « états d'âme » et de ses sentiments. Au sein de cette masse considérable de plusieurs millions de signes, l'évocation de la vie sentimentale et amoureuse se taille la part du lion, représentant à peu près les deux tiers de l'ensemble. Même chez Catherine Pozzi, elle aussi tenaillée par une constante interrogation sur les incomplétudes de

⁹ Marie BASHKIRTSEFF, *Journal*, Lausanne, Paris, L'Age d'homme, 1999.

¹⁰ Voir aussi Michelle PERROT, « Caroline, une jeune fille du Faubourg Saint-Germain sous le Second Empire », in *Les femmes ou les silences de l'histoire*, Paris, Champs Flammarion, 1998, p. 61-105.

¹¹ Sur ce point, voir Thomas CLERC, *Le journal d'écrivain dans la littérature française du XX^e siècle : sémiostylistique d'un genre*, Thèse doctorat, Université Paris IV, 1999, 2 tomes.

¹² Voir André GIDE, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1939.

¹³ Pierre LOUÏS, *Mon journal*, Paris, Seuil, 1994.

¹⁴ Paul MORAND, *Journal d'un attaché d'ambassade (1916-1917)*, Paris, La Table ronde, 1948.

¹⁵ Henri-Pierre ROCHÉ, *Carnets*, Paris, André Dimanche éditeur, 1990.

¹⁶ Sur ce point, voir les remarques de Christine PLANTÉ, *La petite sœur de Balzac, essai sur la femme auteur*, Paris, Seuil, 1989.

l'amour et de la chair, on ne trouve pas une focalisation si exclusive. Il n'y a peut-être que chez Anaïs Nin que ce registre occupe une place équivalente : mais outre que son journal de femme ne démarre vraiment que dans les années 1930, la nature problématique de sa production et de sa publication – on sait qu'il fut maintes fois repris et réécrit – rendent difficiles les comparaisons. Une différence essentielle tient en ceci que Mireille Havet aborde le registre sexuel très précocement, dès son journal de jeunesse, alors qu'Anaïs Nin n'y vint qu'à l'âge mûr, à la suite de l'échec de son premier mariage et de sa liaison avec Henri Miller¹⁷. Aussi peut-on suggérer que la pulsion libidinale fut d'emblée, chez Havet, un moteur décisif d'entrée en écriture, autant qu'un motif dominant de sa pratique diaristique, par quoi elle apparaît comme une pionnière de la confession érotique.

Dernier trait, enfin, qui a son importance : le journal de Mireille Havet eut tendance, avec le temps, à devenir l'essentiel de sa pratique littéraire. Entamé, comme souvent, chez les écrivains, sur le mode d'un « à côté » de l'œuvre poétique et romanesque¹⁸, il en vint, progressivement, à vampiriser toutes les autres formes d'écriture, au point qu'il constitue aujourd'hui sa seule postérité littéraire, tant d'un point de vue quantitatif que qualitatif. A cela des causes externes aisément repérables : la drogue, la pauvreté, un tempérament volontiers velléitaire, empêchèrent peu à peu la jeune femme de concrétiser l'œuvre qu'elle projetait d'écrire. Mais l'on doit également invoquer des raisons plus essentielles : les formes classiques de la poésie et du roman, même subverties par l'iconoclasme moderniste de la période, restaient trop limitées pour lui permettre de déployer toute la vigueur et l'originalité de son style, lequel ne s'inventa pleinement que dans le cadre libre, informel et privé de l'écriture personnelle – à laquelle on peut aussi rattacher sa correspondance. Aussi son échec existentiel fut-il peut-être le tremplin de sa réussite littéraire – au sens esthétique plus qu'institutionnel puisque son journal demeura complètement inconnu de son vivant¹⁹ – et la condition même de sa liberté narrative : ce n'est peut-être que parce qu'elle fut amenée, par les circonstances de sa vie, et par certains traits de sa personnalité, à surinvestir la pratique diaristique, qu'elle eut la possibilité d'y faire éclore une écriture de la sexualité qui n'avait guère de précédent avant la sienne²⁰ et qui pouvait s'exprimer sans autre censure que celle de son inconscient : il est bien évident qu'elle n'aurait pu faire preuve de la même liberté dans une œuvre destinée à la publication, et ses quelques romans ou nouvelles publiés apparaissent de fait, sur ce terrain, beaucoup plus sages ou plus neutres que les pages de son journal²¹.

¹⁷ Sur ce point, voir Deirdre BAIR, *Anaïs Nin*, Paris, Stock, 1996.

¹⁸ Voir Thomas CLERC, *op. cit.*, p. 5.

¹⁹ Légués à des amis de sa famille, ses cahiers furent exhumés par hasard dans les années 1990.

²⁰ Rappelons cependant le cas assez exceptionnel de l'Anglaise Anne Lister (1791-1840), qui, dans son journal, évoque de manière très libre ses nombreux flirts lesbiens, même si elle décrit peu le détail de ses relations charnelles (voir Martha VICINUS, *Intimate friends, women who loved women (1778-1928)*, Chicago, Chicago University Press, 2004, p. 233).

²¹ Voir notamment son roman *Carnaval*, *op. cit.*, 1922, qui narre sa première liaison malheureuse avec une grande mondaine parisienne. Les descriptions sexuelles, présentes dans le journal, ont totalement disparu de la version fictionnelle.

Les modalités de cette écriture peuvent être brièvement caractérisées. On a déjà souligné sa précocité : dès l'âge de 16 ans, Mireille Havet commence à décrire en termes assez peu équivoques, quoique jamais techniques, « objectifs » ou scabreux, les émois sensuels que suscite en elle la fréquentation de ses jeunes amies. A partir de là, la consignation de sa vie érotique devient un réflexe récurrent de l'écriture quotidienne. Tout au long de son journal, la jeune femme évoque très librement, non seulement les nombreux épisodes de flirts et de séduction²², mais aussi ses rapports sexuels²³. Elle ne dissimule rien de ses tentations libertines – coucheries à plusieurs²⁴, *instant sex* avec des inconnues rencontrées dans le train ou en boîte de nuit²⁵... –, de ses essais ratés avec l'autre sexe²⁶, de ses frustrations, qui confinent parfois à une véritable misère sexuelle. Elle esquisse plusieurs fois des considérations générales sur la question du rapport entre hommes et femmes, de la morale sexuelle, de la place de la sexualité dans la vie humaine, remarquant par exemple en 1925 : « Le code sensuel du permis et du défendu n'existe que pour les imaginations fermées »²⁷. A tous égards, cette franchise et cette facilité à évoquer les choses du sexes constituent un trait singulier, à une époque où, comme le rappelle Anne-Claire Rebreyend, les émois de la chair ne s'avouent, le plus souvent, que sur un mode indirect ou « feutré », y compris dans les écrits intimes et autobiographiques²⁸, même masculins – à titre de comparaison, rappelons combien le journal d'André Gide demeure sexuellement voilé. Il n'y a guère que chez Joë Bousquet ou chez Henri-Pierre Roché que l'on repère, dans le contexte français de l'entre-deux-guerres, une même propension à parler de sa sexualité, mais là encore, les premiers écrits de Mireille Havet sont légèrement antérieurs, et les nombreux tabous qui prévalaient encore dans l'éducation sexuelle des jeunes filles ne rendent la comparaison que plus exceptionnelle et significative.

Si cet affranchissement trouve sa source dans un parcours familial atypique comme dans un moment historique particulier, on doit se demander si ce n'est pas avant tout la position de différence induite par l'homosexualité qui a formé la clé décisive de cette rupture des codes, à la fois littéraires et sociaux.

Une écriture de la différence sexuelle

Cette liberté de ton et de pensée renvoie, en premier lieu, à un contexte de relative tolérance familiale, qui distingue nettement Mireille Havet de la majorité des jeunes diaristes de la fin du XIX^e ou du début du XX^e siècle. Elevée dans une famille d'artistes peintres liée aux avant-gardes artistiques, orpheline de père à l'âge de 15 ans, formée sans censure par les livres et par les arts, la jeune fille a bénéficié d'une éducation sinon permissive (sa mère reste fortement influencée par la religion catholique), du moins ouverte et peu coercitive. Son entrée dans l'adolescence coïncida exactement

²² Voir par exemple *Journal*, 7 avril 1916 ou 14 juin 1917.

²³ *Ibid.*, 18 février 1919, 22 avril 1919 ou 14 mai 1927.

²⁴ *Ibid.*, sans date (début 1922).

²⁵ *Ibid.*, 15 novembre 1922 ou 26 mars 1923.

²⁶ *Ibid.*, 7 avril 1922.

²⁷ *Journal*, 10 août 1925.

²⁸ Voir Anne-Claire REBREYEND, *Intimités amoureuses. France 1920-1975*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2008, notamment p. 43.

avec le début de la Grande Guerre, ce qui lui permit de vivre ses premiers émois amoureux dans un climat d'affaiblissement des surveillances et facilita probablement son cheminement vers l'acceptation plutôt aisée de ses penchants homosexuels – qu'elle attribua parfois, sans grand souci de vraisemblance, au départ des jeunes gens vers le front. Soulignons encore qu'elle fêta ses vingt ans en octobre 1918, à quelques semaines de l'armistice : l'ambiance festive, voire relâchée, qui prévalut dès lors dans le milieu mondain des « années folles », la visibilité nouvelle du phénomène « garçonne »²⁹ auquel elle se trouva rattachée, offrirent de fait un tremplin exceptionnel à sa libido déjà très expansive, et lui ouvrirent les conditions d'une liberté sexuelle qu'elle n'aurait sans doute pu vivre si aisément en d'autres temps et d'autres lieux.

Cependant, libération des corps et des mœurs n'impliquent pas nécessairement leur mise en perspective dans l'écriture, et nombreuses furent les jeunes femmes « affranchies » de la période qui n'eurent pas la tentation de s'épancher sur le sujet, demeurant en cela conformes aux impératifs de discrétion imposés à leur sexe³⁰ : évoquons, une décennie plus tard, le cas de Simone de Beauvoir, qui, tout en revendiquant son épanouissement charnel et sa bisexualité, n'en livra, dans ses écrits, qu'une relation le plus souvent très pudique et euphémisée³¹. On a pu voir, en revanche, que Mireille Havet associe très tôt émois charnels et écriture diaristique, et l'on pressent que cette convergence est largement sous-tendue par une précoce interrogation sur la nature de ses inclinations : tout le début de son journal est en effet consacré à observer, analyser, justifier les réactions que provoquent en elle ses penchants de plus en plus ambigus pour les jeunes filles de son entourage. Lorsque s'impose à elle la certitude que ses réactions sont bien de nature *sexuelle*, et donc, selon le langage du temps, « contre nature », son journal tend à devenir une espèce d'exutoire, dont la fonction première semble être d'évacuer ou de mettre à distance, selon un processus classique de catharsis rhétorique, ses sentiments de honte ou de culpabilité. « Où commence le mal ? », s'interroge-t-elle par exemple en mai 1914, à l'âge de 15 ans et demi. « Du moment qu'on aime avec ou contre la nature, il faut agir suivant l'amour »³².

Cette urgence à interroger et à « parler » sa sexualité hors norme semble aussi renvoyer au besoin, déjà repéré par Martha Vicinus à propos des homosexuelles anglaises de l'époque victorienne³³, d'inventer un langage spécifique et mieux adapté que le langage ordinaire pour caractériser des sentiments et des émois que la société condamne et sur laquelle la littérature officielle préfère jeter un voile. Sans doute Mireille Havet appartient-elle à une génération et à un milieu qui eurent la possibilité d'étayer leur orientation sexuelle sur une littérature saphique déjà bien implantée en

²⁹ Voir Christine BARD, *Les Garçonnes*, Paris, Flammarion, 1998.

³⁰ Voir notamment le cas de « Charlotte », étudié par Anne-Claire REBREYEND, *op. cit.*, p. 60.

³¹ Voir Simone DE BEAUVOIR, *Journal de guerre 1939-1941*, Paris, Gallimard, 1990 et *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, 1958.

³² *Journal*, 20 mai 1914.

³³ Voir Martha VICINUS, *op. cit.*, p. 233.

France depuis la Belle Époque³⁴ : lectrice de Colette, de Lucie Delarue-Mardrus, de Renée Vivien ou de Natalie Barney, elle n'hésite pas à emprunter à ces différentes auteures, au fur et à mesure que s'affirme son identité, plusieurs expressions ou concepts, qui lui permettent d'ennoblir et de valoriser sa propre « inversion »³⁵. Cependant, son journal témoigne aussi d'une volonté et d'une faculté de création personnelle, proprement littéraire, pour décrire ses relations avec les femmes, qui révèle un désir récurrent de saisir au plus près la vérité de sa sexualité, d'en exalter la beauté spécifique et de reconduire ou de décupler par l'écriture le plaisir et la jouissance qu'elle en tire, la pratique diaristique revêtant ici une évidente fonction autoérotique.

De ce point de vue, on peut d'ailleurs se demander si l'homosexualité n'opère pas comme un paradoxal élément de désinhibition, même si elle est, à l'origine, objet de honte et parfois de déni. D'une certaine manière, n'était-il pas, pour une jeune fille de son temps, plus facile ou moins intimidant de s'attacher à l'évocation de ces corps féminins, si jolis, si semblables au sien, qu'il ne l'aurait été d'évoquer des relations physiques avec les hommes³⁶ ? Cette hypothèse semble d'autant plus probable qu'il existe déjà, dans la réalité des relations, un continuum invisible menant des amitiés un peu vives au véritable émoi sensuel, continuum que traduit une écriture qui s'érotise lentement, sous couvert d'innocence. Par là, on peut aussi suggérer que l'exaltation de la beauté féminine a formé, pour la jeune diariste, une espèce de rempart esthétique, qui, ramenant son érotisme du côté du Beau et du Même, esquivaient de fait la difficulté d'avoir à dire et à nommer l'altérité d'un corps et d'un sexe *autres*. De fait, elle considérera toujours le masculin comme marqué du sceau de la laideur et de l'étrangeté, alors que le corps de la femme lui apparaît d'abord et avant tout comme un prolongement du sien, à la fois plus familier et plus harmonieux : évoquer l'érotisme lesbien constituait dès lors presque une forme de poésie, plutôt qu'un exercice de transgression ou de dépravation volontaire.

On voit par là combien cette capacité à dire l'érotisme entre femmes doit aussi être abordé en articulation étroite avec les moyens stylistiques mobilisés à cette fin. Très marquée par l'esthétique symboliste, assez imperméable – du moins dans son journal – au modernisme littéraire des années vingt, tout autant qu'au registre grivois ou pornographique, Mireille Havet use de la langue sur un mode volontiers poétique et lyrique, en tout cas toujours littéraire et relevé. Or, on a souvent le sentiment que ce style opère comme une espèce de filtre embellisseur, qui permet d'évoquer jusqu'aux scènes les plus crues et les plus intimes, en déjouant les pièges du cliché conventionnel ou de la vulgarité. Protégée, en quelque sorte, par l'élégance et la poésie de son écriture, portée par son lyrisme et son romantisme naturels, Mireille Havet réussit à s'aventurer, sans gêne ni culpabilité apparentes, sur des terres érotiques littéraires, qui

³⁴ Sur ce point, voir notamment Nicole G. ALBERT, *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, Paris, La Martinière, 2005.

³⁵ Voir notamment les remarques de D. ERIBON, *Réflexions sur la question gay*, Paris, Fayard, 1999, p. 18.

³⁶ Mireille Havet évoque en 1924, avec un grand luxe de détails et de précisions, sa séance de dépucelage avec un homme, mais ce récit arrive alors qu'elle n'a déjà plus rien d'une « oie blanche ».

demeuraient le plus souvent inaccessibles aux jeunes femmes de son temps, à la fois par conditionnement culturel, mais aussi, très certainement, par manque de moyens linguistiques adéquats, la sexualité étant par définition ce qui résiste le plus et le mieux au langage. Dotée d'exceptionnelles facilités d'écriture, façonnée par un idéal esthétique « noble », protégée par le secret de son journal, Mireille Havet développe ainsi une équation littéraire très personnelle, où s'invente une nouvelle écriture de la sexualité féminine.

Clé de sa libération, cette faculté de « poétisation » ou « d'enchantement » peut aussi apparaître comme une forme de limite. Si la diariste entretient avec la narration de sa vie sexuelle un rapport décomplexé et naturel, elle demeure traditionnelle dans son recours fréquent aux métaphores, aux images, au langage, notamment, des fruits et des fleurs, dont Martha Vicinus soulignait déjà l'omniprésence dans la littérature lesbienne anglaise du XIX^e siècle³⁷. Son évitement systématique du registre cru, de la description technique ou anatomique, d'un langage objectivant ou provocateur, maintient son écriture de la sexualité dans une tradition esthétisante qui n'a rien de spécialement moderne et, moins encore, de transgressif. Notons d'ailleurs qu'en dehors de son journal, Mireille Havet n'a nullement cherché, contrairement, par exemple, à Colette ou Anaïs Nin, à produire une littérature spécifiquement érotique, et l'on a déjà souligné que ses écrits poétiques ou romanesques destinés à la publication n'ont guère intégré la dimension sexuelle. Ecrire le sexe demeure pour elle un exercice à la fois personnel et privé, uniquement concevable dans le cadre du journal intime, et qui demeure stylistiquement façonné par des codes déjà un peu surannés à cette date, axés sur l'exaltation du Beau. Par là, Mireille Havet peut difficilement être rapprochée d'une Violette Leduc ou d'une Monique Wittig, ou même, plus proche d'elle chronologiquement, d'une Anaïs Nin, auteures qui auront le souci de porter leur écriture de la sexualité dans la sphère publique, de la constituer en objet littéraire à part entière, et se heurteront à d'importants phénomènes de rejet ou de censure.

Conclusion

Le journal de Mireille Havet occupe une place assez singulière dans la longue et complexe histoire qui mène des allusions, des non-dits, des déplacements du pudibond et encore très misogyne XIX^e siècle, aux déballages intimes, parfois quasi obligatoires, du champ médiatique et littéraire contemporain. Si sa franchise et son audace font date, dans la chronologie d'une littérature de femmes, qui peinera encore longtemps à s'affranchir des tabous pesant sur l'écriture de la sexualité en général, et de l'écriture féminine en particulier, on ne doit pas perdre de vue que celles-ci se déploient dans le cadre d'un texte intime, qui n'était nullement destiné à la publication, et dont le caractère privé, voire secret, facilitait de fait les épanchements érotiques, même si ceux-ci étaient loin d'être la norme, à l'époque, dans ce type d'écrits. On rappellera aussi que cette éclosion concerne une jeune homosexuelle, position de différence qui irrigua un constant besoin d'autoanalyse, mais facilita peut-être l'épiphanie du signe érotique, l'inconnu de *l'autre sexe* et du rapport homme-femme demeurant hors champ. De ce point de vue, il faudra attendre le journal d'Anaïs Nin, pour que la

³⁷ M. VICINUS, *op. cit.*, p. 234.

pratique diaristique féminine aborde le continent de l'érotisme hétérosexuel, avec une force de scandale tenant autant aux pratiques de l'auteure (inceste, bisexualité, multipartenariat...), qu'à sa volonté forcenée de publier.

De cette dernière tentation, Mireille Havet s'est complètement gardée, discrétion qui conserve à son journal, jusque dans ses passages les plus lestes, une certaine forme de pureté. Nul doute, cependant, qu'elle aurait pu faire siennes les très belles lignes qu'Henri-Pierre Roché écrivait à la même période, lui qui, plus explicitement qu'elle, portait l'écriture de la sexualité à la dimension d'un *projet*, tant existentiel que littéraire : « J'écris comme Stendhal pour l'avenir, pour quand on montrera les choses sexuelles à la lumière et quand on parlera d'un sexe sur un sexe comme d'une joue sur une joue, avec toutes les nuances que ces choses comportent, chaque situation étant toujours unique, sentimentalement et sensuellement »³⁸. Si Mireille Havet, elle, n'écrivait pas consciemment « pour l'avenir », la postérité ne peut que l'enrôler – puisque le hasard a sauvé son journal du néant... – sous la bannière des grandes écrivaines de l'intime, elle qui sut explorer si talentueusement l'infini nuancier des postures et des chairs.

³⁸ Henri-Pierre ROCHÉ, *op. cit.*, 1922.

Corps et désaccords

La perversion dans les *Héroïnes* de Claude Cahun

Charlotte MARIA

Claude Cahun photographe n'est plus à présenter aujourd'hui. Ses photographies sont régulièrement exposées : on peut évoquer, pour les expositions les plus récentes, « La Subversion des images » à Beaubourg du 23 septembre 2009 au 11 janvier 2010, « La photographie n'est pas l'art » à Strasbourg du 5 février au 25 avril 2010, ainsi que l'exposition du printemps 2011 au Jeu de Paume à Paris, qui lui fut entièrement consacrée. Mais l'écrivain est encore mal connu. Pourtant, de tous les domaines où s'est exercée la créativité de Claude Cahun, c'est certainement dans la littérature que l'enjeu était le plus important ; nièce du symboliste Marcel Schwob dont le prestige était encore grand dans les milieux littéraires de l'entre-deux guerres, notamment parmi les surréalistes, fille et petite-fille du directeur d'un grand journal nantais, la littérature est plus qu'un passe-temps, c'est une histoire de famille – névroses incluses. Et bien que peu diffusée, l'œuvre écrite de Claude Cahun est au moins aussi importante que son œuvre photographique.

La question qui nous occupe ici, à savoir le discours des femmes sur la sexualité, est particulièrement intéressante dans l'œuvre de Claude Cahun. Auteur ayant choisi un pseudonyme volontairement ambigu avec le choix délibéré de brouiller les cartes du masculin et du féminin, il n'est pas surprenant que la question de la sexualité, et notamment celle de l'image de la féminité et de la masculinité soit au cœur de son travail (aussi bien photographique, dans ses autoportraits, que littéraire dans *Héroïnes*¹ et *Aveux non avenues*²).

Les thèmes et la démarche même d'*Héroïnes* me semblant particulièrement significatifs, j'ai décidé de me limiter, pour cette étude, à cette œuvre singulière et

¹ Paru en revue au *Mercur de France* et au *Journal littéraire* en 1925.

² Claude CAHUN, *Aveux non avenues*, Editions du Carrefour, 1930.

d'y observer le discours sur la sexualité à partir d'outils psychanalytiques et d'étude culturelle.

Présentation des *Héroïnes*

Les *Héroïnes* désignent un ensemble de textes qui ne constituent pas un ouvrage à proprement parler dans la mesure où elles ne furent publiées comme un tout qu'à titre posthume, la première fois en 2000 dans une somme intitulée *Ecrits*³ (contenant la majeure partie des textes publiés par Claude Cahun) et une deuxième publication, à part, aux Editions des Mille et une nuits.

Du vivant de Claude Cahun, les *Héroïnes* parurent en février 1925 de manière fragmentée : « Eve la trop crédule », « Dalila, femme entre les femmes », « la Sadique Judith », « Hélène la rebelle », « Sapho l'incomprise », « Marguerite sœur incestueuse » et « Salomé la sceptique » au *Mercur de France*⁴ ainsi que « Sophie la symboliste » et « la Belle » dans *Le Journal littéraire*⁵. « L'Allumeuse », « Marie », « Cendrillon », « L'Epouse essentielle », « Salmacis » et « Celui qui n'est pas un héros » ne furent publiées que tout dernièrement dans les ouvrages posthumes mentionnés ci-dessus.

Ces fragments sont des contes poétiques dans lesquels Claude Cahun dresse un portrait parodique, souvent cruel et parfois drôle, de grandes figures féminines de la mythologie occidentale (mythologie judéo-chrétienne, gréco-romaine, populaire des contes de fées, littérature française et allemande). Chacun de ces textes est très court (le plus long fait trois pages, le plus court dix lignes).

L'ensemble se situe nettement dans la lignée de la littérature symboliste fin-de-siècle. Notons que le personnage de Dalila est fortement connoté par la représentation picturale qu'en a faite Gustave Moreau et l'on songe souvent aux héroïnes mythologiques – dont Salomé, présente dans les deux ouvrages – des *Moralités légendaires* de Jules Laforgue, à qui l'ouvrage est dédié. Ces nouvelles semblent ainsi faire le pont entre les travestissements littéraires de Laforgue et l'exhibition brutale des instincts et des désirs d'*Ouvert la nuit* de Paul Morand, publié en 1922, soit trois ans avant les *Héroïnes*.

Sexualité et perversion

Ce qui frappe immédiatement à la lecture des *Héroïnes* est l'accumulation des perversions sexuelles. Si le mot lui-même n'apparaît pas, on peut toutefois noter l'emploi de l'adjectif « pervers » qualifiant le Zéphyr dans « Salmacis la suffragette ». Mais précisons d'abord le concept.

Le mot « perversion » attesté dans la langue française dès 1444, vient du latin *pervertere* qui signifie « retourner, renverser » avec une connotation péjorative présente dès les premiers emplois. En 1875, le Littré donne la définition suivante : « Perversion : changement de bien en mal (...) il y a perversion de l'appétit dans le pica⁶, de la

³ Volume de textes rassemblés par F. LEPELIER et publié aux Editions Jean-Michel Place.

⁴ *Mercur de France*, 639, février 1925.

⁵ *Journal littéraire*, 45, 28 février 1925.

⁶ « Perversion de l'appétit caractérisée par une tendance à manger des substances impropres à la nutrition », Trésor de la langue française, <http://www.cnrtl.fr/definition/pica>

vue dans la diplopie »⁷. Le terme apparut pour la première fois en France, avec le sens psychologique qu'on lui donne aujourd'hui, en 1882 dans une communication de Charcot et Magnan intitulée : « Inversion du sens génital et perversions sexuelles ». Magnan, qui imposa l'usage de ce terme, l'utilisa dans le titre de sa communication du 13 janvier 1885, « Des anomalies, des aberrations et des perversions sexuelles »⁸.

En 1897, parut une étude systématique des perversions sexuelles par Havelock Ellis que Claude Cahun pourrait avoir lue⁹. Celle-ci s'est en effet penchée de près sur l'œuvre du sexologue anglais, le premier à avoir publié une véritable étude sur l'homosexualité féminine. Elle le mentionne à deux reprises dans sa correspondance (dans une lettre adressée à Adrienne Monnier¹⁰, la célèbre directrice de la librairie/maison d'édition « La Maison des Amis des livres », et dans une autre adressée à Jean Legrand¹¹, le psychiatre/compagnon de route des surréalistes). Etant parfaitement bilingue, elle a également traduit un des ouvrages du psychologue anglais : *La Femme dans la société, I. L'hygiène sociale. Etudes de psychologie sociale*, Paris, Mercure de France, 1929 (signé Lucie Schwob).

Dans les *Héroïnes*, Claude Cahun semble reprendre la classification élaborée par Freud dans les *Trois essais sur la théorie de la sexualité* (1^{re} édition 1905, Paris, Gallimard, 1989) et en donner des exemples parmi ses personnages. Freud distingue en effet les perversions d'objet (où ce dernier désigne la personne ou la réalité qui exercent l'attrait sexuel dominant), parmi lesquelles celles dont l'objet est humain comme l'inceste et l'homosexualité. L'inceste apparaît dans « Marguerite sœur incestueuse », où le personnage de Faust est en réalité attiré par son frère Valentin et l'homosexualité dans « Sapho l'incomprise » où l'action se tient sur l'île de Lesbos et où les femmes, hormis Sapho, ont des relations entre elles. Parmi les perversions d'objet, Freud distingue par ailleurs celles qui se portent sur des objets non humains, dont le fétichisme (présent dans « Cendrillon », où le Prince est fasciné par les chaussures de femmes). Concernant les perversions de but où ce dernier désigne l'acte qui devient nécessaire et bientôt suffisant pour accéder à la satisfaction, Claude Cahun nous fournit des exemples avec Cendrillon, masochiste et qui aime se faire maltraiter par ses sœurs, et avec Judith et Sophie qui sont sadiques ; quant à Pénélope, elle est nymphomane et les amants de Sapho sont « tous vicieux, plus lesbiens que Sapho. Jamais ils ne lui demandent la chose ordinaire ! »¹².

L'étude de Freud, les *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, marqua lors de sa parution, un tournant dans la mesure où le médecin viennois fit sauter la barrière entre les « pervers » et les « normaux » pour affirmer que la perversion est la chose la

⁷ « Trouble du sens de la vue, consistant dans la perception de deux images pour un seul objet ».

⁸ Valentin MAGNAN, « Des anomalies, des aberrations et des perversions sexuelles », communication faite à l'Académie de médecine lors de la séance du 30 janvier 1885, A. DELAHAYE et E. LECROSNIER, Paris, 1885.

⁹ Havelock ELLIS, *Studies in the Psychology of Sex*, 1897.

¹⁰ Lettre à Adrienne Monnier du 2 juillet 1926.

¹¹ Brouillon de lettre à Jean Legrand, sans date [fin 1945].

¹² « Sapho l'incomprise », *Mercure de France*, 639, 1^{er} février 1925, repris dans *Ecrits*, Paris, Editions Jean-Michel Place, 2002, p. 138.

mieux partagée au monde et qu'elle n'est pas nécessairement pathologique. Ainsi, la perversion n'apparaît plus comme une expression humaine marginale, mais comme la révélation de l'une de ses modalités les plus fondamentales.

A sa façon, Claude Cahun fait elle aussi sauter les barrières de toutes les normes sexuelles en appliquant à ces personnages mythiques, connus et appréciés du plus grand nombre, des comportements jugés déviants par le discours dominant. En multipliant les évocations de diverses sexualités, elle semble noyer, anéantir toute norme dans un grand ensemble protéiforme. Ce discours sur les sexualités marginales et sur l'hors-norme entre d'ailleurs dans le processus moderne d'« hétérogénéité sexuelle », comme le notait Foucault dans *l'Histoire de la sexualité* : « Le XIX^e siècle et le nôtre ont été plutôt l'âge de la multiplication ; une dispersion des sexualités, un renforcement de leurs formes disparates, une implantation multiple des « perversions ». Notre époque a été initiatrice d'hétérogénéité sexuelle »¹³.

Chez Claude Cahun, cette dispersion est telle qu'une fois les cartes brouillées, on ne peut plus guère différencier le masculin du féminin. La confusion sexuelle est de mise ; les hommes se transforment en femmes et inversement, comme dans « Eve la trop crédule » (« On m'a raconté qu'en suçant sept prunelles bien vertes une fille devenait garçon »)¹⁴, « Dalila » (« Moi, Dalila l'infidèle, je me ferai CIRCONCIRE »¹⁵) ou encore « L'allumeuse » (« Il sera la vierge consacrée à Diane que j'aurai la joie sacrilège de débaucher et d'initier »¹⁶).

Si la sexualité est omniprésente dans les *Héroïnes*, il ne s'agit pas de décrire des expériences, ou en tout cas pas directement. Et si les *Héroïnes* peuvent être associées à une sorte de portrait protéiforme, la sexualité y est masquée, travestie, fardée, reconstruite, mise en scène. Bien souvent, tout n'est dit qu'à demi-mot, entre les lignes. La dernière des *Héroïnes*, récit adressé à l'Androgyne et précisément intitulé « Celui qui n'est pas un héros », est assez sibylline. Il s'agit d'une orgie à laquelle la narratrice ne se mêle pas : « Pourtant je suis demeurée vierge par miracle – ou plutôt par le dédain que nous éprouvions tous pour un acte banal et parce que je ne connaissais pas alors le désir subjectif »¹⁷. Tout y semble latent, comme sur le point d'être révélé mais sans que nous sachions jamais vraiment de quoi il est question. Par ailleurs, le thème de la virginité, accompagné parfois d'une expression du dégoût des hommes, revient régulièrement, comme une impossible sexualité obsédante. Ce motif est bien sûr présent dans « Marie » : « Quand Joseph menaça de me renvoyer, j'étais encore vierge quoique déjà grosse de l'être vivant, trop vivant qui me disgraciait à ses yeux »¹⁸. Une autre *Héroïne*, Dalila, proclame : « je n'aime point les hommes. Je ne les connais pas ; je ne désire pas les connaître. Je suis vierge et farouche. Sera-t-il

¹³ M. FOUCAULT, *Histoire de la sexualité*, t. 1, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1975, p. 51.

¹⁴ « Eve la trop crédule », *Mercure de France*, 639, 1^{er} février 1925, repris dans *Ecrits*, op. cit., p. 128.

¹⁵ « Dalila, femme entre les femmes », *Mercure de France*, 639, 1^{er} février 1925, repris dans *Ecrits*, op. cit., p. 130.

¹⁶ « L'allumeuse (Pénélope irrésolue) », publication posthume, *Ecrits*, op. cit., p. 134.

¹⁷ « Celui qui n'est pas un héros », publication posthume, *Ecrits*, op. cit., p. 157.

¹⁸ « Marie », publication posthume, *Ecrits*, op. cit., p. 140.

possible de lui arracher son secret sans payer de ma chair ?... Je redoute la défaite. Si j'allais trahir ma répugnance (le mâle ne pardonne pas à de pareils instants) – oh ! je serais perdue !... »¹⁹. Dans cette ambiance d'échec sexuel, les couples ne fonctionnent pas. Hélène est condamnée à séduire d'autres hommes pour satisfaire Ménélas et lui demande du répit. Elle dit : « J'ai travaillé pour toi, cher Atride, et je réclame enfin ma récompense. Tu n'as plus l'âge d'un souteneur. Il nous faut, dans les faubourgs de Sparte, une maison de campagne, des enfants, le repos »²⁰. Derrière cette ironie, on sent poindre l'échec et l'insatisfaction. Ainsi Sophie la symboliste s'écrit : « Avant l'âge de cinq ans nous avons épuisé tous les jeux de l'amour : quand on a commencé par le symbole, on a peu de goût à la chose »²¹ ou dans Salmacis la suffragette : « Éternellement insatisfait, ce couple étrange, impudique, assaille femelle et mâle, attire, repousse, passif, actif, à travers les soifs et les dégoûts, d'affreux déchirements – et jaloux de soi-même. Amants maudits, la recherche ridicule de leur apaisement déshonore l'Olympe... »²². Les femmes semblent alors se suffire à elles-mêmes : « Elle se caressait déjà ; elle s'était déjà connue, déflorée, dedans le sein de sa mère »²³.

La sexualité exprimée dans les *Héroïnes* ne se présente pas comme le récit intime d'une expérience vécue. Il s'agit plutôt, se situant clairement dans la lignée des auteurs fin de siècle de symboliser une sexualité que l'on questionne de manière extérieure. La perversion et la confusion sexuelle est récurrente dans les œuvres symbolistes et l'on pourrait citer, entre autre, l'œuvre de Rachilde, les *Hors-Natures* (que Claude Cahun a lue, y faisant une allusion masquée dans son poème-essai *Aveux non avenues*).

La perversion comme posture éthique

Mais si la perversion est au centre des *Héroïnes*, ce n'est pas seulement comme thème, comme motif significatif de ses préoccupations et de son héritage symboliste, mais aussi comme démarche. Dans les *Héroïnes*, écrire c'est pervertir, c'est-à-dire renverser le bien et le mal, remettre en cause les normes communément admises, avec, contenue dans la connotation morale ou péjorative de la notion, une volonté de provoquer et de déranger.

Ainsi, les valeurs morales traditionnelles sont-elles malmenées. Hélène la rebelle, se promenant dans le Temple où elle doit prendre des leçons de séduction, lit l'inscription suivante : « Impossible n'est pas un mot grec », reprise parodique de la phrase de Napoléon « Ce n'est pas possible m'écrivez-vous : cela n'est pas français » transformé pour la cause du nationalisme en « impossible n'est pas français »²⁴.

¹⁹ « Dalila, femme entre les femmes », *Mercure de France*, 639, 1^{er} février 1925, repris dans *Ecrits*, *op. cit.*

²⁰ « Hélène la rebelle », *Mercure de France*, 639, 1^{er} février 1925, repris dans *Ecrits*, *op. cit.*, p. 137.

²¹ « Sophie la symboliste », *Le Journal Littéraire*, 45, 28 février 1925, repris dans *Ecrits*, *op. cit.*, p. 154.

²² « Salmacis la suffragette », publication posthume, *Ecrits*, *op. cit.*, p. 155.

²³ « Celui qui n'est pas un héros », publication posthume, *Ecrits*, *op. cit.*, p. 159.

²⁴ « Hélène la rebelle », *Mercure de France*, 639, 1^{er} février 1925, repris dans *Ecrits*, *op. cit.*, p. 136.

Reprenant les mythes judéo-chrétiens, la religion, elle aussi, en prend pour son grade. Quand Marie tombe enceinte, elle se dit : « Restait Joseph. Restait à lui prouver que l'enfant est bien de lui... Et de qui serait-il, Seigneur?... Un brave garçon, Gabriel, précisément le fils d'une faiseuse d'anges, consentit à l'entreprendre »²⁵. Il faut avouer que le rapprochement entre l'ange Gabriel et les avorteuses est osé et surtout très drôle, sur le fil de la métaphore prise au premier degré ! Mais Claude Cahun ne s'arrête pas là. Marie, évoquant les bêtises de son fils, le jeune Jésus, s'exclame : « Je le grondai sévèrement : « Qu'as-tu fait là, polisson ? Fils de chienne ! Ah ! c'est du propre ! Mais qu'attendre d'un enfant qui pour naître au monde a dû violer sa propre mère ? » (En effet, la tête surtout à cause de l'auréole... Ce ne fut pas drôle, je vous assure. Toute la douleur humaine est une piqûre d'épingle auprès de mes douleurs) »²⁶.

De manière plus violente, on est confronté dans « Sophie la symboliste » aux désirs les plus violents : « Elle aime et ne fera saigner que ce qu'elle aime : le poulet noir, l'écureuil, l'âne et son cousin Paul »²⁷. Il faut remarquer dans son œuvre une admirable progression :

« Elle cherche d'abord un objet beau qui lui soit cher, et qu'elle puisse en paix tourmenter (la poupée de cire) ; bientôt elle se plaît au risque ; possédez mieux : le bien d'autrui, en quelque chose qui s'agite et se défende un peu (les poissons rouges) ; elle veut maintenant qu'il y ait lutte, qu'on puisse la blesser à son tour (le poney et l'abeille) ; puis le sang, cette fois, le sang de l'animal merveilleux, longuement désiré, vraiment grand celui-là, vraiment terrible, qui rue, qui braie, et se débattent sous ses talons armés d'épingles – d'éperons ! – sentir des flancs tressaillant entre ses cuisses défaillantes (ce sera l'âne) ; enfin le sang encore, le sang humain – et quelqu'un pâtisse volontairement, *par amour d'elle* ! (son cousin Paul, son innocent complice) »²⁸.

Les renversements se situent également sur le plan de la représentation traditionnelle de la féminité et du féminin. La beauté, qualité nécessaire du sexe féminin est raillée à plusieurs occasions. Hélène la rebelle explique ; « Je sais bien que je suis laide, mais je m'efforce de l'oublier. Je fais la belle. En tout, et surtout en présence de l'ennemi, *je me comporte absolument comme si j'étais la plus belle* »²⁹.

Le corps de la femme incarnant son aliénation au service de l'espèce est, par une forme de rejet de cette maternité honnie, confronté à la stérilité. C'est d'ailleurs pour cette raison que Marie sollicite Gabriel : « Toute femme est faite pour être mère, et Marie entre toutes (ça c'est vrai, c'est ma vocation !). Touché de ma stérilité, à notre insu, il nous était venu en aide : pendant notre sommeil, comme l'abeille s'entremet pour la fécondation des fleurs, ce qui appartenait à Joseph, il l'avait rendu à Marie »³⁰. Dans Salmacis la suffragette, texte adressé à « Claude », autrement dit à

²⁵ « Marie », publication posthume, *Ecrits*, op. cit., p. 140.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ « Sophie la symboliste », *Le Journal Littéraire*, 45, 28 février 1925, repris dans *Ecrits*, op. cit., p. 154.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ « Hélène la rebelle », *Mercure de France*, 639, 1^{er} février 1925, repris dans *Ecrits*, op. cit., p. 135.

³⁰ « Marie », publication posthume, *Ecrits*, op. cit., p. 140.

elle-même, la révolte contre la fécondité prend la forme d'une mutilation volontaire : « Fontaine, nous dit-on, mais plutôt jeune torrent, fol de son cours jusqu'à vouloir le régulariser, impatient de ses crues suivies de sécheresses, Salmacis, la première, se rendit volontairement stérile. Par ses lentes caresses préliminaires, elle désarma le fils d'Hermès et d'Aphrodite, et pour plus de sécurité se fit retirer les ovaires »³¹.

Moins violent, mais tout aussi intéressant, l'exemple de Sapho est très significatif : elle est stérile et seul l'art peut sortir de son corps : « Créer, c'est mon bonheur. Peu importe quoi. Mes larges flancs contiendraient un peuple. Il est des jours où j'imagine que Pallas tout armée sortira de ma tête, comme un poussin de l'œuf. Rythmes et mélodies naissent aisément de ma lyre. Les mots s'offrent, et d'eux-mêmes scandés, se rangent dans mes chants (...) Hélas ! les devins ont assuré que mon ventre est stérile. (...) Je ne puis enfanter de chair – rien que de l'âme, un souffle, du vent... »³².

Le corps – et notamment les attributs sexuels primaires et secondaires – est violenté. La représentation de la femme comme objet de désir masculin, comme être doux et devant soigner son apparence, est moquée. La maternité comme symbole de l'accomplissement féminin est rejetée. Mais l'écriture, elle, est recherchée, revendiquée.

Travestissement textuel et renversements

Au cœur de cette démarche éthique de renversement des normes et des discours dominants se trouve une poétique. Pour Claude Cahun, il ne s'agit pas seulement de retourner les poncifs ou de jouer avec les normes sociales. L'enjeu est bien par la mise en place de mécanismes d'écriture, de trouver un moteur de production textuelle au service de ses renversements.

D'une manière générale, le principe même des *Héroïnes* repose sur des travestissements parodiques de textes et de mythes célèbres. Pénélope a de nombreux amants et profite allégrement de l'éloignement d'Ulysse, gênée toutefois par la présence de Télémaque : « Seul un témoin gêne un peu nos ébats : il tient à son héritage. Pauvres prétendants ! Aujourd'hui les beaux-fils ne sont-ils pas de terribles marâtres ? (« Qu'annonces-tu, Médon ? Télémaque est parti, menacé ? Ah ! tant mieux, tant mieux ! Pourvu qu'il ne ramène pas son père !... »)³³.

Sapho se lamente : « Oui, c'est là mon malheur ; Toutes les femmes me courent après. Est-ce ma faute ? Si vous croyez que ça m'amuse ! Il paraît que j'ai une tête à ça ? – Maudit soit mon père Scamandrogyne ! Maudites les sacrées mœurs de Lesbos ! – Ah si je pouvais fuir... »³⁴. Notons ici, que Claude Cahun renverse une situation déjà renversée : Sapho, personnage-symbole éminent de l'inversion sexuelle est ici une femme qui ne parvient pas à vivre ses amours hétérosexuelles, harcelée par des femmes dont elle ne veut pas.

³¹ « Salmacis la suffragette », publication posthume, *Ecrits, op. cit.*, p. 155.

³² « Sapho l'incomprise », *Mercur de France*, 639, 1^{er} février 1925, repris dans *Ecrits, op. cit.*, p. 138.

³³ « L'allumeuse (Pénélope irrésolue) », publication posthume, *Ecrits, op. cit.*, p. 134.

³⁴ « Sapho l'incomprise », *Mercur de France*, 639, 1^{er} février 1925, repris dans *Ecrits, op. cit.*, p. 138.

Sur le plan stylistique, Claude Cahun pervertit les œuvres détournées en pastichant le style de leurs auteurs. Dans « L'allumeuse », on peut lire : « Mais les étoiles ne sont point encore nombreuses dans le ciel que déjà Mélanthe (...) a reconquis mon cœur »³⁵. Ici, la référence est double : on pense à la fois au style homérique et à son pasticheur, Jules Laforgue. Dans « Persée et Andromède, ou le plus heureux des trois », on retrouve cette emphase grotesque : « La mer, cette après-midi, est quelconque, vert-sombre à perte de vue ; moutonnement à perte de vue d'innombrables écumes si blanches s'allumant, s'éteignant, se rallumant, comme un innombrable troupeau de brebis qui nagent, et se noient, et reparaissent, et jamais n'arrivent »³⁶.

L'humour qui transparait régulièrement est une des manifestations de la posture ironique de Claude Cahun, forme poétique de cette perversion revendiquée. Tout en étant une forme de renversement, de transgression des limites, d'expression des tabous et des pulsions refoulées, l'ironie est également un écart produit dans le texte. L'énoncé est alors ambigu, polysémique et pouvant même exprimer autre chose que l'intention consciente de l'auteur. On peut en effet observer dans les *Héroïnes* une hétérogénéité énonciative, les différents discours s'entremêlant et s'entrecroisant à l'envi, jusqu'au vertige. La démultiplication des discours passe notamment par une abondante intertextualité. Il y a bien sûr celle qui est affichée par le titre même (« Marguerite » comme réécriture de Goethe, « Hélène » et « Pénélope » comme réécritures d'Homère etc.), mais à cela s'ajoute un fourmillement de références littéraires, mythologiques, musicales. L'expression « particularités curieuses » présente dans « Cendrillon » évoque un poème de Verlaine ; dans « Sapho l'incomprise » figurent deux vers d'Ovide (sans que le nom de celui-ci soit mentionné). Dans « Hélène, la rebelle », Offenbach apparaît, ne semblant surgir de nulle part : « Une fois marié (...) il ne tarda pas à comprendre ce qu'on pouvait faire de moi : il lancerait *la belle Hélène* » et dans « Marguerite », les mots « Peut-être que *bien vieille, au soir à la chandelle* », évoquent Ronsard. Et là encore, Claude Cahun renverse l'attendu : la référence au sonnet à Hélène n'apparaît pas où l'on s'y attendrait. Maniant l'art de la surprise et de l'incongruité, Claude Cahun laisse régulièrement le lecteur interdit. Ainsi, dans « Eve la trop crédule », le serpent est composé d'anneaux lumineux diffusant des annonces commerciales en anglais et c'est Eve qui, attirée par ses publicités mensongères, achète la pomme et la fait manger à Dieu qui se retrouve avec des maux d'estomac.

S'insinuant jusque dans les codes même de l'écriture, le détournement s'applique à tout. « Eve la trop crédule » débute par ce qui serait un onzième commandement ; « Il faut éviter les drogues de toutes sortes spécialement celles recommandées par les journaux comme guérissant les maladies »³⁷. Immédiatement, l'énoncé est mis en faillite par un commentaire métatextuel entre parenthèses : « (Paru lui-même dans une notice recommandant un certain médicament – pour lequel on craignait la concurrence, il faut croire) »³⁸. Toujours dans le même fragment, un passage écrit en

³⁵ « L'allumeuse (Pénélope irrésolue) », publication posthume, *Ecrits, op. cit.*, p. 135.

³⁶ J. LAFORGUE, « Persée et Andromède », in *Les Moralités légendaires*, Genève-Paris, Librairie Droz, 1980, p. 250 (1^{re} édition : 1886).

³⁷ « Eve la trop crédule », *Mercur de France*, 639, 1^{er} février 1925, repris dans *Ecrits, op. cit.*, p. 128.

³⁸ *Ibid.*

anglais : « *LONELY men, I have a sweet heart for YOU* »³⁹, est annoté de la manière suivante : « Pour ceux qui ne savent pas l'anglais : L'Amour dit : Ajoutez une corde à votre arc en apprenant les *LANGUES VIVANTES* »⁴⁰.

Tout ce qui peut être renversé, jusqu'aux notes, jusqu'aux traductions, est ainsi détourné, au profit de l'humour et du double sens, de l'ambivalence, quitte à mettre le sens en péril.

Conclusion

En dehors de toute norme, de toute classification, Claude Cahun déconstruit, détourne, subvertit toutes les doxas et notamment celles sur la sexualité et l'image traditionnelles de la femme. La perversité, au cœur de sa démarche, est liée au travail sur l'imaginaire ; il s'agit d'une posture à la fois éthique et esthétique, de la mise en œuvre des perversions sexuelles et textuelles.

Dans les *Héroïnes*, Claude Cahun avance masquée, jouant avec ces portraits de femmes. Mais cet éparpillement véhicule en creux une recherche identitaire qui s'affirme plus nettement dans *Aveux non avenues*. En effet, s'il est beaucoup question de sexualité, il est difficile de parler de l'intime au sujet des *Héroïnes*. Et si l'homosexualité, et notamment l'homosexualité féminine, sujet particulièrement intime pour Claude Cahun, est abordée dans « Sapho l'incomprise », elle n'est pas revendiquée. Au contraire, le personnage de Sapho, symbole incontesté du lesbianisme, est la seule à ne pas aimer les femmes. Claude Cahun semble se livrer, mais le jeu du paradoxe l'emporte ; l'invertie est « dé-vertie », ou « re-vertie », ou mieux : « perversie », dans un renversement qui semble ne pas finir.

Cependant, dans ses autoportraits, « ses auto-mises en scènes » où Claude Cahun joue ses différents personnages, malgré les masques et les jeux de miroirs, on peut déjà déceler une perversité ontologique du sujet à la fois élaborée et revendiquée.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

Désir, violence et sexualité « noire » dans *La comtesse sanglante* de Valentine Penrose

Andrea OBERHUBER

Mentionnée dans les dernières pages des *Larmes d'Eros* de Bataille¹, *La comtesse sanglante* de Valentine Penrose ressuscite en 1962 la figure d'Erzsébet Báthory, personnage historique monstrueux qui « aurait tiré de [Sade] », s'il avait connu son existence, « un hurlement de fauve »². Livre étonnant s'il en est un dans ces années précédant la Révolution sexuelle, notamment de la part d'une femme auteur ayant publié auparavant surtout de la poésie³ et fabriqué des collages dans le style de Max Ernst⁴, il s'inscrit dans la lignée des écrits sur le sadisme sexuel. Son auteure, Valentine Penrose, très tôt liée aux fondateurs du mouvement surréaliste, connu des années de gloire au sein du groupe réuni autour de la figure mythique de Breton. L'œuvre penrosien porte indéniablement les traces de cette nouvelle poétique transgressive prônant la fin du roman, l'écriture automatique et, surtout, *Eros* comme force suprême de création. Perçue par la plupart de ses homologues masculins comme

¹ Georges BATAILLE, *Les larmes d'Eros*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1961, p. 108 et 115.

² *Ibid.*, p. 108.

³ Mentionnons *Herbes à la lune* (1935), *Sorts de la lueur* (1937), *Dons des féminines* (1951) et *Les Magies* (1972). Grâce à Georgiana Colville, l'œuvre penrosien est disponible à nouveau dans une édition qui rassemble les recueils de poésie, une grande partie des textes en prose, des repères biographiques et des références bibliographiques : *Ecrits d'une femme surréaliste*, Paris, Joëlle Losfeld, 2001.

⁴ Voir à ce propos, Karen HUMPHREYS, « Collages *communicants* : Visual Representation in the Collage-Album of Max Ernst and Valentine Penrose », *Contemporary French and Francophone Studies*, 10/4, décembre 2006, p. 377-387, ainsi que Renée RIESE HUBERT, « Lesbianism and Matriarchy : Valentine and Roland Penrose », in *Magnifying Mirrors : Women, Surrealism and Partnership*, Lincoln et Londres, University of Nebraska Press, 1994, p. 87-111.

la « sorcière » du groupe⁵, la romancière et poète cultivait l'image d'une femme mystérieuse tout en mettant en scène, dans son œuvre littéraire et picturale, des figures féminines sensuelles et inquiétantes, maléfiques et sacrificielles, comme par exemple dans *La Comtesse sanglante* ou *Dons des féminines*, recueil de poésie onirique.

Ce qui de prime abord s'affiche dans le récit qui nous intéresse comme la reconstruction biographique d'un personnage historique féminin hors du commun, pose au fond la question d'une pratique sexuelle transgressive à plus d'un égard. La comtesse Báthory entretient en effet un rapport paradoxal au désir sexuel, relevant traditionnellement de l'ordre de l'intime parce que relégué dans la sphère privée (ou « domestique », comme on disait à l'époque à laquelle est située l'intrigue), en s'adonnant à des rituels jouissifs de mise à mort de jeunes femmes, et ce, devant un public témoin de ces homicides en série. L'intime (non seulement sexuel mais également spatial puisque les meurtres sont systématiquement commis dans des châteaux situés sur le seuil, soit à la frontière de deux pays) est constamment interrogé par Valentine Penrose par le biais d'une figure féminine (em)portée par une pulsion sexuelle incontrôlable. Toutefois, c'est moins ce premier plan d'un sadisme sexuel au féminin qui m'intéresse ici que le déplacement de la notion de l'intime sexuel vers un entre-deux de terrains limitrophes – géographiquement et psychologiquement parlant – où l'intimité du désir sexuel frôle l'*extimité*⁶ d'un acte répété menant à l'exclusion de la protagoniste. Comble du paradoxe, la comtesse sanglante se retrouve ultimement enfermée dans la plus stricte intimité de son château préféré. Mes réflexions s'inscrivent dans un double contexte du seuil et de la transgression des limites (sexuelles) imposées au sujet (Bataille, Foucault) et dans celui d'une violence érotique portée à l'apogée par une femme sacrificielle (Caillois, Girard, Dufourmantelle). Seront convoquées dans cette analyse d'une héroïne sexuellement et moralement au-delà du supportable les notions de violence érotique, de théâtre sacrificiel et de désir du Même féminin.

D'appartenance générique indéterminée, *La comtesse sanglante* révèle le penchant de Penrose pour des héroïnes à la beauté explosive, transfrontalières, se situant au-delà des normes éthiques et des lois sociales de leur époque. A cheval entre le roman historique, la biographie et le roman gothique, le récit retrace le destin de la sanguinaire Erzsébet Báthory, réputée pour ses passions homicides. Le texte se donne à lire dans un constant va-et-vient entre une contextualisation historique profuse, participant presque de la chronique, et une plongée dans la psychologie mélancolique de la comtesse, qui passe pour avoir fait mettre à mort plus de six cents jeunes filles,

⁵ Dans la « Préface » aux *Écrits d'une femme surréaliste*, *op. cit.*, p. 7, Anthony Penrose, fils du célèbre peintre surréaliste britannique Roland Penrose et de sa seconde épouse, Lee Miller, évoque d'emblée l'image de Valentine Penrose en « sorcière » : « J'en étais convaincu et elle-même m'encourageait dans cette certitude ».

⁶ Dans la logique du *Journal extime* de Michel TOURNIER (2002), on pourrait considérer *La comtesse sanglante* comme la biographie fictionnalisée à charge érotique hautement *extime*, qui annonce bon nombre de récits auto(bio)graphiques voire autofictionnels contemporains. A leurs auteurs, majoritairement des femmes, on ne se lasse d'ailleurs pas de reprocher un insupportable exhibitionnisme ou un narcissisme proche de l'obscène.

dans la Hongrie féodale de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle⁷. La comtesse conjugue en elle les forces antagoniques d'*Eros* et de *Thanatos* la poussant à se livrer à des rituels mortifères avec de jeunes femmes. Les meurtres en série ont lieu dans des espaces clos, le plus souvent dans les souterrains des divers châteaux que possèdent Erzsébet et son mari Ferencz Nádasdy, grand héros de guerre. Si ce qui concerne l'Histoire – de la présentation de la mentalité de l'aristocratie hongroise jusqu'aux détails les plus macabres des tortures infligées aux victimes de la *Blutgräfin* – semble basé sur une documentation abondante, dont les sources sont livrées en avant-propos, l'exploration de l'âme mélancolique de la protagoniste paraît lancée *ex nihilo*. Et c'est précisément là que commence la fictionalisation d'un « Gilles de Rais féminin »⁸ aux prises avec le désir de « beauté » et d'« amour » (CS, p. 20), mais d'un érotisme « noir » pour reprendre le terme bataillien. En parallèle avec un macrocosme cruellement guerrier, Erzsébet crée un microcosme de terreur et de violence, de crime sacrificiel et de plaisirs sexuels illicites. L'imbrication entre « narcissisme souverain » (CS, p. 20), cruauté sexuelle et univers sacrificiel sera au cœur des réflexions sur une poétique de la transgression érotique⁹ à l'œuvre dans le récit penrosien.

Désir d'appartenir au « temps des humains »¹⁰ et sacrifice de la vie

Penrose imagine son héroïne de papier comme un être hybride qui appartient aux règnes humain, animal et minéral. Lors des séances de violence sadique, Erzsébet se rapproche de la louve, tout comme elle peut aussi s'apparenter à un vampire au féminin qui tente de satisfaire son « terrible érotisme de pierre, de neige et de murailles » (CS, p. 73). Les références aux « loups-garous et vampires de la nuit » (CS, p. 159) sont d'ailleurs fréquentes lorsque la narration évoque la filiation animale ou l'apparition fantomatique de la comtesse. Entre ses crises de violence pouvant éclater à tout moment, la comtesse arbore l'apparence d'une femme éblouissante – « jeune, très pâle et très parée » (CS, p. 23) –, mais qui possède la force d'un guerrier. Deux désirs contradictoires habitent donc ce personnage à l'âme trouble : le premier concerne l'obsession de l'éternelle jeunesse et le second est lié à une sexualité convulsive qui s'alimente à l'angoisse de la bête traquée. Descendante d'une lignée de haut rang qui avait choisi comme symboles du blason familial des « mâchoires de loup » et un « dragon ailé se mordant la queue » (CS, p. 94), la comtesse ne vit que par ses

⁷ Après l'arrestation par le palatin Thurzó au nom de l'empereur, un carnet de notes fut retrouvé dans la chambre de la comtesse, dans lequel elle « décrivait ses victimes – au total six cent dix –, notait leurs noms et leurs particularités », Valentine PENROSE, *La comtesse sanglante*, Paris, Gallimard [Mercure de France], 1962, p. 210 (ci-après CS).

⁸ CS, p. 7.

⁹ Je suis en partie la lecture proposée par Karen Humphreys qui place *La Comtesse sanglante* dans le contexte d'une poétique de la transgression inspirée de l'essai *L'érotisme de Bataille* et des mythes de « La sorcière » de Michelet et de la déesse Káli : « The Poetics of Transgression in Valentine Penrose's *La Comtesse sanglante* », *The French Review*, 76/4, 2003, p. 740-751.

¹⁰ Anonyme, « Préambule », CS, p. 6.

instincts, par ses pulsions féroces. Sa loi est celle du plus fort : la mort au ralenti des jeunes victimes lui procure la jouissance.

Mais ce désir de voir le sang éclabousser sa peau et ses vêtements blancs renvoie chez la prédatrice à un vide abyssal qui la rend perversément dépendante de ses victimes et, bien évidemment, de ses serviteurs qui l'approvisionnent en chair fraîche. Tout concourt à nous faire croire que la double pulsion d'Erzsébet semble pallier un vide intérieur l'empêchant de se sentir vivante parmi les vivants. Car, au fond, ne paraît-elle pas prisonnière d'une dynamique de l'impasse ? Si elle ne peut s'approprier la force vitale des jeunes femmes par le moyen de leur sang innocent, le royaume des « noires cavernes de son esprit » (CS, p. 73) aura raison de ce corps de femme spectrale et finira par l'attirer là où la vie s'est depuis longtemps immobilisée sous la pierre. Le désir de violence de la comtesse s'explique comme une vengeance à sa propre torture, à un fléau qui pèse sur tout être mort-vivant : manquer de ce fluide synonyme de vie. Rappelons que Dravulia, la sorcière de la forêt avait en effet conseillé à la « dame de Csejthe » (CS, p. 190), au moment où celle-ci avait commencé à vieillir, ce miraculeux philtre que constitue « le sang des jeunes filles et des vierges, le fluide mystérieux où les alchimistes avaient pensé parfois trouver le secret de l'or » (CS, p. 91). Le sang pur et limpide des vierges est donc pour la comtesse le moyen paradoxal d'appartenir à la race des humains et non à celle des fantômes. La vue de la souffrance de l'autre puis le bain de sang apaisent en Erszébet, du moins momentanément, l'insatisfaction qui est la sienne.

Le besoin de renaître incessamment grâce à la *transfusion* symbolique est accompagné d'un autre penchant excentrique que la narration désigne comme faisant partie des « luxures monstrueuses ou spéciales » (CS, p. 22) propres à la lignée des Báthory. Une de ces « luxures » dont Erzsébet voit l'exemple chez ses tantes est, on ne s'en étonne guère compte tenu du contexte de la débauche bathorienne décrite dans de longs passages des premiers chapitres¹¹, le désir lesbien : « la Comtesse maléfique avait un autre secret, secret toujours chuchoté et que le temps n'a pu éclaircir ; chose qu'elle s'avouait ou chose ignorée d'elle ; tendance équivoque dont elle ne se souciait pas, ou encore, droit qu'elle s'accordait avec tous les autres. Elle passait pour avoir été, aussi, lesbienne » (CS, p. 22). Le désir lesbien, secret ouvert circulant à l'intérieur des divers lieux d'habitation, sera l'ultime explication d'actes cruels inégalables commis par une femme contre la chair innocente.

Mise en scène de la violence au théâtre de la cruauté

Soif de vivre et plaisir sexuel morbide vont de pair avec une violence théâtralisée, comme si la satisfaction de la protagoniste pouvait être amplifiée à travers une mise en scène des plus spectaculaires. C'est dans la recherche d'une gradation constante de la cruauté qu'Erzsébet recourt à une préparation matérielle des tortures qui plante le décor d'un théâtre sacrificiel dont elle est la dramaturge et la principale spectatrice. La scène du sacrifice est engendrée par une transe préalable ou un « demi-délire »

¹¹ Ainsi lit-on par exemple que, dans cette famille de rois de Pologne et de Transylvanie, ils étaient tous « tarés, cruels et luxurieux, fantasques, et courageux » (CS, p. 15). Sur le même ton à la fois hyperbolique et laconique, la narration évoque la « brutalité féodale », la « folie », la « luxure », la « mort » et le « sang » ambiants (CS, p. 19).

(CS, p. 140) : « Elle avait poussé et enfermé la paysanne dans la cage que l'on avait immédiatement hissée jusqu'à la voûte basse. C'est alors qu'apparaissait la Comtesse. Déjà comme en transe, légèrement vêtue de lin blanc, elle venait lentement s'asseoir sur un escabeau placé sous la cage » (CS, p. 125). On comprend qu'Erzsébet fasse son apparition comme une entrée en scène répétée jusqu'à la perfection. Chez celle qui « cherchait à saisir, à s'approprier, à étreindre les joies d'ici, les rudes joies de son temps et de son pays, – et à les garder » (CS, p. 192), tout objet en sa possession se brise pourtant, devient soudain « eau morte et reflets morts » (CS, p. 20). Le même sort d'une mort inexorable attend les êtres humains, ces victimes qui ne parviennent que de manière éphémère, partielle à calmer une violence voluptueuse. Aussi la scène du crime doit-elle être répétée *ad nauseam*, chaque sacrifice nourrissant le même désir de s'approprier le corps de l'autre¹². Écoutons un instant à quoi ressemble le spectacle d'une mise à mort telle qu'exécutée par la comtesse sanglante et ses deux servantes les plus efficaces :

« [Elle] avait un vocabulaire que les femmes de bonne compagnie employaient rarement, et dont elle usait surtout pendant ses crises d'érotisme sadique, à l'égard des jeunes filles affolées de douleur par les épingles qu'on leur avait plantées sous les ongles, ou lorsque dans sa passion forcenée elle brûlait elle-même leur sexe avec un cierge. Elle parlait et criait durant les tortures, arpentait la chambre, puis comme un animal de proie revenait à sa victime, que complaisamment Dorkó et Jó Ilona maintenaient aussi longtemps qu'il le fallait. Elle riait d'un rire effrayant, et ses dernières paroles avant de sombrer dans la concluante pâmoison étaient toujours : « Encore, encore plus, encore plus fort ! » » (CS, p. 29-30)

D'autres scènes, comme le spectacle de la torture de couturières ayant mal cousu un ourlet et à qui Dorkó « coupait d'abord la peau entre les doigts (...) pour les punir de leur maladresse, puis une fois en train, les déshabillait et plantait des épingles dans le bout de leurs seins » (CS, p. 91) confirment tout au long du récit l'idée d'une renaissance moyennant le sang sacrificiel : c'est ainsi que les « yeux mornes de la Comtesse retrouvaient vie » (CS, p. 91).

La lutte intérieure de la comtesse qui emprunte la voie de l'excès et de la démesure – deux valeurs si peu associées au féminin – se répercute sur son entourage. Mais personne ne peut trouver remède à ce mal-être lié à l'inassouvissement d'un désir mystérieux, fortement connoté sexuellement et déjà identifié comme lesbien. Ce lesbianisme s'avère d'autant plus percutant qu'il est lié au sentiment d'impuissance par rapport à tout ce qui lui échappe, soit la vie *humaine*. En ce sens, les sacrifices d'Erzsébet sont une conquête du temps, de la jeunesse et du corps de ses victimes : la protagoniste est attirée par ce « corps de femme interdit, convoité, (...) corps territoire qui devient autre qu'un corps, un pur signifiant », comme l'exprime Anne Dufourmantelle¹³. A défaut d'un véritable échange physique, les corps des victimes

¹² Rappels au passage la fascination exercée par des femmes criminelles telles Germaine Berton, Violette Nozières ou les sœurs Papin sur les surréalistes. Voir l'excellent article de Georges SEBBAG, « Musidora, Nadja et Gradiva », *Histoires littéraires*, 37, 2009, p. 43-60.

¹³ Anne DUFOURMANTELLE, *La femme et le sacrifice : d'Antigone à la femme d'à côté*, Paris, Denoël, 2007, p. 74.

sont dans un premier temps « dés-appropriés », vidés de leur sang, de leur vitalité et finalement réappropriés par la tortionnaire exaltée. Dans un second temps, c'est à la vue et au contact du sang d'autrui que la comtesse s'approprie son propre corps habituellement insaisissable. A l'incorporation de l'Autre se superpose le défi du temps humain pour lequel Erzsébet est prête à sacrifier de jeunes femmes « dans son royaume souterrain où elle s'enivrait de sa propre gloire, où elle pouvait sans conteste s'abandonner à sa vérité, solitaire trayant le sang pour le recevoir sur sa beauté fixe » (CS, p. 193). La comtesse tend vainement vers une perfection corporelle en effaçant les traces du temps sur elle-même, en voulant s'instaurer en divinité païenne. Mue par son désir « pervers » de s'immortaliser à travers la disparition de l'autre, elle se fait démiurge au sein d'un microcosme féminin où elle impose ses lois, où elle fait régner la terreur, comme la guerre, la folie et la luxure font des ravages à l'extérieur du château, dans la sphère publique : « Les reines et les favoris étaient partout décapités, assassinés. Le théâtre était rempli de meurtres, et les livres, de luxure » (CS, p. 19). Tout se passe comme si Erzsébet répétait à sa manière dans le privé ce qui se déroulait comme atrocités *normalisées* à l'extérieur du château.

Jugée en privé, hors du système judiciaire afin d'éviter tout effet de contamination de cette stupéfiante violence sur la population, la comtesse ne devra pas passer devant l'Inquisition. Le châtiment prévoit sa claustration entre les murs de pierre de son château préféré, sans miroir, jusqu'à ce que mort s'ensuive le 21 août 1614. La narration rappelle au lecteur ébahi devant ce théâtre de la cruauté que l'Inquisition avait pour mission de « déracin[er] du profond humus de l'inconscient », tout ce qui était « érotiquement anormal » et de le tirer « hors du manteau sombre de Satan » (CS, p. 181). Or, contrairement aux rituels de séquestration de jeunes enfants par Gilles de Rais, nulle imploration de Dieu ni de Satan par Erzsébet Báthory ; lors du procès, nul repentir non plus quant à ses agissements criminels. Dépourvue de tout sentiment religieux ou moral, imprévisible dans ses accès de colère et de rage, signes précurseurs le plus souvent de son désir sexuel, la comtesse ne vit qu'aux extrêmes de ses pulsions. Elle en revient toujours au caractère légal d'un théâtre sacrificiel : « Erzsébeth était allée trop loin pour revenir en arrière : il fallait maintenant qu'elle se confondît avec son crime » (CS, p. 162), proclame la narration sur un ton mi-moralisateur mi-distancié caractéristique du récit. Dans les séquences rituelles, Thanatos fait jouir, sur le mode narcissique, de la toute-puissance du moi. Cette pulsion destructrice s'oppose à la cohésion culturelle des configurations intellectuelles et morales de l'époque.

Dans l'univers bathorien animé simultanément d'un magnétisme qui attire vers elle toute inspiration destructrice, et d'une force de répulsion qui l'éloigne de tout ce qui n'est pas associé à la transgression, la comtesse s'avère la victime ultime de sa propre démesure.

De la transe au délire de « l'horreur sans limites »¹⁴

Dans sa façon d'immoler de jeunes filles, la comtesse sanglante se démarque du sacrifice traditionnel tel qu'exécuté par une communauté en quête de purification, par certains rituels de transe et de bains de sang, ainsi que par le dépassement d'une

¹⁴ Georges BATAILLE, *Les larmes d'Eros*, op. cit., p. 52.

violence routinière à l'intérieur du château. Erzsébet extorque la vie de ses victimes, certes, mais elle les prive de plus de la possibilité de connaître, à leur tour, l'amour et le plaisir sexuel. La quête d'une pureté virginale que la comtesse semble vouloir s'incorporer, à défaut de faire corps de leur vivant avec ces jeunes femmes, l'enferme dans un « rapport en vrille » entre érotisme et désir mortifère, dont « aucune effraction simple ne peut venir à bout »¹⁵. Ainsi se voit-elle recommencer inlassablement, dans le secret des souterrains sombres, les mêmes cérémonies ponctuées d'éclaboussures de sang, faisant abstraction totale de leur caractère spirituel traditionnel, explorant toujours plus en avant les limites du supplice et du ravissement sexuel. Le détournement du sacré vers un « sacré noir » à travers l'érotisation sadique du rituel¹⁶ contraste vivement, dans ces crimes singuliers, avec la blancheur de l'apparence aristocratique, simulacre de pureté dissocié de l'âme dépravée de la « femme sacrificielle » qui est « irrémédiablement double, sacrifiée, sacrificante, selon »¹⁷. Par l'absence de délimitation entre le vêtement blanc et la peau blanche, la comtesse ne représente d'ailleurs en public qu'une silhouette. Le clair-obscur qui résulte du contraste entre l'extérieur de la comtesse et son intérieur participe de la construction d'un seuil où les frontières s'estompent. Le corps blanc taché de rouge durant les scènes de souillure met cependant fin à l'illusion virginale et dévoile un désir sexuel transgressif. Le sang fait se rejoindre la blancheur et la noirceur, permettant à deux antagonismes de fusionner temporairement. Lié au seuil, le corps illustre l'état intermédiaire entre la vie et la mort, la dualité entre l'intériorité et l'extériorité d'un être-oxymore, à la « beauté explosive » pour convoquer cet idéal bretonien. La comtesse vit en effet sur le seuil, dans un entre-deux propice à effacer les frontières entre vie mondaine d'une aristocrate et réclusion volontaire à l'intérieur de ses châteaux, entre intimité et *extimité*. Elle s'aventure dans la transgression des limites où, selon la conception foucauldienne, les dialectiques disparaissent¹⁸. « Malgré son lunatisme, clarifie la voix narrative la position intermédiaire de la protagoniste, elle était prédestinée à ce monde d'abord avant d'être à un ciel ou à un enfer lointains » (*CS*, p. 19). Et un peu plus loin, le lecteur apprendra que la comtesse est « prisonnière d'un cercle enchanté, rêvant de vivre et ne vivant pas, protégeant de ses folles incantations cette existence qui n'avait jamais pu être une véritable existence » (*CS*, p. 74). La seule intériorité mentionnée d'Erzsébeth Báthory est comparée au reflet de la lumière de la lune, au halo circulaire qui délimite la lumière brillante de la lune de la noirceur de la nuit : « Et cette Lune dont les secrets planaient sur elle, elle la chercha toujours dans ses chevauchées nocturnes et solitaires, lorsqu'elle se rendait chez la sorcière de la forêt.

¹⁵ Michel FOUCAULT, « Préface à la transgression », *Critique*, 19/195-196, août-septembre, p. 755.

¹⁶ Voir à ce propos les chapitres « L'ambiguïté du sacré » (p. 43-64) et « Sexe et sacré » (p. 187-203) de *L'homme et le sacré* de Roger CAILLOIS, édition augmentée de trois appendices sur le sexe, le jeu, la guerre dans leurs rapports avec le sacré, Paris, Gallimard, 1950. A travers l'association entre érotisme, sacrilège et mort, Bataille aboutit dans *L'érotisme* et *Les larmes d'Eros*, à l'idée bien connue entre-temps d'un érotisme « noir ».

¹⁷ Anne DUFOURMANTELLE, *op. cit.*, p. 33.

¹⁸ Voir Michel FOUCAULT, *loc. cit.*, p. 754.

Elle la voyait sur la neige, elle la voyait en elle-même dans le halo intérieur de sa mélancolie et de son impuissance à ne rien saisir » (CS, p. 18).

Ce n'est que dans la nudité des performances sacrificielles que la dualité d'Erzsébet Báthory apparaît sur son corps telle une vérité essentielle. Contrairement à l'uniformité de la blancheur de son apparence de cygne, le sang dans lequel elle se baigne la couvre telle une seconde peau et se substitue au masque de l'aristocrate immaculée. Loin de la finalité habituelle de toute violence purificatrice au sens où l'entend René Girard dans *La violence et le sacré*¹⁹, le bain de sang constitue au contraire l'apogée du plaisir sensuel ; il abolit la frontière entre le corps de la victime et celui de la comtesse. Ce rapport au corps de l'autre rend visible, aux yeux des spectateurs – et donc aussi du lecteur –, l'inconscient vampirique, au sens métaphorique, du personnage d'Erzsébet.

La vue du corps de l'autre joue un rôle primordial dans la vie de tous les jours telle qu'elle se déroule, loin du regard extérieur, dans le microcosme du château. Les hommes en font partie en tant que simples valets, ils sont cependant exclus des spectacles sacrificiels. Ce qui surprend dans cet univers « exclusivement féminin où évoluait Erzsébet » (CS, p. 27), c'est la nudité des servantes, exposée à la vue de tous : « Les valets (...) traversaient les chambres pour vaquer à leurs besognes, y trouvant debout dans les coins de jeunes couturières nues, et d'autres, dans la cour, également nues, en train de faire ainsi les fagots » (CS, p. 27). La comtesse a besoin d'être entourée de corps féminins nus afin que son désir sexuel demeure toujours attisé, quitte à s'enflammer dans une immédiateté provoquée, comme toujours « chez les Báthory » par « la colère ou un désir contrarié » (CS, p. 140). A l'encontre d'une Catherine de Médicis qui, nous apprend-on, « toute de noir vêtue, faisait mettre nues ses filles d'honneur, n'avait aucune envie d'aller plus loin » (CS, p. 87-88), Erzsébet est animée d'un désir scopique. Elle le satisfait en observant d'un regard impénétrable « les jeunes et belles servantes » rebroder les « fleurs mal faites » (CS, p. 88) sur une de ses robes. Exposée à ces filles auparavant déshabillées par Jó Ilona ou Dorkó et désormais « assises en cet état dans un coin de la salle » (CS, p. 88), la comtesse semble jouir grâce au mystère de l'imagination. « Toute force se capte de l'éros primordial » (CS, p. 112). C'est cet « érotisme primordial », celui de « tout sorcier et [de] toute sorcière », qui ouvre l'abîme sur lequel l'être humain, dans la tradition de « la grande Lilith vierge » doit « se pencher et regarder » (CS, p. 112). Ce plaisir de regarder Eros déployer sa force vitale, de découvrir aussi sa valeur abyssale est amplifié lorsque la comtesse se retrouve en bonne compagnie. Lors du procès, deux hommes informés

¹⁹ R. GIRARD, *La violence et le sacré*, Paris, Hachette, 1972, p. 63-65. C'est au domaine religieux que revient socialement la fonction cathartique sacrificielle de faire violence sur une victime dans un but préventif de la violence réciproque dans la collectivité. A propos de la fonction du sacré et des rites de désacralisation ou d'expiation, voir également R. CAILLOIS, *op. cit.*, p. 24-30. Anne DUFOURMANTELLE, *op. cit.*, p. 65, à partir de l'exemple d'Iphigénie sacrifiée sur l'autel de la guerre de Troie, insiste sur le paradoxe transgressif que constitue la violation de certains interdits. La gratuité violente confère au sacrifice à visée cathartique un caractère « scandaleux », lui faisant transgresser « toutes les règles du droit, de la culpabilité et du devoir ». Afin que la *catharsis* se produise, il importe que la violence sacrificielle ressemble le plus possible à la violence non sacrificielle.

par une servante témoignent de la visite au château d'une femme mystérieuse, « à laquelle personne ne put donner un nom, et qui venait voir Erzsébet, déguisée en garçon » (CS, p. 29). Il arrive alors à la comtesse et à la « femme travestie, mais non masquée » (CS, p. 29) de s'adonner, de connivence, au spectacle de la torture d'une « jeune fille dont les bras étaient attachés très serré et si couverts de sang « qu'on ne les voyait plus » » (CS, p. 29).

Le désir lesbien comme identité sexuelle dominante mais non exclusive de la comtesse ne peut être vécu en dehors des murs du château. Si Erzsébet vit ce secret plus ou moins ouvertement à l'intérieur des deux lieux préférés, Bezco et Csejthe, sa camarade de jeu appartenant d'ailleurs elle aussi à la « haute société » (CS, p. 29) dissimule de manière ambivalente non seulement son identité de femme mais aussi celle de son orientation sexuelle. Doit-on s'étonner du choix de lieux soi-disant neutres²⁰ ou des divers jeux de dissimulation, si la voix narrative nous apprend que la constellation astrologique propre au lesbianisme en appelle souvent au sadisme ? « En matière d'horoscope féminin, tout mauvais aspect que Mercure reçoit de la Lune, elle-même en relation avec Mars, cause la tendance à l'homosexualité. Voilà pourquoi la lesbienne, souvent, est aussi sadique » (CS, p. 25). Et voilà que, grâce à ces croyances irrationnelles propres à un pays dit sauvage où la guerre, la torture et la cruauté sont de coutume, l'énigme trinitaire du sujet féminin voluptueux emporté par une « brûlante passion » et « la violence du dépassement »²¹ se trouve résolue...

Entre fiction biographique et friction érotique

La fictionalisation d'un personnage historique, déjouant les règles d'une biographie conventionnelle, expose à la lumière du jour la monstruosité d'une figure féminine. L'apparence fantomatique, le comportement sadique et une sexualité pour le moins *excentrique* placent Erzsébet Báthory dans une position d'altérité absolue²² par rapport aux normes sociales, mais la situent également aux limites du réel. Il se dégage de cette comtesse sanglante une aura de « démon blanc » (CS, p. 67), qui dévoile la fascination éprouvée par l'auteure pour ce personnage hors-la-loi²³. Valentine Penrose pousse à ses limites l'idée d'une mise en cause de l'ordre moral, posant l'érotisme « noir » comme lieu où se manifestent les rapports de pouvoir et comme source d'un comportement sexuel « dérangent », interrogeant finalement par

²⁰ Le seuil géographique est l'élément primordial qui offre à la protagoniste une liberté d'action, puisque deux de ses châteaux se situent « en territoire neutre sur la frontière austro-hongroise » (CS, p. 47), là où les lois et les droits ne s'appliquent pas.

²¹ Georges BATAILLE, *Les larmes d'Eros*, *op. cit.*, p. 49 et 52.

²² A propos d'une altérité qui se plaît à se mirer dans la création d'une multitude de doubles, voir Georgiana COLVILLE, « Valentine Penrose et ses doubles », *Mélusine*, 23, 2003, p. 305-318.

²³ Il y aurait lieu d'inscrire le personnage d'Erzsébet Báthory dans une lignée de figures féminines cruelles telles que Médée ou Lady Macbeth, comme le mentionne rapidement Karen HUMPHREYS, « The Poetics of Transgression in Valentine Penrose's *La Comtesse sanglante* », *loc. cit.*, p. 747-748. Tout comme il ne serait pas inintéressant, dans le cadre d'une autre étude, d'établir un lien filial symbolique avec Lilith, première femme d'Adam qui, après avoir refusé la soumission à l'homme, s'envole dans les airs pour revenir hanter les humains sous forme d'un démon femelle. Instigatrice de pratiques sexuelles illicites et incarnation d'une féminité diabolique, Lilith est également une dévoreuse d'enfants.

là l'interdit d'une identité sexuelle « déviante ». Selon cette logique, le personnage féminin suit sa trajectoire en se plaçant toujours sur le seuil, aux confins d'une *hybris* néfaste à l'être humain, dépassant l'horreur d'un Gilles de Rais qui, lui, était habité par le besoin de punition. Jusqu'à la toute fin du récit, la « dame de Csejte » au sur-moi bien timoré ne peut être assujettie ni par le biais d'un jugement religieux, ni par un jugement juridique profane.

Seule la reprise par les mots d'une figure criminelle passée à l'Histoire est à la mesure de cette vaine tentative, de la part de la comtesse, de défier les lois du temps humain, de récupérer l'innocence perdue ou alors jamais possédée, de faire corps avec l'autre féminin. La recreation d'une figure féminine insoumise est l'occasion pour Valentine Penrose de vivre et de faire vivre aux autres, sur le mode du fantasme romanesque, certaines des conséquences possibles de son « a-conformisme » et du désir lesbien vécu avec diverses partenaires après le divorce de Roland Penrose. La mythique Erzsébet Báthory est également le moyen de s'inscrire, à travers ces *dons des féminines* que constituent la sorcellerie et l'astrologie, le lunatisme et la taciturnité, dans une filiation de figures féminines hors du commun, effrayantes mais aussi envoûtantes. Le lien de l'une à l'autre s'établit grâce à l'alchimie du verbe. L'écriture, plus particulièrement l'écriture libérée par l'automatisme, représente un travail cathartique : le sang qui inondait la comtesse est remplacé pour l'auteure par l'essence des choses, que les mots s'évertuent à extraire, pour régénérer sa praticienne. L'écriture s'apparente perversement à la torture, dans une vision de cette première comme ermitage. C'est là un autre motif qui projetterait la comtesse sanglante, recluse après sa condamnation à mort à l'intérieur des murs de Csjethe, comme un fascinant *alter ego* d'encre et de papier.

La limite est franchie : *Doing sex, doing crime, undoing gender*

Barbara OBST

Après avoir terminé son roman *Lust* (1989), Elfriede Jelinek a dû se résoudre à l'échec de son projet d'écriture d'un roman pornographique au féminin. Selon elle, le langage pornographique, à l'instar du langage militaire, appartient uniquement aux hommes¹. Or, pour citer Cécile Hanania, « on ne peut que constater ces dernières années l'éclosion de textes à vocation « érotiques » (...) dans un style pourvu d'images d'une crudité à faire rougir une Anaïs Nin »². Pareille éclosion a eu lieu dans le domaine des romans policiers : un nombre croissant de femmes écrivent, et même excellent, dans ce genre littéraire.

En combinant ces deux genres, de jeunes écrivaines comme l'Allemande Thea Dorn (*Der Mädchenmörder*³, 2008), la Française Virginie Despentes (*Baise-moi*⁴, 1993) et l'Anglaise Helen Zahavi (*Dirty Weekend*⁵, 1991) ont brisé cette, selon Jelinek, prétendue exclusivité masculine. Elles se sont aventurées dans un domaine traditionnellement masculin avec un langage cru et explicite : « *Sex and Crime* ». Cette transgression leur a valu de nombreux scandales médiatiques : l'adaptation cinématographique de *Baise-moi* a, dans un premier temps, été défendue, frappée du sigle de film X ; *Dirty Weekend* a fait l'objet d'une demande d'interdiction au Parlement britannique pour cause d'immoralisme et a parallèlement été descendu en flammes par la presse, *The Observer* ayant accusé le livre d'être encore plus injurieux

¹ Sigrid LÖFFLER, « Ich mag Männer nicht, aber ich bin sexuell auf sie angewiesen », Gespräch mit Elfriede Jelinek, *Profil*, 28 mars 1989.

² Cécile HANANIA, « *Poupée, anale nationale* ou la Marianne malade d'Alina Reyes », *The Frech Review*, 77/5, 2004, p. 960.

³ Thea DORN, *Der Mädchenmörder*, München, Manhattan, 2008.

⁴ Virginie DESPENTES, *Baise-moi*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1999.

⁵ Helen ZAHAVI, *Dirty week-end*, Paris, Phébus libretto, 2000.

que de la pornographie. Une des raisons pour laquelle *Le tueur de fille* a plutôt fait l'objet d'une certaine indifférence médiatique, réside certainement dans la révélation de l'affaire Kampusch⁶. Pratiquement au même moment que la publication du livre, la réalité a dépassé la fiction.

Face à ces récits, le camp des féministes est divisé, en raison de la représentation crue et directe du corps de la femme et de la sexualité féminine. La vétérane, et au demeurant toujours encore figure de proue, des féministes allemandes, Alice Schwarzer, attaque violemment « ces féministes des zones humides, ces représentantes d'un féminisme de bien-être qui contribue autant que certains médias de masse à la déperdition du féminisme » avant de conclure : « et en plus elles aiment les pornos salaces ! »⁷. Pour Schwarzer, initiatrice de la campagne PorNo⁸, les représentations pornographiques sont dégradantes pour les femmes car elles sont exposées en tant qu'objet sexuel aux regards, au pouvoir et au désir masculins. Mais ce regard voyeuriste, analysé par Laura Mulvey⁹ et Teresa de Lauretis¹⁰ et commenté par John Fiske comme étant « le regard crée des significations »¹¹, a été, en ce qui concerne les productions littéraires en question, inversé pour devenir : *montrer crée des significations*. Contrairement à Roland Barthes qui décrit *L'histoire de l'œil* de Georges Batailles comme « l'histoire d'un objet »¹², les écrivaines de polars écrivent dorénavant des histoires de sujet. Le passage d'objet (sexuel) vers un sujet féminin s'accompagne d'un changement du statut classique de la femme victime en femme criminelle sans scrupules. Cette mise en scène de crimes commis par des femmes, ainsi que la description de leur sexualité, sont à première vue une démonstration singulière de pouvoir et de prise de pouvoir. Les meurtrières dans ces trois romans semblent illustrer la thèse que Freda Adler avait déjà avancée en 1975 dans son livre *Sisters in crime*¹³, selon laquelle le mouvement de libération des femmes résulterait en une augmentation du comportement criminel agressif de ces dernières. Selon elle, l'émancipation libérerait également le potentiel de violence chez les femmes.

Il ne s'agit pas ici de procéder à une analyse socio-criminelle du glissement de la femme maternelle vers la femme monstrueuse, mais de démontrer deux lectures possibles de ces crimes au féminin : les écrivaines veulent contrecarrer la norme sociale en livrant – peut-être leurs fantasmes – mais en tout cas leur univers intérieur,

⁶ La jeune Autrichienne Natascha Kampusch a été séquestrée pendant huit ans avant de réussir à s'évader en 2006.

⁷ Alice SCHWARZER, Discours d'Alice Schwarzer à la remise du prix Ludwig Börne le 4 mai 2008 : http://www.aliceschwarzer.de/boerne_preis_rede_2008.html.

⁸ Avec cette campagne, Schwarzer milite pour l'interdiction de la pornographie, elle s'insurge notamment contre l'image de la femme présente dans les films X.

⁹ Laura MULVEY : *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Originally Published – Screen 16.3, Autumn 1975, p. 6-18, consultée ici sur Internet: www.brown.edu (19 septembre 2011).

¹⁰ Teresa DE LAURETIS, *Alice doesn't. Feminist Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.

¹¹ John FISKE, *Lesarten des Populären*, Wien, Löcker, 2003, p. 43.

¹² Roland BARTHES, « La Métaphore de l'œil », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 238.

¹³ Freda ADLER, *Sisters in crime*, New York, McGraw Hill, 1975.

attestant ainsi d'une tentative de changement social. Un exercice d'ouverture qui selon Virginie Despentes est particulièrement difficile pour une femme : « Il y a un lien réel entre l'écriture et la prostitution. S'affranchir, faire ce qui ne se fait pas, livrer son intimité, s'exposer aux dangers du jugement de tous, accepter son exclusion du groupe. Plus particulièrement en tant que femme : devenir une femme publique »¹⁴. Or, notamment dans le cas de Virginie Despentes, de tels propos font aussi part d'une stratégie de renvoi à sa biographie et servent non seulement à sa propre mise en scène, mais aussi à son image médiatique qui a fait « booster » les ventes de ses livres.

L'autre lecture, qui, noyée par les scandales, a à peine été évoquée par la critique, tient du fond parodique et donc du potentiel subversif que comportent les récits du renversement des rôles.

Le viol de l'intimité

Le moment déclencheur de la folie meurtrière des quatre protagonistes est le viol de leur intimité ou le viol physique. « Voici l'histoire de Bella qui se réveilla un matin et s'aperçut qu'elle n'en pouvait plus »¹⁵ est la première phrase du roman *Dirty Weekend* (dont le titre anglais a été gardé pour la traduction française), publié en 1991. Pendant que l'éditeur anglais appelle le roman « *a novel of revenge* »¹⁶, l'éditeur français le qualifie de « petit livre indispensable à toutes celles qui, fatiguées de se faire peloter dans le métro, rêvent de montrer aux mecs de quel bois elles savent se chauffer, pour peu qu'on les pousse à bout »¹⁷. Bella est poussée à bout par un voisin pervers qui l'épie, la harcèle et la menace. Bella signifie étymologiquement « la jolie », mais rappelle aussi phonétiquement « *bellum* » et Bella mène dorénavant ses guerres. Elle frappe le voisin avec un marteau, littéralement « elle réduisit [s]a tête en bouille »¹⁸. C'est le début d'une carrière de tueuse en série d'une fille qui affirmait auparavant : « Je suis rentrée en moi-même. J'ai regardé à l'intérieur de moi-même et il n'y avait rien »¹⁹. Elle comblera ce vide intérieur en tuant, dans l'espace d'un week-end, pas moins de sept hommes, des hommes qui l'ont agressée sexuellement, humiliée physiquement et verbalement, et qui voulaient afficher leur force et montrer à la femme sa faiblesse.

Virginie Despentes sait malheureusement de quoi elle parle quand elle affirme : « Le viol c'est la guerre civile, l'organisation politique par laquelle un sexe déclare à l'autre : je prends tous les droits sur toi, je te force à te sentir inférieure, coupable et dégradée »²⁰. Dans son roman *Baise-moi*, sa protagoniste Manu « va faire payer ces fils de putes pour ça »²¹. Ensemble avec sa compagne de fortune Nadine, elles tueront dans ce véritable *road-movie* tous ceux et celles qui les dérangent sur leur route avec une gratuité et une froideur inouïe.

¹⁴ Virginie DESPENTES, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset, 2006, p. 84.

¹⁵ Helen ZAHAVI, *Dirty week-end*, op. cit.

¹⁶ H. ZAHAVI, *Dirty week-end : A novel of revenge*, Berkeley, Cleis Press, 2000.

¹⁷ H. ZAHAVI, *Dirty week-end*, op. cit., 2000, 4^e page de couverture.

¹⁸ *Ibid.*, p. 72.

¹⁹ *Ibid.*, p. 44.

²⁰ Virginie DESPENTES, *King Kong Théorie*, op. cit., p. 50.

²¹ Virginie DESPENTES, *Baise-moi*, op. cit., p. 57.

Pendant que Bella, Manu et Nadine sont des paumées et des laissées pour compte de la vie et de la société, Julia, la protagoniste du roman *Der Mädchenmörder (Le tueur de fille)* de Thea Dorn, est une fille brillante de 19 ans qui, un soir en attendant le bus, a la malchance d'être kidnappée par un tueur en série qui n'est pas sans rappeler Marc Dutroux ou Michel Fourniret. La première partie du roman écrit à la première personne est le récit cauchemardesque de la jeune fille qui s'adresse à des lecteurs de journaux. C'est une façon de rassurer le lecteur du roman, car visiblement elle a survécu. Elle utilise aussi des stratégies narratives pour souligner la véracité de ses propos : « Je sais que vous voulez entendre mon histoire, je vais vous la raconter. Sans rien omettre »²². Pendant deux semaines, le pervers et kidnappeur sadique la traîne à travers toute l'Europe en la torturant (et vraisemblablement bien pire), mais surtout en faisant d'elle le témoin du meurtre de jeunes filles qu'ils croisent sur leur route. La deuxième partie du roman est un changement radical de perspective dans les faits relatés. Le lecteur devient le témoin presque illicite de lettres que la victime présumée écrit à son « cher David », qui n'est autre que son kidnappeur. De lettre en lettre, le lecteur commence à comprendre le sous-titre du roman : « un roman d'amour » ; Julia est loin d'être innocente. Pour impressionner ou garder « l'amour » du tueur en série, elle lui livre de nouvelles victimes. A la fin de la partie épistolaire, elle avoue elle-même : « Le vrai monstre n'est pas toi, le vrai monstre c'est moi »²³.

Révolte et nihilisme

Les femmes de ces romans tiennent le rôle de bourreau avec une assurance et une conviction qui n'ont rien à envier aux hommes. Les protagonistes transgressent leurs rôles sexués : ce ne sont plus des femmes aimantes et pacifistes, mais au contraire, des criminelles sans conscience. Pour les meurtrières, il y a un certain érotisme dans la mort, ou plutôt dans la mise à mort. Pour le lecteur, en revanche, c'est la mort de l'érotisme. Des descriptions telles que : « Elle aussi avait des désirs lubriques qui exigeaient d'être assouvis. (...) deux mains dodues saisirent ses hanches. Des cuisses grasses écartèrent ses jambes (...) »²⁴ chez Zahavi, ou, pratiquement aussi crues, chez Thea Dorn : « d'un seul coup j'étais nue et tout ton corps était sur moi (...) ta queue poussait contre mes cuisses »²⁵, sans citer les scènes de masturbation chez Despentès, sont des descriptions provocantes, mais nullement excitantes. Le regard des auteures sur la sexualité et les corps dénudés est tout autre que pornographique. Pour utiliser un terme de Georg Seesslen, il serait plutôt « post-pornographique », c'est-à-dire complètement dénué d'esthétisme et de stimulation sexuelle dans la représentation de la sexualité²⁶. La position esthétique et morale liée à ce regard est décisive. Pour Seesslen, le regard post-pornographique joue un double rôle : d'une part, l'auteur ou le cinéaste est désespéré et ne croit plus à son bonheur et célèbre sa

²² Th. DORN, *Der Mädchenmörder*, op. cit., p. 9.

²³ *Ibid.*, p. 320.

²⁴ H. ZAHAVI, *Dirty week-end*, op. cit., p. 122.

²⁵ Th. DORN, *Der Mädchenmörder*, op. cit., p. 242.

²⁶ Georg SEESLEN, *Der post-pornografische Blick. Das Kino überschreitet wieder einmal letzte Grenzen*. http://www.getidan.de/kolumne/georg_seesslen/1112/der-post-pornografische-blick (19 septembre 2011).

propre exclusion. D'autre part, le regard cinématographique ou la description littéraire minutieuse et détaillée de la sexualité confèrent aussi une certaine authenticité au récit. La sexualité existe et il faut la montrer comme elle est, crue avec comme but ultime, la satisfaction sexuelle et non le désir. « La sexualité est transitive (...) et pas utopique (...). Pour le regard post-pornographique, la sexualité est fragmentée, une vue rapprochée documente cette aliénation »²⁷. Face à ce désespoir, suite à la confrontation avec la réalité et ces corps tristes et à l'ironie de l'intrigue narrative, la parodie des rôles sexuels reste le dernier recours. D'une façon très ironique, la réflexion narrative souligne qu'un renversement de la constellation des rôles sexuels ne fonctionne que parce que l'homme, au moment de l'attaque par la femme, se trouve dans une situation ou position de faiblesse. Il est au lit ou pris au dépourvu, il est non armé, et est donc physiquement inférieur à la femme-agresseur.

C'est ici que réside tout le potentiel politique. Le renversement des rôles n'est pas seulement une provocation, mais surtout une parodie du phallocentrisme qui va jusqu'à sa subversion. Après les meurtres, les tueuses rigolent : tuer quelqu'un est amusant. En attribuant à leurs héroïnes les prérogatives masculines de « machine à tuer » et de « sex-machine », les auteures ne parodient pas seulement le genre du roman noir, mais se moquent ouvertement de la suprématie du héros masculin. Il n'y a plus de femmes fatales, celles qui accompagnaient jadis les détectives d'un Raymond Chandler ou Jim Thompson, et dont la fonction narrative, séductrice au pouvoir maléfique, consistait *in fine* à empêcher le détective de résoudre son cas. Chez Despentès, Zahavi et Dorn, c'est l'homme qui est fatal. Non par sa force de séduction, mais par sa violence qui en fait une menace.

La violence est toujours intimement liée à la sexualité. Si, dans un premier temps, la violence sexuelle sur les femmes déchaîne leur riposte violente, en signe de revanche ou d'amour psychopathe, la violence chez Despentès, Zahavi et Dorn est aussi une métaphore pour l'égalité des sexes : « On ne suit pas des filles qu'on ne connaît pas comme ça, mec ? Sur des putains de tueuses de connard à capote »²⁸. Effectivement, ces filles ont « la conscience féminine et le goût du travail bien fait »²⁹. Malheureusement « ce connard [était] au mauvais endroit, au mauvais moment... »³⁰.

Or, comme l'affirme Cédric Le Bodic : « La femme agresseur perd tout ce qui la caractérise, elle prend toutes les caractéristiques de l'homme, elle devient homme, ce qui la rend [ici aux yeux des lecteurs (NDLR)] doublement antipathique »³¹. Le dévoilement de l'intimité et la brutalité des meurtres, ne sont pas seulement une tentative de questionner les règles de la société mais aussi des règles biologiques. Ces trois romans peuvent tous se lire comme une quête identitaire qui passe par le sang. Le sang des victimes (le sang monstrueux) est évoqué en parallèle – et on remarque

²⁷ Georg SEESSLEN, *Neue Paradigmen der Pornografie*, sur le site taz.de du 27 juillet 2000 (traduction de l'allemand : Barbara Obst).

²⁸ V. DESPENTES, *Baise-moi*, *op. cit.*, p. 207.

²⁹ *Ibid.*, p. 205.

³⁰ *Ibid.*, p. 208.

³¹ Cédric LE BODIC, *La femme est un criminel pas comme les autres*, conférence dispensée à l'Université libre de Bruxelles le 21 octobre 2010.

l'homophonie – du sang menstruel. Chez Despentès, Manu « regarde attentivement du sang couler d'entre ses jambes »³². Puis elle se barbouille du sang jusqu'au sein. Julia (chez Dorn) a un penchant certain pour l'automutilation, elle écrit : « Je présume que le soulagement que j'éprouve lorsque le rasoir pénètre ma peau et que le sang coule finalement le long de mes jambes, est comparable au soulagement que tu as éprouvé lorsque ton couteau a ouvert le doux corps d'une fille »³³. Un dentiste se plaint auprès de Bella des odeurs puantes des femmes, l'odeur des pertes vaginales, l'odeur des règles, juste avant de la forcer à lui faire une fellation. Les détails et le langage sont souvent vulgaires, mais contrebalancés par des commentaires froids et distants des narratrices. « Finalement tuer quelqu'un, c'est comme faire un tour à la toilette »³⁴ est une phrase qu'on peut lire dans la traduction allemande de *Baise-moi*, mais qui a disparu dans la version de poche française. La parodie chez Zahavi est soulignée par l'intertextualité, qui fait toujours référence à de grandes œuvres (littéraires ou autres) de la société patriarcale. « Bella accorde, et Bella reprend »³⁵, « Un petit pas pour Bella, mais un grand pas pour les femmes »³⁶. Elle ne marche pas sur la lune, mais vers son premier meurtre.

Il n'empêche que la structure narrative fermée vise à souligner l'aporie du changement des rôles sexués. Chez Despentès, les deux protagonistes trouvent une fin tragique : Manu se fait abattre en voulant faire des courses (sans qu'il soit clair qu'elle faisait une tentative de braquage ou non), et Nadine, avant de pouvoir se suicider, est arrêtée violemment par des policiers : « Ces choses qui devaient arriver. On croit pouvoir y échapper »³⁷. Leur révolte et leur nihilisme sont une tentative pour dépasser leur mal-être existentiel, mais l'échec de ces individus est inéluctable. Elles sont livrées à la force destructrice de notre société.

Les éléments dérangeants disparaissent, les dispositifs du pouvoir restent en place. La critique sociétale de Despentès est cynique et amère. Chez Thea Dorn, Julia coupe tous les ponts avec sa famille et s'exile aux Etats-Unis où elle meurt d'un cancer. Seul le destin de Bella reste ouvert. Elle projette de s'installer à Londres, or « elle détestait la capitale. Tous ces gens, tout ce bruit, tous ces dingues en liberté. Ce n'était pas juste qu'elle soit obligée de partir. Mais il le fallait »³⁸.

Au niveau du récit, la prise de pouvoir des femmes en s'appropriant les caractéristiques dites « masculines » a échoué ; la violence physique reste une stratégie de pouvoir patriarcal, alors que la représentation crue des corps et de la sexualité en adaptant une perspective masculine devient vulgaire ou un persiflage. Mais le tollé que ces romans ont suscité démontre la force subversive que de telles fictions recèlent.

La déconstruction de l'image de la femme comme étant pacifique et cultivée, le passage de la femme fatale des polars *hard-boiled* vers une criminelle violente avec un statut de sujet, offrent à certains lecteurs matière à réflexion, et à d'autres,

³² V. DESPENTES, *Baise-moi*, op. cit., p. 152.

³³ Th. DORN, *Der Mädchenmörder*, op. cit., p. 228.

³⁴ V. DESPENTES, *Wölfe fangen*, Rowohlt Paperback, Reinbek b. Hamburg, p. 209.

³⁵ H. ZAHAVI, *Dirty week-end*, op. cit., 2000, p. 68.

³⁶ *Ibid.*, 2000, p. 62.

³⁷ V. DESPENTES, *Baise-moi*, op. cit., 1999, p. 152.

³⁸ H. ZAHAVI, *Dirty week-end*, op. cit., p. 190.

une possibilité d'identification qui dépasse les limites des rôles genrés. Le modèle domination-oppression n'a pas disparu et, malgré le fait que la distribution des rôles se soit inversée, il n'y a pas de solution. En réécrivant et en parodiant la pornographie et le crime, les auteures conduisent *in fine* à une implosion d'un domaine réservé aux hommes.

© Sophie Langohr, « Sans titre », photographie, 30 x 40 cm, 2006.

Similaires simulées

Exit les regards à la dérobee. Une approche des pratiques transformatives socio-artistiques

Véronique DANNEELS

Chaque génération achète la version médiatisée de la précédente.

Suzanne LACY

L'Histoire est hystérique : elle ne se constitue que si on la regarde – et pour la regarder, il faut en être exclu.

Roland BARTHES

Representation follows two laws. It always conveys more than it intends ; and it is never totalizing.

Peggy PHELAN

En prenant l'histoire de l'art occidental comme angle d'approche, je souhaite, au travers de cet article, approfondir quelques points de ma présentation au colloque *Pratiques de l'intime, écrire, filmer, commenter la sexualité au féminin*, en évoquant notamment l'art dit intimiste du XIX^e siècle pour le confronter à une relecture féministe. Les textes *Visual Pleasure and Narrative Cinema* de Linda Mulvey (1975), *Vision and Difference. Feminity, feminism and histories of art* de Griselda Pollock (1988) et *Féminisme et histoire de l'art : une affaire à suivre* de Lisa Tickner (1997), ont été publiés à une décennie d'intervalle, mais seront utilisés ici dans un ordre d'interprétation et non de parution. La dimension politique ajoutée par les trois théoriciennes britanniques étudie les relations de pouvoir, déconstruit le cliché féminin et sonde les fins et les formes de l'intime dans des rapports hétérosexuels. Chacune des trois auteures souligne à quel point la participation des femmes à la création plastique, littéraire et cinématographique, mettant la subjectivité féminine en scène, bouleverse les discours établis.

De fait, le sujet du colloque et de ce volume traduit l'importation des études féministes et des études de genre dans l'institution universitaire par les femmes qui se sont obstinées à introduire le privé et l'intime de l'« autre » au sein de l'université, bouleversant en conséquence les codes et les canons des sciences humaines. L'Américaine Alice Jardine explique que l'arrivée des femmes dans l'université n'a pas été sans peine mais qu'elle a été de pair avec l'importation des modes psychanalytiques¹. En partant du constat que l'espace analytique est devenu un espace de femmes au XX^e siècle (il y a un nombre beaucoup plus grand de femmes

¹ A. JARDINE, « Notes for an Analysis », in S. KEMP et J. SQUIRES (éd.), *Feminisms*, Oxford – New York, Oxford University Press, 1997, p. 78-85.

en analyse), Jardine souligne que celles-ci se sont approprié l'investigation du privé et du subjectif pour transcender leur condition de victimes muselées dans une société qui leur refusait l'accès à la voix et l'écriture publiques. Leur approche critique de la psychanalyse leur font inverser les paramètres qui les traitaient en malades et « autres » démunies, pour révéler des femmes proposant de nouvelles images d'elles-mêmes. Images qui montrent l'autre fantasmatique toute-puissante – qu'elles contenaient en elles – qui les muent en artistes et en agentes du changement.

Jardine souligne l'originalité de l'importation des femmes et de la psychanalyse dans l'université à partir d'une liste qui caractérise les valeurs de la psychanalyse et de l'institution universitaire. Valeurs qui s'opposent mais s'interpénètrent mutuellement. A savoir que l'examen du privé et de l'intime privilégie le lent sur le rapide, la perte de temps sur le gain de temps, le processus sur le produit, la projection sur le projet, l'irrationnel sur la raison, la gestation sur la gestion, la régression sur la progression, ce que le langage ne sait pas encore comment exprimer sur ce qui a déjà été dit, et le rêve sur la meilleure performance.

Notons également que l'inauguration de ces nouvelles méthodes discursives s'inscrit dans l'ère où les moyens de communication évoluent constamment. Dès lors, tel un produit de consommation, l'intime devient de plus en plus médiatisé et donc réexporté.

Par ailleurs, cet article tente également de répondre aux deux questions suscitées par mon intervention. La première, périlleuse lors du débat, est de comprendre comment les artistes procèdent pour créer une telle facilité d'identification entre les spectatrices et l'œuvre. Elle est plus particulièrement développée aux points 17 à 21. La seconde, plus amusée et hors débat, porte sur le sens des « similaires simulées ». Annoncées dans le titre, les similaires simulées n'ont pas été développées en tant que concept durant l'exposé. L'expression n'est issue ni du jargon artistique ni du vocabulaire critique, elle ne répond pas non plus à un style, et vu que le cadre de ma recherche s'inscrit dans la tranche historique qui va de la fin des années soixante au milieu des années soixante-dix aux Etats-Unis (époque où l'authenticité, le vécu et le temps réel l'emportent sur les stratégies du simulacre exploitées ensuite au début des années quatre-vingt), l'expression induit même un anachronisme².

Disons que d'une part, l'expression se réfère au recours à des méthodes issues de la psychologie, de la phénoménologie, des arts plastiques et des études de genre par des artistes, pour performer une similarité avec des semblables au degré de similarité parfois complètement fictif. L'exemple le plus classique est celui de la performance par laquelle l'artiste simule la vie d'un individu ordinaire avec lequel le public identifie l'artiste ou s'identifie lui-même. D'autre part, l'expression recouvre la transcendance de l'être [femme] par l'artiste lorsqu'elle s'incarne en objet d'art.

Enfin, comme ma conférence se fondait sur la présentation visuelle d'une suite de reproductions d'œuvres formant un lien entre elles et mises en rapport avec des images

² Ceci est une présentation généralisante et le contraire peut également être induit, par exemple en considérant les vidéos et photographies que Lynda Benglis réalise au début des années soixante-dix, et qui intègrent pour la plupart les codes du simulacre.

médiatiques et publicitaires des années 1960-1970 pour lesquelles nous ne possédons pas les droits de reproduction, j'escamote une bonne partie de mon propos³.

1. Aborder l'intime dans un contexte universitaire l'extirpe inévitablement de son cocon protecteur. En dehors de ce refuge – qui à la fois le délimite et le caractérise – l'intime devient un objet, nu, bizarre, aux antipodes de ce qu'il est supposé posséder de douillet, gentil, sans définition fixe. Cet intime-là, encore camouflé, est vécu comme un hors temps, hors pression et hors compétition ; il est doué d'une poésie ou d'une banalité extrême et se dote d'idiolectes aussi singuliers que similaires. Il se pratique dans un territoire clos, fréquenté par des êtres qui se découvrent et se comprennent sans devoir recourir au mode grammatical ou autres structures langagières institutionnalisées.

2. Ce mode de vie dans les entrailles de la sphère privée, au sein d'une atmosphère sans prétention, toute en sollicitude et en harmonie, et où la communication peut être pratiquée en deçà du niveau considéré comme évolué, édifie le caractère féminin de l'intime dans la société occidentale, bourgeoise et patriarcale du XIX^e siècle. Société dans laquelle les femmes (bourgeoises) et l'intime sont conventionnellement considérés comme des entités innocentes, inoffensives, passives. Sur le plan pictural, l'intime se convertit aisément en style « intimiste ». Dans ces représentations (photographies, dessins, peintures), la figure humaine est, à quelques exceptions près, de sexe féminin.

3. La figure adulte est ostensiblement jeune, absorbée dans une lecture, concentrée sur un ouvrage domestique, accomplissant sa toilette ou celle d'un enfant, ou contemplant un coin de nature idyllique. Elle est représentée dans un environnement familial, seule ou en compagnie d'une amie, une sœur (des semblables), une servante, un enfant (de l'un ou l'autre sexe). Sa présence se fonde sur un dosage d'évidence et de discrétion : « elle est isolée, élégante, exposée, sexualisée »⁴. Tout dans la composition tend à susciter le plaisir de qui la regarde, tandis que de son attitude se dégage la complicité sinon le plaisir même d'être observée par autrui. Ce en quoi les compositions intimistes correspondent au type de scopophilie décrite par Freud, lorsque la pulsion scopique atteint un degré de jouissance en faisant fi de l'exposition des zones érogènes.

4. Les figures sont vouées à l'anonymat. Elles incarnent la femme au foyer mais ne représentent personne en particulier, ni une figure historique ou légendaire, ni un modèle hagiographique, ni un symbole ou une allégorie. Leur essence féminine les rend simples, dociles, serviles, adoptables et adaptables, au gré des fantaisies des spectatrices et spectateurs. Soit les figures représentées sont tellement imbriquées dans le réseau familial de l'artiste qu'elles suscitent un commentaire irrémédiablement anecdotique, les rendant familières comme des figures de romans ou de feuilletons.

5. A l'époque, l'ambiance moelleuse et l'atmosphère tamisée l'emportent sur le message psychologique, identitaire ou historique. Ce qui fait qu'aujourd'hui l'art

³ Les deux représentations que je décris sont visibles sur la toile (voir plus loin).

⁴ Laura MULVEY, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », in A. JONES (éd.), *The Feminism and Visual Culture Reader*, London-New York, Routledge, 2003, p. 44-53. La suite du paragraphe paraphrase Mulvey dans le même texte.

intimiste est décodé comme un symptôme de la modernité en pleine expansion industrielle, mécaniste, coloniale, marxiste, freudienne et féministe. L'air sage des représentations les transforme en agent sécurisant.

6. Si l'art intimiste n'est qu'une catégorie annexe de la peinture de genre, il est aussi l'une des rares catégories artistiques dans laquelle les peintres modernes ont été autorisés d'exceller. Ainsi l'art intimiste représente ce par quoi les femmes sont entrées et ont participé à l'histoire des représentations modernes tout en inaugurant un modèle thématique pour les générations suivantes.

7. En étudiant le cas de Berthe Morisot et de Mary Cassat (qui ne sont pas exclusivement des peintres intimistes), l'historienne de l'art féministe-marxiste Griselda Pollock montre que l'association des artistes à l'intime est due à leur inaccessibilité à tout autre lieu que la maison ou le jardin ; tandis que leurs collègues masculins pouvaient s'approprier tous les lieux publics au cours de leurs dérives ambulatoires⁵. C'est l'époque où les artistes masculins produisent une peinture réaliste, sociale, impressionniste, pleinairiste ou symboliste⁶. (Œuvres dans lesquelles ils insèrent à l'occasion le caractère féminin opposé à la figure intimiste : la putain, la servante et l'ouvrière buveuses d'absinthe, la femme de cabaret : goulue, autonome, déchue et nue.

Comme la nudité et l'intime sont étroitement liés, il importe de se souvenir que les peintres féminins n'ont légalement pas accès aux modèles nus à l'époque. En revanche, comme les peintres sont inévitablement issues d'une classe sociale privilégiée (elles sont éduquées) et fortunées (elles peuvent se consacrer à la peinture autrement qu'en tant qu'activité sporadique et occupationnelle), elles créent des ambiances glorifiant l'idéal des femmes rangées et bourgeoises.

8. L'historienne de l'art Lisa Tickner relève l'importance de ces dernières en spécifiant qu'elles constituent un public fêru d'art à la fin du XIX^e siècle. Ce qui amène Tickner à spéculer sur l'importance du public féminin dans les pratiques artistiques : « Il est possible de soutenir que, jusqu'au XIX^e siècle, on ne faisait que rarement référence aux femmes en tant que « groupe constitué » (cela n'existait pas). Mais à l'époque victorienne, la diffusion d'une puissante idéologie de la féminité, en même temps que le développement d'une peinture narrative prenant souvent pour thème la sexualité féminine et les récits domestiques, ont offert une place au regard féminin. Une grande partie des tableaux intimistes du milieu du XIX^e siècle furent produits par des femmes peintres qui y trouvaient un thème familier correspondant à leur condition et au type de sujet et de sensibilité qu'elles savaient que l'on attendait d'elles. Elles pouvaient désormais espérer satisfaire à la fois la sensibilité féminine et celle de la classe moyenne, ce à quoi les femmes étaient parvenues à s'identifier, ainsi que ce qui reflétait leurs propres préoccupations. (...) Le sentiment qu'il existait une communauté d'intérêt parmi les femmes de la classe moyenne fit naître la notion d'un public féminin possédant ses propres valeurs »⁷.

⁵ Griselda POLLOCK, *Vision and Difference. Femininity, feminism and histories of art*, London-New York, Routledge, 1988.

⁶ L'intimisme se déploie dans chacun de ces styles.

⁷ Lisa TICKNER, « Féminisme et histoire de l'art : une affaire à suivre », in *Féminisme, art et histoire de l'art*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1997, p. 48.

9. Au milieu des années 1970, la théoricienne féministe Laura Mulvey élabore la théorie du regard – dont on ne se dépare plus – en investiguant les productions cinématographiques hollywoodiennes des années quarante. Son approche est augmentée d'une grille de lecture politique du discours psychanalytique. Afin d'aborder le travail des artistes contemporaines, nous retenons les prémices suivantes de son texte clé.

- Dans le cinéma commercial, tout est focalisé sur et élaboré à partir de la forme humaine : les tailles, les espaces, les histoires sont anthropomorphiques.
- Les structures de fascination cinématographiques sont d'une telle puissance qu'elles effacent temporairement l'égo des spectatrices/ spectateurs, qui oublient qui elles/ils sont, où elles/ils sont.
- Ces mêmes structures renforcent cependant simultanément l'égo des spectatrices/ spectateurs. Par le biais du processus complexe d'identification et de différenciation avec l'actrice/l'acteur, le public s'imagine incarner les choses les plus ordinaires ou extraordinaires qui se déroulent sur l'écran.
- Dans le cinéma narratif « classique », la présence d'une femme est un élément indispensable⁸. Dans les moments où sa présence suscite une contemplation érotique, elle retarde le développement narratif linéaire : elle « gèle » l'action.
- Cependant, en termes psychanalytiques – et Mulvey souligne combien la psychanalyse est un produit de la société patriarcale hétérosexuée – la figure féminine cause également un problème, un grave problème : son manque de pénis la transforme en menace de castration. Son statut se déplace alors d'un objet de plaisir visuel vers une sensation de déplaisir, une angoisse⁹.

10. Les propositions de Mulvey fonctionnent comme des indices révélant comment la génération d'artistes qui lui est contemporaine – c'est-à-dire, qui a, comme elle, grandi dans les années cinquante et soixante avec la télévision et le cinéma comme vecteurs visuels – explore les registres de l'intime, de la séduction, du corps féminin en rapport avec d'autres corps, d'une manière radicale autant qu'expérimentale¹⁰.

11. Plus particulièrement aux Etats-Unis, c'est aussi la première génération « d'artistes femmes » (au pluriel et non plus en tant qu'entité exceptionnelle, isolée, sans similaire) qui se lance dans l'aventure de l'art en produisant des œuvres abstraites dans un premier temps, pour virer ensuite dans la production d'œuvres exposant leur corps, leur vécu, celui de leurs mères ou sœurs, et celui de leurs fantasmes.

12. Toutes ces artistes sont inspirées et soutenues par les revendications féministes de la deuxième vague qui tordent le cou au cliché du féminin dévoué, sage et propre (la mystique féminine), assument l'hystérie, s'emparent de la subjectivité, boutent le

⁸ Laura Mulvey oppose le cinéma « normal » au cinéma d'art qui se développe à toute allure avec l'introduction commerciale des caméras et films 16 mm qui offrent de nouvelles possibilités de production. Nous étendons son entendu normal à la pensée dominante d'hétéronormal.

⁹ Mulvey décortique le regard et démontre que les femmes apprennent à regarder comme les hommes.

¹⁰ Rappelons que la production des œuvres à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix précède la circulation des théories.

ressenti du manque de pénis, questionnent les valeurs réelles et les dévalorisations nécessaires des tâches domestiques, larguent ou narguent la morale puritaine de leurs communautés juive, protestante, catholique, fument (des cigarettes et des joints¹¹), dansent, seules, entre elles, avec des hommes, des enfants. Ce sont elles qui inaugurent l'ère des naissances optionnelles et non plus fatales, elles qui luttent pour la légalisation de l'avortement, des salaires égaux, du vécu homosexuel au grand jour comme dans les discours et les œuvres. Ce sont elles également qui voyagent, qui débusquent le voyeur et affichent la voyeuse.

13. Ces artistes n'attendent plus qu'un éventuel galeriste, critique d'art ou mécène inspiré et libéré les repère et les expose ; elles se regroupent en association d'artistes femmes, exposent dans des galeries autogérées, fondent des magazines, créent des réseaux. Une partie de leur force provient de leur jeunesse et de la dynamique de l'époque, une autre partie découle de leur rage par rapport aux inégalités raciales et sexuelles qui gouvernent le monde, tout comme de leur colère contre la guerre du Vietnam.

14. Leur conviction d'adhérer en nombre toujours plus grand au mouvement émancipateur se développe au cours des séances régulières de « *consciousness raising* » (éveil de la conscience). Elles y apprennent à parler d'elles et à afficher leurs problèmes pour découvrir qu'ils sont semblables à ceux de toutes les autres femmes. Ces séances les aident à ne plus se considérer comme des échecs en comparaison au cliché féminin – cet espèce d'ange maternant – mais à comprendre qu'elles sont les dupes d'une structure politique qu'elles peuvent changer.

15. La sexualité est le sujet le plus incendiaire et le plus controversé de ces réunions de femmes luttant pour leur libération au début des années soixante-dix. Après des siècles d'invisibilité, c'est-à-dire d'exclusion de la vie culturelle, les femmes identifient leur différence sexuelle, la revendiquent et l'affichent. Des plasticiennes exposent des représentations de vulves, vagins, clitoris, lèvres, tandis que d'autres produisent des performances et installations se référant aux règles, à l'orgasme, au non-orgasme, au viol, avec redondance. Sur la côte Ouest, Judy Chicago, Miriam Schapiro et leurs étudiantes du *Feminist Art Program* au CalArt développent le « *cunt art* ». Les étudiantes pratiquent une imagerie explicite, tandis que leurs aînées maintiennent l'usage d'un langage pictural formel, abstrait et allusif.

Les représentations vaginales différencient les femmes des hommes autant qu'elles véhiculent l'infinité de différences entre elles¹². Leur message prône le

¹¹ L'anthropologue et historienne de l'art féministe américaine Laura Cottingham fait pertinemment remarquer qu'au début des années soixante-dix, les modes et mœurs subversifs circulent plus rapidement à travers l'usage des drogues et l'écoute de musiques qu'à travers les textes théoriques. Considérer l'usage des drogues illégales dans les pratiques artistiques de l'intime ou de leur contemplation changerait l'histoire de l'art telle que nous la pratiquons dans les universités, les musées, les galeries et les magazines. Sans oublier l'assistance des anesthésiants, stimulants, euphorisants, antidépresseurs sur les corps physiques et psychiques. Voir l'approche de Camille Delon dans ce volume.

¹² M. Hobbs THOMPSON, « Agreeable Objects and Angry Paintings. « Female Imagery » in Art by Hanah Wilke and Louise Fishman, 1970-1973 », *Genders*, 43, 2006. Texte intégral hébergé sur le site http://www.genders.org/g43/g43_margothompson.html#8.

ralliement de toutes les femmes – hétérosexuelles, noires, homosexuelles, blanches, multiethniques, riches, pauvres, vieilles, jeunes, saines, malades... en dépit des inégalités et des conflits que ces différences génèrent – par l'intermédiaire du vagin. Leur débat essentialiste suscite l'engouement d'un nombre toujours plus élevé d'artistes et de critiques, tandis que l'appellation assez crue des Californiennes se transmue en terme générique « *central core* ». S'ensuivent des débats artistiques qui interrogent avec sérieux l'existence d'une sensibilité féminine [universelle]. Y en a-t-il une ? En quoi consiste-t-elle ? Faut-il y croire ? Quelles en sont les preuves ? Dans le tumulte harcelant de ces questions et affirmations, Lynda Benglis produit la vidéo *Female Sensibility*¹³.

Le visage de Benglis et celui de son amie et voisine, l'artiste Marilyn Lenkowsky, sont filmés en gros plan. Leur juvénilité les rend similaires. Lenkowsky a les lèvres rouge-noir, Benglis les a bleu-vert. Pendant un quart d'heure elles se touchent, s'embrassent, s'explorent, se caressent¹⁴. Le rythme lent, le cadrage serré, l'artificialité renforcée du maquillage et les baisers des deux femmes confèrent une ambiance sophistiquée au film, tandis que la bande son est une émission de radio où s'entremêlent des conversations avec les auditeurs, des infos et des spots publicitaires, mélangeant la réalité, l'artificialité, la vulgarité, l'intimité, l'argot, la bible, des fantaisies, des souvenirs. À l'époque, un critique enthousiasmé par la qualité esthétique de la vidéo suggère qu'elle comporte un message se moquant de l'exclusivité qui régnait dans le milieu féministe allant idéalement jusqu'à la lesbiannisation intégrale du monde féminin¹⁵. Trente-cinq ans plus tard, comme au premier jour de sa production, *Female Sensibility* ne traduit aucune soumission mais affiche ou simule une pulsion homosexuelle dans un monde phallocentrique, matérialisé par l'animateur radio qui domine le plan sonore.

En 2009, Elisabeth Lebovici clôt la piste du plaisir que la vidéo produirait à la gent masculine. D'abord parce que Benglis se place en dehors de la catégorie femme-artiste, ou, en dehors de la catégorie « femme » prise dans le sens de celle qui cherche à plaire¹⁶. Ensuite, parce que le regard, tel qu'il était analysé par Mulvey – prescrivant aux femmes de regarder les femmes avec le regard des hommes – est déconstruit. Judith

¹³ Plusieurs sites hébergent cette vidéo. Benglis la produit au Hunter College, à une époque où elle vit et travaille à Los Angeles et New York.

¹⁴ Le film *Kiss* (1963) de Warhol (16 mm, noir et blanc) dure 54 minutes. C'est un montage de différents couples homo- ou hétérosexuels, filmés séparément, en gros plan, qui s'embrassent passionnément pendant trois minutes et demie. Warhol aurait tourné ce film en réaction aux baisers cinématographiques qui ne dépassaient pas les trois secondes à l'époque.

¹⁵ R. PINCUS-WITTEN, « Benglis' Video : Medium to Media », in *Physical and Psychological Moments in Time. A first retrospective of the video work of Lynda Benglis*, Fine Arts Center Gallery, SUNY College at Ontario. January-February 1975, n.p.

¹⁶ La critique française se réfère à la déclaration de Monique Wittig qui, contrairement à toutes les démarches entreprises par les féministes dans le courant des années soixante-dix, affirme en 1979, ne pas être une femme, puisque ce nom est synonyme de dépendance et soumission. « *Lynda Benglis brought an element of response in her 1974 video « Female Sensibility », presenting a coded scenography, involving heavy make-up, gestures and gazes towards the camera, of a lesbian relationship destined to satisfy... And therefore, it is specifically destined not to satisfy the male gaze, disappointed because its incorporation in the image is*

Butler nous a appris que chaque personne qui regarde performe autant son genre que la personne (artiste/actrice/modèle) qui s'expose au regard. Que la production autant que la réception d'une œuvre (représentation) est un acte performatif.

16. Les performances « *live* » ou de nature médiatique – performances photographiques et vidéo art – réintroduisent la représentation du corps dans les arts visuels. Mais ce retour ne se conçoit comme un retour ni à la figuration ni à la narration. Les performances sont considérées comme des expériences dans le temps et l'espace, dans lesquels le corps est à la fois un instrument de perception, de connaissance, de fabrication, ou comme un témoin, un réflecteur ou un accessoire. Le corps à l'œuvre est l'œuvre.

Lors des performances en public, les notions de temps et d'espace influent sur les systèmes d'interprétation et jouent sur l'empathie des spectateurs. Le lieu et la durée de l'œuvre incluent le public dans une contemporanéité qui révèle la fragilité des limites entre les sujets regardants et regardés. Les paradigmes d'actif et passif se déplacent, ceux d'objet et sujet s'altèrent. L'artiste accomplit le plus souvent des fonctions corporelles ordinaires. Les lieux de performance sont localisés en dehors du circuit des musées et des galeries : les artistes se produisent de préférence dans l'atelier d'une ou un artiste (dans l'intime de semblables initiés), ou dans la rue (simulant une confondante similarité avec l'anonymat du public non initié).

17. Ce travail sans affect apparent, comme les expérimentations et les affichages publics du fonctionnement organique sexuel des artistes féministes – le tout accompagné de messages sans fioriture tentant de démasquer l'inconnu et de transcender les interdits afin d'augmenter les prises de conscience individuelles et collectives – contraste radicalement avec la description de l'intime et l'intimisme des générations précédentes. Les artistes féministes l'englobent pourtant dans la question binaire qui les préoccupe autrement : celle de l'opposition du public et du privé (des sphères considérées respectivement comme masculine et féminine). Leurs efforts pour muter le privé vers le public, en contaminant la scène des représentations classiques par « la scène de l'autre » sont en corrélation étroite avec l'écriture et la voix.

18. L'art narratif est contemporain du déploiement des communications audiovisuelles basées sur la dématérialisation et la transmission à distance en temps réel. Avancées qui procurent aussi bien une illusion d'ubiquité et de ralliement, qu'elles s'accompagnent d'intrusion, d'uniformisation, et pire encore, de surveillance.

Constitué de textes, photographies, dessins, vidéos, articles, installations, (parfois combinés, parfois seuls), l'art narratif développe une esthétique singulière au début des années soixante-dix. La formule narrative la plus explosive s'obtient par la juxtaposition de textes et de photographies. Les artistes, les photographes et les publicistes y recourent massivement. Des historiens et critiques d'art créent la catégorie des « photographes conceptualistes ». Selon Robert Pincus Witten, cette catégorie se fonde sur deux sources. La première est constituée par les artistes qui recourent au texte et à l'image de manière surréaliste ou symboliste (comme Duane Michals), la seconde regroupe les artistes issus de l'abstraction récente qui allient des

(*too obviously revealed* ». E. LEBOVICI, « Lynda Benglis, All That Matters... », in F. GAUTHEROT, C. HANCOCK, S. KIM (éd.), *Lynda Benglis*, Dijon, les Presses du réel, 2009, p. 84.

propositions formelles et des questions linguistiques aux photographies et aux textes, comme Martha Rosler, par exemple ¹⁷.

19. Les artistes de la génération de Rosler cristallisent la première génération d'artistes féministes et la première génération d'artistes vidéo américains. Comme celles/ceux-ci, Rosler (qui fait la navette entre San Diego et New York) filme son propre corps et enregistre sa propre voix dans ses productions « narratives » ¹⁸. Ce personnage filmé est elle-même ou incarne une autre, autre femme, autre vie, autre histoire, qui, dans les deux cas, incite les spectatrices et spectateurs à interroger leur propre identité, histoire, vie. En parallèle à ses explorations vidéographiques, Martha Rosler produit un corpus de textes théoriques, didactiques et politiques où elle s'exprime à partir d'un point de vue externe, d'observatrice, du type « neutre » ou « scientifique » ¹⁹. Cette voix efface sa personne pour traduire sa pensée ou son émotion au plus grand nombre. Le texte se lit comme on écoute un récit qui emmène dans une direction prédéterminée. La voix de Rosler est subversive mais généralisante, critique mais institutionnalisante ; à l'instar des voix consensuelles des moyens de communication radiophonique ou télévisuel, qui rapportent les faits les plus banaux ou extrêmement bouleversants de manière identique et distante. Et de même que les porte-parole de l'information, les sujets que Rosler traite ont à voir avec les notions de citoyenneté, de société, d'identité, de collectivité.

A tout moment et à tout niveau de son œuvre, Rosler décortique la manière dont les moyens de télécommunication systématisent une société des loisirs ²⁰. Elle observe que la première personne du singulier est l'application favorite et la plus convaincante de ces systèmes :

« One of the basic forms of mass culture, including television, is the narrative especially the first person narrative. (Melodramas, situation comedies, soap operas and so on seem to me to embody a form of first-person narrative into their protagonists.) Narrative is a homey, manageable form of address, but its very virtue, the air of subjectivity and lived experience, is also its fault. The rootedness in the I, which is (predictably) the most seductive encoding of convincingsness, suggests an absolute inability to transcend the consciousness of a single individual. And consciousness is the realm of ideology, so that the logic of the first-person narrative, in particular, suggests that there is no appeal from ideology, no metacritique » ²¹.

¹⁷ D'après R. PINCUS WITTEN, « Reviews », *Artforum*, XIII/5, janvier 1975, p. 60. Pincus Witten ne cite pas Martha Rosler en exemple, mais John Baldessari avec qui Rosler collabore à l'époque.

¹⁸ L. COTTINGHAM, « The Inadequacy of Seeing and Believing : The Art of Martha Rosler », in M. C. DE ZEGHER (éd.), *Inside the Visible. An Elliptical Traverse of 20th Century Art. In, Of, and From the Feminine*, London-Cambridge (Ma.), MIT Press, 1996, p. 159.

¹⁹ Notions de neutralité scientifique remises en question et régulièrement contestées par les féministes.

²⁰ L'analyse de la société des loisirs entreprise par Martha Rosler est une analyse de la société capitaliste. Sans vouloir le développer plus ici, l'étude de l'intime s'articule comme un autre symptôme de cette même société.

²¹ Martha ROSLER, « To Argue for a Video Representation. To Argue for a Video against the Mythology of Everyday Life », extrait d'un pamphlet accompagnant son exposition *New*

20. Les artistes associant photographies et textes pour créer un récit, articulent la représentation de leur corps à un écrit descriptif superposé à celui d'une voix intérieure. Cette formule autorise les spectateurs à quitter leur rôle de témoin et à venir se projeter dans l'être qui parle et avance dans la narration. Dans *Unmarked. The Politics of Performance*, Peggy Phelan analyse ce processus d'identification qui fait littéralement bondir dans la narration visuelle. S'appuyant sur la psychanalyse, elle soutient que pour connaître les enjeux du récit, le processus est tributaire du regard (« *seeing as a way of knowing* »). Arrivée au moment de confusion entre la réalité (soi) et la représentation (l'œuvre), Phelan se réfère à Judith Butler qui explique que la confusion entre la réalité et la représentation provient du fait que la réalité précède et à la fois suit sa représentation. Butler définit la représentation comme un moment de reproduction et de consolidation du réel. La représentation est lue comme [si elle était] du réel et le réel est lu comme [s'il était] une représentation, poursuit Phelan. Elle sait par ailleurs que pour arriver à ce mimétisme entre la représentation et le réel, l'artiste cherche des pronoms, invente des personnages, enregistre des conversations, examine les mots et les images d'autrui, afin que les spectateurs se projettent en toute confiance dans l'image²².

21. Au milieu des années soixante-dix, Adrian Piper réalise la série *The Mythic Being : I Am the Locus*. Constituée d'une suite de cinq images, présentées l'une à la suite de l'autre, comme les pages d'un livre, la suite séquentielle retrace le monologue intérieur d'un personnage pris dans une situation urbaine en évolution. Piper rehausse ses photographies noir et blanc aux tirages contrastés de stries au pastel blanc et noir et d'inscriptions. De la première à la dernière image, la prise de vue se rapproche du personnage jusqu'à l'isoler dans la foule. L'effet d'isolement est soutenu par les interventions au pastel. Le rapprochement des plans photographiques comme les rehauts de pastel simulent le déroulement du temps. Dans la première image, l'être annonce qu'il est le lieu de la conscience. Dans les trois séquences suivantes, il partage la sensation d'oppression que la foule anonyme et réelle autour de lui, lui procure. Il (le *Mythic Being*) / elle (Adrian Piper) décrit les individus de cette foule comme des objets enrobés de surfaces humides, charnelles et pulsantes. Quelque chose d'absurde et comique prend place quand ce signalement matériel et organique prive « les autres » de toute forme de pensée, d'âme ou de conscience tandis que le *Mythic Being* vient d'insinuer qu'il les incarne²³.

Cependant, dans un de ses textes critiques, « *In Support of Meta Art* », publié en 1973 dans le magazine *Artforum*, l'artiste et philosophe Adrian Piper argumente que l'artiste produit du méta-art lorsqu'elle/il se focalise sur elle/lui-même, lorsqu'elle/il s'observe en tant qu'objet pour décortiquer le processus impulsif de création et d'émergence de l'œuvre d'art²⁴. La valeur d'objet varie donc : soit elle est attractive

American Filmmakers : Martha Rosler au Whitney Museum of American Art, 1977. Citée dans P. OSBORNE (éd.), *Conceptual Art*, London-New York, Phaïdon, 2002, p. 264.

²² P. PHELAN, *Unmarked. The Politics of Performance*, London-New York, Routledge, 1993, p. 2-5.

²³ Dorénavant présenté sous l'abréviation utilisée par Piper : *MB*.

²⁴ A. PIPER, « *In Support of Meta-Art* », *Artforum*, XII/2, octobre 1973, p. 79-81. Republié dans *Out of Order; Out of Sight. Volume II. Selected Writings in Art Criticism, 1967-1972*,

et indispensable à l'auto-analyse de l'artiste, soit elle est abrutissante et empêche le discernement ou la distinction.

Piper créé le personnage fictif du *MB* en 1972. C'est une transformation, un *alter ego*, mais aussi l'opposé de Piper qui le performe sous une perruque afro, affublée de moustaches postiches, de lunettes noires réfléchissantes, d'un pull à col roulé et d'un pantalon noirs²⁵. Il sort en rue, prend le métro, va au cinéma et au concert²⁶.

A partir de 1973, chaque mois et pendant un an, Piper publie le portrait photographique du *MB* en buste dans la rubrique d'annonces publicitaires de l'hebdomadaire *The Village Voice* (elle paye l'insertion). De petites phrases écrites à la main s'échappent de sa bouche dans une bulle. De mois en mois le portrait reste identique, le contenu des phylactères varie en revanche à chaque fois. Ils se réfèrent à des extraits du « journal intime » d'Adrian Piper rédigé entre 1961 et 1972. Ces textes écrits à la première personne du singulier n'ont pas de prétention objective, se réfèrent à la vie d'une écolière impressionnée par ses camarades de classe, d'une jeune femme troublée par l'amour, l'amitié, la sexualité et d'une artiste en compétition avec son milieu. Associés au portrait du *MB*, ils créent une bizarrerie au niveau du genre. On voit l'image d'un être masculin qui pense et s'exprime au féminin²⁷. Collision des perceptions et des comportements, conscience du regard d'autrui : « *External consciousness of an object ; internal consciousness of « self ». External public behavior ; internal private mental events* »²⁸.

Piper traite et utilise les extraits de son journal comme des mantras²⁹. Elle les apprend par cœur et les répète lorsqu'elle performe le *MB* dans les rues de New York. Les mantras la protègent de manière multiple. D'une part, ils deviennent une protection mentale : en récitant l'histoire d'Adrian, Piper s'empêche de se confondre avec le *MB*. Ensuite, ils protègent le *MB*. La récitation ininterrompue du mantra du jour bloque les pensées ou les désirs éventuels du *MB* (désirs et pensées suscités par le

Cambridge (Mass.)-London, The MIT Press, 1996, p. 17-27.

²⁵ L'information documentaire reprise dans les livres d'art montre qu'il s'agit de la tenue de circonstance pour les hommes de la scène conceptuelle new-yorkaise. Voir par exemple les portraits de Sol LeWitt, Lawrence Wiener, Joseph Kosuth, Douglas Huebler, Robert Barry. La tenue est également de mise sur la scène Pop et Rock de la *Factory* de Warhol/Reed. Le *MB* aux allures afro-américaines soutenues de Piper souligne plus l'inconcevabilité que l'étrangeté d'être artiste noir(e) et femme à l'époque.

²⁶ Toutes les représentations du *Mythic Being* abordées ici sont visibles sur le site de la galerie Thomas Erben : http://www.thomaserben.com/artists/piper/vv_ads.html

²⁷ Si le *MB* est indiscutablement un caractère masculin, ses pensées révèlent un intérêt ouvert ou implicite, anxieux et émotionnel pour les garçons (annonces 1, 3, 5, 12 et 14), ou pour son régime alimentaire (annonces 4 et 11). En 1973, il ne pouvait y avoir de doute, ces pensées étaient des clichés d'un processus mental féminin. Voir C. SMITH, « Re-member the Audience : Adrian Piper's Mythic Being Advertisements », *Art Journal*, 66/1, Spring 2007, p. 55.

²⁸ A. PIPER, « Preparatory Notes for the Mythic Being », p. 91-108 (rédigées en 1973 et 1974, non publiées), *Out of Order*, *op. cit.*, p. 101-102.

²⁹ Le mot sanskrit pourrait être traduit par « moyen de pensée ». Les mantras se répètent indéfiniment jusqu'à ce que la personne qui les récite perçoive une métamorphose de la réalité. Selon le *Petit Robert* (2003), le mantra est « une formule du brahmanisme, une émanation du principe divin ».

contact avec le monde extérieur). D'autre part, les mantras protègent le couple Piper/MB du public. Ce dernier reste à une certaine distance du MB lorsqu'il l'entend tenir un discours incohérent et/ou incompréhensible.

22. Finalement et en conclusion à ces ramifications multiformes de l'intime et de ses ingrédients (sexualité, regard, confusion, anonymat, symptôme), il importe de revenir sur la notion de l'anecdote et de la rumeur, évidemment soutenues par l'exposition et la circulation des journaux intimes. Irit Rogoff définit la rumeur comme une signature postmoderne, une espèce de parasite, d'excès, d'abondance, qui nous invite à participer à un événement (une représentation) sans même posséder de carte de membre³⁰. D'un point de vue anthropologique, la rumeur est appréhendée comme le discours des « autres » ; qui reste de l'ordre de l'improbable et qu'on s'est empressé de connoter (si pas stigmatiser) de féminin. Rogoff estime néanmoins, qu'au vu de la vaste entreprise actuelle de relocalisation des savoirs, la rumeur mérite d'être considérée sérieusement. Il n'y a pas de raison de chercher à la nettoyer de ses connotations alternatives pour l'adapter aux savoirs académiques classiques. Sa richesse épistémologique provient précisément de ses informations subjectives, exprimant les plaisirs voyeuristes, les désirs, les frustrations et les savoirs anecdotiques. Mais surtout, constate Rogoff, dès que la rumeur est considérée à bon escient, elle permet de questionner ce que cela signifie de posséder des évidences sur les pratiques sexuelles d'autrui. Ce qui nous confronte, en fin de compte, à l'évidence qu'il n'est pas possible d'entamer un savoir des pratiques sexuelles sans recourir aux structures de projection fantasmagoriques.

³⁰ I. ROGOFF, « Gossip as Testimony. A postmodern signature », in A. JONES (éd.), *The Feminism and Visual Culture Reader*, op. cit., p. 268.

Les « belles écrivaines » chinoises : analyse d'une liberté revendiquée

Emilie GUILLEREZ

Ces dix dernières années, la Chine a vu émerger une littérature féminine d'un nouveau genre s'inscrivant dans la revendication affirmée d'une nouvelle liberté sexuelle. Lancé par des jeunes femmes à peine trentenaires, ce phénomène a donné naissance à des ouvrages caractérisés par la liberté de ton et l'étalage des mœurs parfois débridées de leurs auteures, qui leur ont valu une censure immédiate dans leur propre pays. Trois ouvrages ont notamment provoqué des tempêtes dans la presse et les milieux littéraires en République populaire de Chine : *Les bonbons chinois*¹, de Mian Mian, publié début 2000, précédé de peu par *Shanghai Baby*² de Zhou Weihui, publié à la fin de l'année 1999, ainsi que *Ashes of love*³ de Mu Zimei, paru en 2003. Toutes trois pointées du doigt par les autorités, accusées de pornographie et d'immoralité⁴, ces manifestations d'une liberté revendiquée ne peuvent cependant

¹ De son titre original *Táng 糖* (« sucrerie »), paru simultanément en Chine aux éditions *Zhongguo Xiju* et dans la revue *Shouhuo*. L'ouvrage, publié en début d'année, fut retiré de la vente au mois d'avril, après être devenu un best-seller (quarante mille exemplaires vendus en seulement deux mois).

² *Shànghāi bǎobèi* 上海宝贝, publié fin 1999, s'est vendu à quatre-vingt mille exemplaires en quelques mois. L'ouvrage fut interdit en avril de l'année suivante, et plus de quarante mille exemplaires furent détruits par le feu.

³ *Ashes of Love*, en chinois *Yíqíng shū* 遗情书. La publication du livre fut soutenue en amont par une campagne médiatique ayant littéralement fait exploser le serveur du blog de Mu Zimei. Celui-ci comptabilisa en effet pendant dix jours trente millions de visiteurs quotidiens (il en comptait déjà vingt millions en temps normal).

⁴ Voir notamment J. Sheng, « Afterthoughts on the Banning of Shanghai Baby », *Perspective*, 2/2, octobre 2000 ; « Sexual confessions arouse fascination and controversy », *China Daily* HK Edition, 18 janvier 2004.

se réduire à un étalage obscène de pratiques sexuelles. Les « belles écrivaines »⁵, comme on les a surnommées en Chine, n'écrivent ni par pure provocation, ni par simple exhibitionnisme. « Je me suis engagée dans un combat féministe et loyal, je tiens à défendre mes idées et mes valeurs »⁶, écrit Mu Zimei dans la préface de *Ashes Of Love*. Combat féministe que celui de Mu Zimei et de ses consœurs ? Cela se pourrait. Il apparaît essentiel de souligner que le féminisme en Chine ne peut en aucun cas être appréhendé de la même façon que le féminisme occidental qui prend racine dans les mouvements sociaux du XIX^e siècle. L'émancipation des Chinoises n'a jamais été de leur fait mais fut proclamée par l'Etat, notamment par le biais de lois réformant l'institution du mariage (1931 et 1950) et garantissant au sein de celle-ci l'égalité des deux époux ainsi que le droit au divorce. Un organe officiel, la Fédération des femmes (*Fulian* 妇联), est chargé de représenter l'intérêt de ces dernières au niveau national ainsi que de les mobiliser autour du programme socialiste. Si un militantisme spontané a vu le jour durant les années 1980, notamment afin de protester contre la violence conjugale, et que des associations nationales indépendantes ont été créées la décennie suivante⁷, il a fallu attendre la quatrième conférence des Nations unies sur les femmes, qui s'est déroulée en 1995 à Pékin, pour que le féminisme, sous l'influence des militantes étrangères, soit appréhendé au-delà de la théorie marxiste de la libération de la femme. En outre, la tolérance limitée de l'Etat pour les organisations féministes incite celles-ci à rester éloignées des thématiques politiquement sensibles⁸. Le tout jeune féminisme chinois demeure de fait, encore aujourd'hui, en grande partie inscrit dans le discours officiel. On constate par ailleurs chez certaines écrivaines faisant montre dans leurs œuvres d'une conscience féminine aiguë, une grande méconnaissance de l'idéologie féministe occidentale ainsi qu'un refus d'être étiquetée en tant que militante⁹. Dans un tel contexte, il est légitime de s'interroger sur la nature du « féminisme » dont se réclame Mu Zimei et sous l'étiquette duquel il semble aisé de cataloguer ses pairs. Qu'une écrivaine chinoise parle librement et sans tabou de sa sexualité peut bien évidemment être considéré comme un acte relevant de cette idéologie, à l'instar des manifestantes qui brûlaient en Mai 1968 leur soutien-gorge sur la place publique pour signifier que leur corps leur appartenait et qu'elles en feraient ce que bon leur semble. Cependant, il apparaît à la lecture des œuvres des « belles écrivaines » que l'écriture de leur sexualité relève, plutôt que d'un acte émancipateur, d'une volonté de subversion visant à affirmer une individualité propre.

Il convient de noter au préalable que les écritures de la sexualité au féminin ne sont pas monnaie courante en Chine, et, qu'avant la fin des années 1980 et la

⁵ En chinois : *Měinǚ zuòjiā* 美女作家, littéralement « belles femmes écrivains ».

⁶ *Ashes of love*, traduit en français sous le titre *Journal sexuel d'une jeune Chinoise sur le net*, Albin Michel, 2005, p. 8.

⁷ Voir Wang Zheng, « Le militantisme féministe dans la Chine contemporaine », *Travail, genre et sociétés*, 1/23, 2010, p. 103-122.

⁸ *Ibid.*

⁹ Voir notamment Wang Zheng « Three Interviews : Wang Anyi, Zhu Lin, Dai Qing », in Tony E. BARLOW (éd.), *Gender Politics in Modern China : Writing and Feminisme*, Durham/Londres, Duke University Press, 1993.

libéralisation mise en place par Deng Xiaoping, elles étaient quasi inexistantes. Si la Chine impériale compte une longue tradition d'ouvrages érotiques, toutes ces histoires ont pour auteurs des hommes. Certaines sont toutefois écrites d'un point de vue féminin, tel, pour ne citer qu'un exemple, *Chī pózhi zhuàn*¹⁰, récit érotique composé selon toute probabilité sous la dynastie Ming entre 1567 et 1572, qui nous livre une description claire, imagée et poétique de la sexualité et des sensations intimes féminines. Cependant, la morale de l'histoire, louant les femmes fidèles et vertueuses et condamnant la débauche, n'a bien évidemment rien de subversif.

La démarche des « belles écrivaines » fait irrémédiablement écho à celle de leurs consœurs de la génération des années 1920 qui découvraient, après la chute de l'Empire et de la dynastie Qing, à l'aube d'une Chine nouvelle et républicaine influencée par la pensée occidentale, la subjectivité comme point de départ d'une exploration minutieuse de la conscience féminine et du désir féminin. Il est vrai que les écrivaines du début du XX^e siècle, si elles ont exploré le désir, n'ont que très rarement évoqué directement la sexualité. Dans son célèbre *Journal de Mademoiselle Sophie* (1927)¹¹, dépeignant l'irrésistible désir d'une étudiante pour un jeune homme, Ding Ling (1904-1986) écrivait :

« Je regardais ses lèvres intensément dessinées, moites, rouges et douces. Comment aurais-je pu avouer à quelqu'un que je contemplais ces lèvres provocatrices comme un enfant affamé lorgnant des bonbons¹² ? »

Voilà le style « osé » qui fit scandale à l'époque, assurément davantage en raison de l'expression subjective et féminine de ce désir que de son expression en elle-même. Quatre-vingts ans plus tard, et après autant d'années de non-dits, les « belles écrivaines » livrent à leur tour leur vision des relations entre hommes et femmes et du désir dans des romans à la première personne, autobiographiques ou très largement inspirés d'expériences personnelles. Dans une Chine à cheval sur l'idéal communiste déclinant et les modes occidentales, elles livrent leurs expériences amoureuses et sexuelles dans un ton et un style autrement plus directs que ceux dont usaient leurs aînées¹³. En même temps que nous nous pencherons sur la façon dont ces jeunes femmes écrivent leur sexualité, nous tenterons d'analyser *pourquoi* elles le font. Si le phénomène des « belles écrivaines » a en effet été vendu internationalement comme un package attirant et subversif englobant les tendances nouvelles de la Chine moderne, c'est-à-dire une jeunesse débridée, festive, symbole de mégapoles survoltées où drogue, sexe et alcool se mêlent, nous verrons que la sexualité mise en scène par ces

¹⁰ 痴婆之传, littéralement « Biographie d'une femme folle » (ou « passionnée »). Récit traduit en français sous le titre *Vie d'une amoureuse* par Huang San et Lionel EPSTEIN, Arles, éditions Piquier Poche, 1994.

¹¹ *Shāfēi nǚshìde rìjì* 沙菲女士的日记.

¹² *Miss Sophia's Diary*, traduit du chinois par Tony E. BARLOW dans *I Myself Am A Woman. Selected Writings Of Ding Ling*, édité par Tony E. BARLOW et Gary J. BJORGE, Boston, Beacon Press, 1989, p. 55.

¹³ Pour une analyse approfondie de l'écriture des « belles écrivaines », voir notamment Sheldon H. Lu, « Popular Culture and Body Politics : Beauty Writers in Contemporary China », *Duke Journal*, Durham, 2008.

auteurs s'avère bien éloignée du concept galvaudé et simpliste de *sex, drug and rock n'roll* à la chinoise que les critiques littéraires occidentaux ont parfois mis en avant.

Les bonbons chinois de Mian Mian (née en 1970, de son vrai nom Shen Wang) nous plonge dans l'existence de Xiao Hong, une adolescente qui quitte la maison parentale et le lycée à la suite du suicide de sa meilleure amie. S'éloignant de Shanghai, elle fuit dans une petite ville du Sud dans laquelle elle rencontre un guitariste, Saining. Cette rencontre marque le point de départ d'une longue déchéance, une plongée dans un monde interlope et cruel. Saining sera le premier amant de Xiao Hong et la première expérience sexuelle de cette dernière ne sera pas des plus joyeuses :

« Ses lèvres charnues se sont brusquement posées sur ma poitrine, c'était la première fois qu'un garçon m'embrassait les seins (...) j'étais toute chose, j'ai caressé ses longs cheveux, qu'ils étaient beaux ses cheveux ! Pourtant, j'ai senti comme un grand froid quand il m'a tirée à lui. Je n'étais même pas déshabillée quand son sexe est entré en moi. Ça m'a fait mal. D'un seul coup, comme ça, il m'avait pénétrée. Je n'ai pas fait le moindre geste, la douleur me montait droit au cœur (...). J'avais tellement mal que je ne trouvais même plus mon corps. (...) C'était bien triste, un truc aussi ridicule (...). Je lui ai dit qu'il était mon premier homme. Tu m'as baisée. Les yeux grands ouverts je t'ai regardé me violer. Tellement pressé que tu n'as même pas pris la peine de te déshabiller »¹⁴.

Il y a là un contraste énorme entre la vie rêvée de la jeune femme, sa soif d'amour et de poésie et la réalité. De fait, la sexualité de Xiao Hong, bien loin d'être l'affirmation d'une émancipation, souligne une existence douloureuse qui lui échappe totalement. Sa sexualité n'est pas celle d'une femme, mais d'une jeune fille inexpérimentée qui ne connaît pas son corps et qui ne se connaît pas elle-même :

« J'ai eu peur quand il m'a prise avec sa bouche. Je ne savais pas qu'on pouvait faire ça. J'entendais toutes ces sécrétions en train de se mêler, j'ai cru qu'il m'aimait. J'ai donné le nom d'« amour » à cette douce sensation. J'ai longuement joué un rôle auquel je ne comprenais rien, cet après-midi-là. J'aimais beaucoup qu'il me fasse l'amour comme ça. Pour moi, c'était ça faire l'amour. Un jour, il m'a expliqué que mon point le plus sensible aurait dû être là, sur ce qu'on appelle la « petite cerise », mais justement, moi, là, je ne sentais rien »¹⁵.

Le grand malheur de Xiao Hong, c'est en effet qu'elle ne « sent rien ». L'amour qu'elle fait n'est pas celui qu'elle avait fantasmé, l'existence qu'elle vit n'est pas celle dont elle avait rêvé. Ce sexe sans vraies sensations, donc dépourvu de sens, marqueur d'une existence également dépourvue de sens, n'est qu'une composante d'une liberté subie. Subie, car nouvelle, immédiate et sans garde-fous : en effet, *Les bonbons chinois* met en scène un pan de la jeunesse chinoise de la fin des années 1980, période dont il apparaît nécessaire de rappeler le contexte politique. Après la mort de Mao Zedong en 1976, la Chine, sous l'impulsion de Deng Xiaoping, s'ouvre au capitalisme et au monde. En même temps que sont mises en place des réformes économiques se met à souffler à l'intérieur des frontières du pays un vent de liberté au

¹⁴ Mian Mian, *Les bonbons chinois*, traduit par Sylvie GENTIL, Paris, Seuil, 2001, p. 23-24.

¹⁵ *Ibid.*, p. 29.

goût d'Occident. Dès lors, hors du cadre austère qui sévissait auparavant, la jeunesse entrevoit une liberté individuelle aussi nouvelle que soudaine dont elle ne maîtrise pas tous les aspects. Une partie d'elle va alors avoir l'opportunité de se lancer à corps perdu dans une quête effrénée de plaisirs nouveaux : mais sans éducation à cette liberté, sans balisage, dans une méconnaissance totale des nouveaux codes (que la génération de leurs parents, n'ayant connu que la période maoïste, ne pouvait leur apprendre), cette jeunesse va bien vite se retrouver à la dérive. C'est manifestement ce qui va arriver à Xiao Hong. Elle va accueillir drogue et alcool sans qu'on l'ait jamais mise en garde contre ces substances. De même, elle va faire l'amour sans jamais avoir reçu aucune éducation sexuelle. « C'est quoi, l'amour ? », « C'est quoi, l'orgasme ? », « C'est quoi, l'héro[ïne] ? », autant de questions qui hantent le roman comme interrogations existentielles. Durant la majeure partie du récit, l'orgasme lui échappera, tout comme lui échappera son existence. « J'en avais marre de ce sexe incomplet », dira-t-elle quand, pour la énième fois, un rapport sexuel avec Saining la laissera déçue et blessée. Sa sexualité n'est, de fait, qu'un reflet de sa vie : crue, frustrante et incomplète. Elle n'est en rien épanouissante : au contraire, elle n'est qu'une des nombreuses composantes douloureuses d'un quotidien fait d'à peu près, de déconvenues, de petites et grandes blessures physiques et psychiques. Il est manifeste ici que la mise en littérature de l'intime n'est en rien une provocation : écrire la sexualité de Xiao Hong, c'est témoigner de l'approximation de son existence et de l'inatteignable accomplissement d'une jeune fille sans repères. C'est également écrire le droit de vivre en marge, de se blesser et d'expérimenter, de faire fi des barrières et des interdictions, d'être seule (ir-)responsable de soi et de son existence. L'on est, de fait, bien loin de la pornographie décriée par les autorités.

C'est un autre cas de figure que Zhu Weihui (1973-) nous livre dans *Shanghai Baby*, roman qualifié par son auteure de « semi-autobiographique ». Dès la première page, le ton est donné. Le premier chapitre, intitulé *A la rencontre de l'amour* s'ouvre sur une citation de Joni Mitchell ¹⁶ :

« Dora dit : « Fais des enfants ! ». Maman et Betty disent : « Trouve-toi une œuvre de bienfaisance (...) ». Mais pour l'instant, une seule chose m'importe, me trouver un autre amant ».

Citation suivie des premières lignes du roman :

« Mon nom est Ni Ke, mes amis m'appellent Coco (...). Tous les matins au réveil, je me demande que faire d'original pour attirer l'attention des gens. Et maintenant, m'élever dans le ciel de la ville en pétaradant comme un bouquet de feux d'artifice est devenu mon unique ambition » ¹⁷.

La narratrice du récit est une jeune femme individualiste, belle et sûre d'elle qui voit la vie comme « un fruit parfumé qui attend d'être mordu à pleines dents » ¹⁸. C'est donc sans complexe qu'elle vit ses expériences sexuelles, et c'est de façon tout aussi décomplexée qu'elle les décrit. Néanmoins, sa plume est délicate, plus poétique

¹⁶ Chanteuse américaine issue de la scène *folk*.

¹⁷ Weihui, *Shanghai Baby*, traduit du chinois par Cora WHIST, Arles, Picquier, 2001, p. 7.

¹⁸ *Ibid.*, p. 8.

qu'obscène. Si elle n'utilise ni de métaphore ni de périphrase, ses propos n'en sont pas pour autant crus : Coco, en jeune femme moderne qui ne mâche pas ses mots, appelle simplement un chat un chat. Ses expériences sexuelles sont source de plaisir et elle ne se prive pas de le rappeler :

« Paupières fermées, j'écoute ses gémissements. Une ou deux phrases confuses d'allemand, que j'ai déjà entendues en rêve, percutent le point le plus sensible de mon vagin. Je me vois mourir et me dis qu'il peut continuer tant qu'il veut, maintenant peu importe. Puis un orgasme, résultant de l'occupation d'un territoire et d'une bonne dose de sadisme, accompagne mes cris stridents »¹⁹.

Tout amateur de littérature chinoise un tant soit peu averti ne manquera pas de noter que la structure de *Shanghai Baby* est ironiquement empruntée à celle du *Jin Ping Mei*²⁰, canon de la littérature célèbre pour ses passages érotiques. Chaque chapitre du *Jin Ping Mei* s'ouvre sur une poésie ; notre roman lui fait écho en présentant au début de chaque chapitre une citation littéraire ou des paroles de chansons. L'auteure, prise d'une folie des grandeurs qu'il faut considérer au second degré, s'amuse avec les codes littéraires (Weihui, diplômée de littérature de l'université de Shanghai, sait selon toute vraisemblance distinguer un classique d'un roman sans grande prétention comme le sien). Par ce stratagème, elle joue de provocation en semant le trouble dans l'esprit du lecteur chinois qui ne manquera pas de s'offusquer lorsqu'il s'imaginera avoir affaire à un roman à teneur fortement érotique. Weihui brouille les pistes en se faisant plus « mauvaise fille » qu'elle ne l'est : *Shanghai Baby* n'est en effet pas réellement ce qu'il semble être, car on est là bien loin de l'excès de libertinage du *Jin Ping Mei*, de ses soixante-douze passages érotiques et des dix-neuf partenaires sexuelles du héros. Coco, qui s'offre parfois de petites digressions pour relater des expériences antérieures avec d'anciens petits amis, possède seulement – si l'on peut dire – deux hommes dans sa vie : son petit ami, impuissant, qu'elle aime d'un amour fou, et son amant, pour lequel elle n'éprouve pas de réels sentiments amoureux mais qui répond aux exigences de virilité de la jeune femme. Zhou Weihui nous livre de fait une écriture de l'intime des plus naturelles, sans tabou, sans exagération mais sans retenue, qui témoigne d'une liberté individuelle totalement intégrée, revendiquée et assumée. C'est d'ailleurs cette liberté qui pousse la narratrice à prendre un amant, l'homme qu'elle aime, Tiantian, ne pouvant lui offrir la jouissance qu'elle exige. On trouve dans le roman quelques piques lancées à l'encontre du sexe fort, des propos pouvant apparaître féministes sans pour autant l'être totalement, tant il est vrai que *Shanghai Baby* ne prône pas l'émancipation, sa narratrice étant déjà suffisamment libre, à l'aise avec son corps comme avec ses aspirations. Pour elle, le sexe, qu'il soit à l'initiative d'un homme ou d'une femme, semble aller de soi, être aussi naturel que

¹⁹ *Ibid.*, p. 80.

²⁰ 金瓶梅词话 *Jin Ping Mei cihua*, roman de mœurs anonyme écrit au XVI^e siècle, décrit en cent chapitres et cent vingt poèmes la vie du mandarin Ximen Qing et de ses nombreuses épouses et concubines. L'ouvrage, longtemps interdit en Chine populaire, a été traduit en français sous différents titres, dont *Fleur en fiole d'or* (traduction d'André Lévy aux éditions de La Pléiade, 1985), *Fleur de prunus dans une fiole d'or* ou encore *La merveilleuse histoire de Hsi Men avec ses six femmes*.

boire ou manger. Dans la mégapole de Shanghai, à la vie nocturne symbole de tous les excès et de toutes les libertés, Coco n'est après tout qu'une jeune femme moderne qui assume ses désirs et leur satisfaction. Elle incarne cette nouvelle génération de Chinoises qui, au contraire de leurs aînées, laissées dans le flou le plus total à ce sujet, expérimentent le plus naturellement du monde le sexe prémarital²¹. La liberté sexuelle et individuelle de Weihui étant acquise, ses défis sont ailleurs : devenir un grand écrivain reconnu.

Ce n'est pas le cas de Mu Zimei, nom d'emprunt de Li Li, jeune femme née en 1978 qui s'est donné comme objectif de collectionner les amants. La dernière de nos « belles écrivaines » n'est pas shanghaienne, mais cantonaise. Canton, mégapole du sud de la Chine, n'a rien à envier à Shanghai pour ce qui est de la libéralisation, tant au niveau de l'économie que des mœurs. *Ashes of love* appartient au courant de la cyber littérature. Son auteur, Mu Zimei, alias Li Li, a ouvert en juin 2003 un blog consignant au jour le jour ses aventures sexuelles avec des hommes dûment nommés et évalués, commentaires à l'appui. Face au succès du blog, un livre tiré du journal en ligne a suivi au mois de novembre, pour être aussitôt interdit par les autorités.

La liberté prônée par Mu Zimei est celle de disposer de son corps comme bon lui semble et aussi souvent qu'il lui plaît. De fait, le but qu'elle va se donner, à savoir narrer au jour le jour sans pudeur et sans dissimulation ses expériences sexuelles, lui apparaît comme une démonstration ultime de cette liberté et un pied de nez au rôle traditionnel que la femme chinoise est tenue d'adopter. Il convient de noter qu'avec l'ouverture de la Chine au capitalisme, l'égalité sociale entre les hommes et les femmes mise en avant par Mao dans sa phrase célèbre « Les femmes portent la moitié du ciel » a vécu. Véritable phénomène, l'on assiste au « retour des concubines » : des hommes riches peuvent de nouveau se permettre d'entretenir une ou plusieurs maîtresses. Comme dans la Chine féodale, après deux décennies de libéralisation économique, les Chinois enrichis affirment de nouveau leur statut social en exhibant voitures, vêtements de marques et jolies femmes. En 2006, un rapport officiel estimait à cent mille le nombre de femmes entretenues dans le Guangdong, province (dont Canton est la capitale) la plus concernée par le phénomène de par sa proximité avec Hong Kong et Taiwan, deux régions rassemblant un grand nombre d'hommes d'affaires. Qu'une Mu Zimei soit cantonaise n'apparaît de fait pas comme un hasard : aux premières loges pour constater l'ampleur du phénomène sévissant dans sa province, la jeune femme, en réaction aux comportements de certains de ses homologues masculins, a copié son mode de vie sur le leur. Ses aventures amoureuses apparaissent en conséquence comme autant de défis à relever : premièrement, il est clair pour Mu Zimei que les femmes se doivent d'avoir autant de liberté sexuelle que les hommes ; deuxièmement, elle entend prouver que les femmes ont autant envie de faire l'amour qu'eux et qu'il suffirait que les deux sexes communiquent un peu plus et relèguent au placard les

²¹ Cette nouvelle génération de Chinois(es) né(e)s avec la société de consommation et ayant peu ou pas connu la période maoïste est surnommée en chinois 新新人类 *xīnxīn rénlèi*, littéralement les « nouveaux êtres humains ». De par les transitions sociales après lesquelles elle est apparue, elle est assimilée à la *génération X* occidentale – à ce sujet, voir la classification de William Strauss et Neil Howe (*Generations*, William Morrow and Company Inc., 1991).

fonctionnements traditionnels pour « éliminer la frustration ». Dans la préface de son livre, Mu Zimei écrit :

« Je relate ma vie privée entre le 19 juin et le 21 novembre 2003 (...). L'idée de raconter une histoire sous forme de journal m'intéresse, car le ton est direct, transparent, immédiat. Pourtant, dans mon pays, « faire l'amour la porte ouverte » est passible de censure. J'ai fini par comprendre qu'en Chine, on pouvait faire l'amour mais pas en parler. Tout ce qui m'importe, c'est de réussir à vivre libre. Je vais continuer mon marathon »²².

C'est bien d'un marathon qu'il s'agit. Avec environ soixante-dix amants à son actif, Mu Zimei s'est lancée dans une consommation de sexe effrénée. Si les sentiments ne sont pas toujours absents de ces rencontres (elle s'attache à certains hommes, les revoit parfois), ses expériences sont généralement consignées dans un style dénué d'émotion :

« Il m'a ramenée chez lui. On a fait l'amour en musique. J'imagine que toutes les nanas qui couchent avec lui ont droit au même traitement. L'herbe peut faire bander un homme longtemps. Très longtemps. On aime toutes ça »²³.

(Message à une amie) « Je te raconte mon week-end : vendredi soir, couché avec un ancien amant ; samedi soir, couché avec deux hommes, l'un après l'autre ; aujourd'hui, j'ai écrit et interviewé une femme ; ce soir, je m'occupe de mon blog (...). S'il me reste de l'énergie, je coucherais avec quelqu'un. Parce que la semaine prochaine, je serai débordée »²⁴.

Un ton détaché, ordinaire, pour un mode de vie peu commun. Des hommes consommés au même titre que des cigarettes ou des mouchoirs en papier, le numéro de la plupart d'entre eux étant classé dans le téléphone de la jeune femme sous les catégories « déjà baisé », « à baiser » et « imbaisable ». Mu Zimei décrit une sexualité atypique de manière tout à fait banalisée, livrée à l'appréciation de cent millions d'internautes chinois potentiels (son blog a d'ailleurs créé le plus gros cyber embouteillage jamais connu en Chine). L'opération semble quelque peu surprenante : son « combat », comme Mu Zimei le définit elle-même, en est-il réellement un ? Si l'auteure a été propulsée au rang d'égérie féministe en Chine, l'on est en droit, comme nous l'avons vu plus haut, de rester dubitatif quant à ce qualificatif. On peut en effet se demander en quoi une femme adoptant un comportement que la raison pousserait tout un chacun à qualifier d'abusif et qui était jusqu'alors – du moins officiellement – l'apanage de certains hommes, pourrait être une solution pour contribuer à rétablir l'égalité entre les sexes. D'ailleurs, cette préséance accordée au masculin à la fois comme représentant et paramètre de la liberté est effectivement, dans un discours qui se qualifie de féministe, hautement critiquable. Néanmoins, l'audace de Mu Zimei a tout de même eu pour effet de jeter un pavé dans la mare en rendant public ce qui relevait jusqu'alors de l'intimité. Depuis la fermeture du blog de Mu Zimei, d'autres

²² Mu Zimei, *Journal sexuel d'une jeune Chinoise sur le net*, traduit du chinois par Catherine CHARMANT, Paris, Albin Michel, 2005, p. 8.

²³ *Ibid.*, p. 11.

²⁴ *Ibid.*, p. 36.

jeunes femmes ont ouvert le leur et livrent à leur tour, sans réserve, leur sexualité sur la toile.

Au final, chez Mian Mian, Zhou Weihui et Mu Zimei, nous retiendrons que c'est par l'écriture de l'intime que s'exprime ou se revendique une liberté particulière. La mise en mots (il serait plus exact de dire « en caractères ») de la sexualité constitue le témoignage sans concession d'une liberté qui, si elle est sciemment recherchée, s'avérera cruelle dans *Les bonbons chinois* ; dans *Shanghai Baby*, elle est naturellement le marqueur d'un mode de vie clairement centré sur le plaisir et l'égo ; enfin, elle est une arme utilisée pour se jouer cyniquement des tabous d'une société et revendiquer le droit d'user de son corps et de sa pensée de façon totalement autonome dans *Ashes of Love*. Cette liberté sexuelle participe d'une liberté beaucoup plus grande – la liberté individuelle, celle de vivre comme on l'entend, quoi qu'il en coûte. Et le prix à payer sera parfois élevé : à l'héroïne adolescente des *bonbons chinois*, la liberté et l'autonomie laisseront un goût amer, ainsi que des maux au cœur et au corps ; Coco, l'héroïne de *Shanghai Baby*, portera la culpabilité de la souffrance qu'elle inflige à son petit ami impuissant (lequel finira, à la fin du roman, par se suicider) en le trompant avec un amant viril, sans pour autant se résoudre à cesser sa relation avec ce dernier. Mu Zimei, suite au scandale provoqué par le blog et le livre, sera contrainte de quitter son emploi et sa vie à Canton pour se réfugier à Pékin. Néanmoins, comme Simone de Beauvoir l'écrivait dans *Le deuxième sexe* : « Nous intéressent aux chances de l'individu, nous ne définirons pas ces chances en termes de bonheur, mais en termes de liberté »²⁵. « La fin suprême que l'homme doit viser », écrit-elle encore dans *Pour une morale de l'ambiguïté*, « c'est la liberté, seule capable de fonder la valeur de toute fin. La liberté ne sera jamais donnée, mais toujours à conquérir »²⁶. Les « belles écrivaines » fracassant les tabous, faisant fi des conventions en s'autorisant à publier une sexualité qu'elles ont jugé nécessaire d'écrire et, préalablement, d'expérimenter, ont choisi de s'exprimer ouvertement et au grand jour. Elles ont empoigné d'elles-mêmes cette chance qu'on ne leur offrait pas spontanément, de faire entendre leur voix afin d'affirmer haut et fort – en se moquant des conséquences, des tempêtes médiatiques et de la censure inévitable que leurs écrits leur vaudraient – leur liberté de corps et de pensée.

²⁵ Simone DE BEAUVOIR, *Le deuxième sexe*, vol. 1, « Introduction », Paris, Gallimard, 1949, p. 34.

²⁶ ID., *Pour une morale de l'ambiguïté*. Paris, Gallimard, 1947, p. 163.

Annie Sprinkle et la pratique post-pornographique de l'intime

Luc SCHICHARIN

Introduction

Nous pouvons interroger l'intimité de deux manières lorsque nous analysons les représentations sexuelles : soit en nous concentrant uniquement sur ce qui se produit dans les images en tentant d'y trouver ce qui relève de l'intime, soit en étudiant la relation intime qui a lieu entre la modèle (ou l'actrice) et le spectateur à travers les médiums que sont l'ensemble des technologies de représentations corporelles (photographies, cinéma, performances, etc). Bien que le premier exercice cité nous paraisse indispensable, dans cet article nous voudrions plutôt nous intéresser au deuxième cas de figure à travers l'étude du travail artistique et pornographique d'Annie Sprinkle. Cette actrice, réalisatrice et plasticienne est l'une des pionnières de la pornographie féministe, elle est la première artiste femme à avoir articulé son expérience professionnelle dans les métiers du sexe avec une production artistique académique. La reine du porno féministe a exploré, de façon quasi obsessionnelle, la relation de plaisir/pouvoir qui se produit entre son personnage et le public, dans ses films, dans ses performances et même dans ses livres.

Dans un premier temps, et cela afin d'introduire notre problématique à propos de l'œuvre d'Annie Sprinkle, nous voudrions revenir sur les débuts de la photographie et du cinéma au XIX^e siècle, avec Linda Williams et la théorie du *hard core*¹ comme modernité de la pornographie, pour analyser les stratégies relationnelles mises en place par Eadweard Muybridge afin de s'adresser aux spectateurs majoritairement masculins. Cela nous amènera à revoir l'indémoudable concept féministe de Laura

¹ Linda WILLIAMS, *Hard Core. Power, Pleasure and the « Frenzy of the visible »*, Berkeley, Los Angeles & Londres, University of California Press, 1989/1999.

Mulvey², le « *male gaze* », en tentant de montrer que la mise en scène érotique des corps féminins est une pratique de l'intime qui débouche sur le « complexe de castration » du public masculin.

Dressed to Kill de Brian De Palma (1980) apparaît comme un objet d'étude parfait pour étayer des démonstrations proposées par Mulvey : la « transsexualité » interprétée comme une castration dans le film de De Palma dresse une représentation du « *male gaze* » (axé sur le regard masculin du réalisateur lui-même) révélatrice du processus d'indexation de l'identité masculine à l'hétérosexualité (comme attirance sexuelle pour les femmes), de l'œil au pénis, et vice-versa. Une étude mulveyenne du film *Dressed to Kill* nous permettra d'aborder cette relation castratrice entre l'actrice et le spectateur.

Annie Sprinkle passe son œuvre « post-pornographique »³ à inventer des stratégies de subjectivation pour s'adresser à son public. Si une différence est immédiatement notable dans l'indépendance avec laquelle l'artiste écrit et réalise ses œuvres sexuelles à partir de *Deep Inside Annie Sprinkle* (1981), nous souhaitons étudier plus en détail quels sont les points communs et les différences de l'usage de la relation actrice/spectateur, comme pratique de l'intime, chez Muybridge, dans la pornographie, le cinéma en général et chez Annie Sprinkle.

Les relations de genre dans le pré-cinéma d'Eadweard Muybridge

Dans sa « préhistoire de la pornographie »⁴, Linda Williams montre comment le concept même de « cinéma »⁵ est profondément inscrit dans une « perversion cinématique »⁶. Il émerge d'une « frénésie du visible » motivée par la volonté d'en voir et d'en savoir toujours plus sur les vérités de la mécanique du mouvement corporel (animal ou humain). Cette « volonté de savoir » apparaît à l'ère de la *scientia sexualis*⁷ qui donne une importance accrue au visible dans les sciences depuis l'apparition des nouvelles technologies d'observation scientifique : la photographie et le cinéma. « Durant cette longue période d'invention, les machines photographiques participèrent à l'intensification des « champs du visible » ; la vision humaine directe des événements, des espaces et des corps commença à passer par la médiation d'un appareil optique qui voit à la place de « l'œil nu » »⁸. Il n'est donc pas étonnant que pour régler le débat scientifique qui veut vérifier si un cheval galope les quatre sabots en l'air, Leland Stanford ait fait appel à Muybridge et que ce fût le cinéma qui imposa la « vérité » de la mécanique des mouvements du cheval (même s'il ne s'agit pour l'instant que d'une série chronophotographique). Williams nous dit qu'avec l'observation technologique du galop d'*Occident* (le cheval photographié),

² Laura MULVEY, « Visual pleasure and narrative cinema », *Screen*, XVI/3, août 1975, p. 6-18.

³ Annie SPRINKLE, *Post-Porn Modernist*, Californie, Cleis Press, 1998.

⁴ Linda WILLIAMS, *op. cit.*, p. 34-57.

⁵ « Cinéma » provient du grec ancien « kînêma » qui signifie le « mouvement ».

⁶ Linda WILLIAMS, *op. cit.*, p. 36.

⁷ Michel FOUCAULT, *L'histoire de la sexualité*. Tome 1. *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

⁸ Linda WILLIAMS, *op. cit.*

nous sommes déjà dans la *hard core* pornographique car cette volonté de connaître les « vérités » du corps en le scrutant dans tous ses détails est le processus même de la « perversion cinématique ». Elle ajoute :

« Si les premiers auditeurs de Muybridge venaient simplement pour apprendre les nouvelles vérités du mouvement corporel, ils restèrent toutefois pour en voir plus parce que ce nouveau savoir était infusé par un insoupçonnable plaisir visuel. La jouissance que suscitait l'observation des premiers chevaux, et bientôt des humains, trottant obligeamment à travers les murs de son amphithéâtre n'était ainsi jamais purement scientifique »⁹.

Williams propose aussi une étude de genre à partir des chronophotographies et du public de Muybridge, elle constate une différence dans la mise en scène des corps masculins et féminins : « A la différence des hommes, les femmes se voient attribuer des poses « naturelles » et séductrices : elles portent souvent leur main à la bouche, esquissent des sourires, envoient des baisers. Elles préfigurent largement la pin-up exposée et aguicheuse qui pose non loin d'un objet. (...) Alors que les hommes sont et font, elles apparaissent, invitent, en veulent, comme dans les pornos »¹⁰. Suivant Williams, nous notons la volonté artistique de mettre en place une intimité entre des comédiennes et des spectateurs à travers l'image, dont ce sont ces derniers qui tirent un plaisir maximal. C'est sur ce point que Williams établit la « préhistoire de la pornographie » ; ce n'est pas tant le contenu des images de Muybridge qui est pornographique, mais toute cette mise en scène de la séduction féminine naturalisée comme « vérité » du mouvement féminin, donc « vérité du sexe » (comme le dirait Foucault). Avec Williams, nous voyons que dans le cinéma prototypique du XIX^e siècle, les rapports de plaisir entre l'actrice et le spectateur sont des rapports de pouvoir genrés, puisqu'ils s'inscrivent dans un système où c'est l'élite masculine qui produit et consomme des images de femmes.

« Si le cinéma prototypique de Muybridge devient assez rapidement, pour les corps féminins qui y sont représentés, une sorte de spectacle pornographique de filles qui dément ces très sérieuses prétentions scientifiques, ce n'est pas parce que les hommes sont naturellement voyeurs et fétichistes, ni parce que ces plaisirs pervers sont une dérive de la science. C'est plutôt que la science et la perversion s'interpénètrent dans la construction du discours cinématographique – et cela est en partie dû à la formation sociale, parce qu'il n'y avait pas, dans les premières audiences d'hommes de science et de sportifs, de femmes en position de dire « Ce n'est pas la vérité de mes mouvements, ce que le modèle représente est une fantaisie de l'artiste » ou bien « Montrez-moi un homme qui touche son propre corps, je veux en savoir plus sur lui et son univers » »¹¹.

Ces rapports de pouvoir entre les genres étudiés par Williams fonctionnent comme une pratique de l'intime par « castration » où les artistes-hommes contrôlent les représentations de l'intimité sexuelle des femmes et permettent aux experts masculins

⁹ *Ibid.*, p. 39. (Traduit par nos soins).

¹⁰ Linda WILLIAMS, *op. cit.*, p. 39-40 ; Marie-Hélène BOURCIER, *Sexpolitiques : Queer Zone 2*, Paris, La Fabrique, 2005, p. 162.

¹¹ Linda WILLIAMS, *op. cit.*, p. 45-46. (Traduit par nos soins.)

de parler à la place de l'agent concerné, se fiant à la dialectique esthétique de l'image. Cette « castration » à l'endroit du corps féminin se ressent à travers « la frustration expérimentée sous le régime phallocentrique », dira Laura Mulvey¹² qui propose aussi d'analyser ce surinvestissement, cette « fétichisation » du corps féminin dans les images cinématographiques hollywoodiennes réalisées par des hommes pour des hommes¹³. Nous voudrions explorer, sur le même mode de la critique féministe, le fonctionnement de cette « vie psychique du pouvoir »¹⁴ fondée sur la « castration » et discuter de la fabrique d'un cinéma hétéro-castrateur.

Les relations de genres hétéro-castratrices au cinéma – Le « complexe de castration » de Freud à Mulvey

Le « régime phallocentrique » du cinéma dont parle Mulvey est fondé sur l'hétérosexualité d'un public présumé masculin. Ce présupposé hétérocentrique a été critiqué par Monique Wittig¹⁵ et Teresa De Lauretis¹⁶. En outre, Marie-Hélène Bourcier a démontré qu'une réception féministe ou *queer* du cinéma de masse était possible¹⁷. Aussi nous demandons à nos lecteurs/lectrices d'avoir la bienveillance de prendre note de ces remarques et de considérer la démonstration qui suit comme une lecture critique de la réception phallo/hétérocentrique du cinéma. Cela nous permettra d'amener, avec l'étude des œuvres d'Annie Sprinkle, des stratégies féministes possibles pour déjouer l'hégémonie des rapports hétéro-castrateurs entre les genres dans les pratiques de l'intime entre le spectateur et l'actrice.

La fétichisation sexuelle du corps féminin, les hommes en sont finalement les fondateurs et les victimes ; en atteste la théorie freudo-filmique posée par Mulvey qui explique que le fétichisme cinématographique calme les angoisses de castration inconscientes du spectateur masculin. Pour Freud, le fétichisme est lié au « complexe de castration » vécu dans l'enfance du petit garçon lorsqu'il voit une femme nue pour la première fois et angoisse devant le « manque du pénis ». Ce « manque du pénis » serait alors substitué par un fétiche (des chaussures, des accessoires, le corps de la femme lui-même...) afin de pouvoir faire face à son angoisse de castration¹⁸. Mulvey applique cette théorie au cinéma, pensant avec Walter Benjamin que le cinéma « ouvre l'accès à l'inconscient visuel »¹⁹ : c'est l'échec d'un processus narcissique du spectateur sur la comédienne qui génère le « complexe de castration », produisant la féminité de l'actrice par un fétichisme sexuel et le « plaisir scopophilique » qui y répond.

¹² Laura MULVEY, *op. cit.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Judith BUTLER, *La vie psychique du pouvoir*, Léo Scheer, 2002.

¹⁵ Monique WITTIG, *La pensée straight* (1978), Paris, Amsterdam, 2007, p. 57.

¹⁶ Teresa DE LAURETIS, *Théorie queer et cultures populaires : de Cronenberg à Foucault*, Paris, La Dispute, 2007, p. 67-68.

¹⁷ Marie-Hélène BOURCIER (dir.), *Q comme Queer*, Paris, les cahiers de Gai Kitsch Camp, 1998, p. 38-55.

¹⁸ Sigmund FREUD, « Fetishism », in *Sexuality and the Psychology of Love*, New York, Collier, p. 214.

¹⁹ Walter BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), Folio, 2007, p. 43.

Comme le note Paul-Laurent Assoun²⁰, les réflexions de Freud sur la psychologie du fétichisme sont phallogocentriques et n'ont pas vraiment d'équivalent pour les femmes. Cette donnée va se ressentir dans la critique féministe du cinéma proposée par Mulvey qui n'analyse pas le processus psychique de la perception féminine des corps. Elle analyse en revanche la fonction de l'acteur et conclut que s'il n'y avait qu'un « plaisir scopophilique » au cinéma, l'arrière-plan psychanalytique serait difficilement refoulable, c'est ainsi qu'elle explique l'utilité d'un « plaisir narcissique » où le spectateur masculin s'identifie au héros et sublime son « complexe » à travers lui. Le comédien tient donc un rôle psychologique et non représentationnel. Ainsi, aucune lecture autocritique de la position de spectateur masculin n'est possible dans les dispositifs du cinéma, le cadrage de la caméra et la performance du comédien obligent le public à se concentrer sur le corps féminin : Mulvey remarque que dans certains films d'Alfred Hitchcock (*Rear Window* et *Vertigo* notamment), l'acteur principal joue le rôle d'un voyeur qui prend sur lui la responsabilité de la fétichisation du corps féminin à travers la narration.

Castration double, de Méduse à Bobbi

Ce « complexe de castration » que réalisateurs et spectateurs tentent de régler au cinéma en saturant le corps féminin de sexualité, donne de ce fait un pouvoir visuel et sexuel considérable aux femmes. C'est pourquoi ils ne vont pas tarder à contracter un double « complexe de castration » qui prendra la forme d'un retour vers les récits bibliques de la « faiblesse de la chair », « Symptôme d'une pénurie de nouveaux récits dans la postmodernité occidentale » comme le dira Teresa De Lauretis²¹. Pénurie que l'on retrouve aussi dans la psychanalyse, cette grande usine à recycler la mythologie (Édipe) ; nous sommes à peine surpris qu'en 1922 Freud signe un texte où il compare le sexe féminin à la tête de Méduse :

« La vue de la tête de Méduse rend rigide d'effroi, change le spectateur en pierre. Même origine tirée du complexe de castration et même changement d'affect. Car devenir rigide signifie érection, donc, dans la situation originelle, consolation apportée au spectateur. Il a encore un pénis, il s'en assure en devenant lui-même rigide. Ce symbole de l'horreur est porté par la déesse vierge Athéna sur son costume. Avec raison, car elle devient par là une femme inapprochable qui repousse toute concupiscence sexuelle. N'exhibe-t-elle pas l'organe génital de la mère, qui provoque l'effroi ? Les Grecs, avec leur homosexualité généralement forte, ne pouvaient manquer de posséder une figuration de la femme qui repousse, et provoque l'effroi de par sa castration. Si la tête de Méduse se substitue à la figuration de l'organe génital féminin, ou plutôt si elle isole son effet excitant l'horreur de son effet excitant le plaisir, on peut se rappeler que l'exhibition des organes génitaux est encore connue par ailleurs comme acte apotropeique. Ce qui, pour soi-même, excite l'horreur, produira aussi le même effet sur l'ennemi qu'il faut repousser. Chez Rabelais, encore, le diable prend la fuite après que la femme lui ait montré sa vulve »²².

²⁰ Paul-Laurent ASSOUN, *Le fétichisme* (1994), Paris, PUF, 2002, p. 76-77.

²¹ Teresa DE LAURETIS, *op. cit.*, p. 127-129.

²² Sigmund FREUD, « La tête de Méduse » (1922), in *Résultats, idées, problèmes II*, Paris, PUF, 1985.

L'image du corps/sexe féminin est pénétrante puisqu'elle s'impose au regard masculin. Ainsi, l'ordre du pouvoir entre les genres au cinéma menace toujours de se renverser. Cette force « iconophallique » de la féminité sexualisée, nous pouvons également la projeter dans cette métaphore de la tête de Méduse dont les cheveux sont symboliquement représentés par des serpents. Freud élude cette possibilité et pense au contraire que les serpents servent à atténuer l'horreur de la castration (à l'instar d'un fétiche). Toutefois la diabolisation du pouvoir sexuel féminin (commune chez Charcot, Freud et le cinéma populaire avec des films comme *L'Exorciste*²³ de Williams Friedkin) peut être lue politiquement : avec Méduse, nous pouvons lire la fétichisation sexuelle des femmes au cinéma comme potentiel lieu d'*empowerment* qui « castrerait » doublement le spectateur ; le pénis en érection/la tétanie du phallus comme deuxième « complexe de castration » face au sexe féminin dont la fétichisation était déjà motivée par un premier « complexe de castration ».

Le film *Dressed to Kill* de Brian De Palma (1980) est particulièrement intéressant sur cette question, car il investit la figure du « transsexuel » pour aborder cette problématique de l'érection comme « complexe de castration ». Il apparaît donc logique de relire De Palma avec les outils psychanalytiques de Mulvey. D'autant que le réalisateur est connu pour se référer continuellement à Alfred Hitchcock, auteur auquel la spécialiste féministe du cinéma s'appuie pour étayer sa théorie du « plaisir scopophilique » et de la « pulsion narcissique ».

Dressed to Kill raconte l'histoire d'une femme frustrée sexuellement, Kate Miller, qui se plaint auprès de son psychiatre, le Dr Robert Elliott, et lui fait des avances. Ce dernier va décliner l'offre avec un regard complice jeté au spectateur dans un miroir (symbole de l'écran et du mécanisme narcissique du spectateur) et va venir la lacérer à coup de rasoir le lendemain matin, travesti dans des vêtements de femme. Il s'avère en fait que le psychiatre est un « transsexuel » *male-to-female* du nom de Bobbi, et toute la narration de De Palma conduit à interpréter le désir de changement de sexe du Dr Elliott comme une possibilité de refouler l'excitation masculine par les femmes. « J'ai imaginé l'histoire d'un travesti qui a le désir de changer de sexe et qui réprime tant son côté mâle qu'il en vient à assassiner toutes les femmes qui ont le malheur de lui donner une érection », dit Brian De Palma²⁴. La masculinité réduite à un sexe d'homme en érection, c'est comme dans les pornos. Cette interprétation de la transsexualité est fautive et négative, ce qui vaudra d'ailleurs au film d'être critiqué par des associations féministes²⁵.

L'étude de cette représentation de la « transsexualité » *male-to-female* comme paradigme du « complexe de castration » révèle un glissement thématique d'une affaire d'identité (qui est celle des trans) à une affaire de scopophilie (qui est celle du réalisateur et des spectateurs masculins). De Palma nous propose une curieuse histoire où c'est l'hétérosexualité masculine du psychiatre qui empêche sa transition

²³ Marie-Hélène BOURCIER, *Sexpolitiques : Queer Zone 2*, op. cit., p. 157-186.

²⁴ Samuel BLUMENFELD & Laurent VACHAUD, *Brian De Palma – Entretiens avec Samuel Blumenfeld et Laurent Vachaud*, Paris, Calmann-Lévy, 2001, p. 92.

²⁵ WAVPM (Women Against Violence in Pornography and Media), « Dressed to kill protested », in *Jump Cut*, 23, octobre 1980, p. 32 : « L'image distordue d'un homme travesti psychotique fait apparaître les minorités sexuelles comme malades et dangereuses ».

male-to-female. Une étrange histoire qui montre bien que la problématique se situe hors de la question trans²⁶ : l'impuissance masculine face à l'excitation sexuelle provoquée par la fétichisation du corps féminin. Nous notons d'ailleurs que, comme l'indique littéralement le titre du film, le tueur « se travestit pour tuer ». Pendant ses actes barbares, il devient Bobbi, l'*alter ego* féminin du Dr Robert Elliott, et tue les femmes qui l'excitent en niant son impuissance masculine par le travestissement (tuer dans des vêtements d'homme aurait été admettre une excitation non maîtrisée identifiée comme masculine). Le « plaisir scopophilique » du Dr Elliott est tel qu'il empêche Bobbi de naître et génère une culpabilité incarnée par son côté féminin et projetée sur ces « pétasses »²⁶ qu'il assassine, car ce sont elles, ou plutôt leur pouvoir visuel/sexuel, le « vrai coupable ».

La courte scène de l'asile qui fait suite à l'arrestation de Bobbi nous permet de comprendre en quoi le « plaisir scopophilique » complexé et incontrôlable du Dr Elliott s'adresse au public ; dans ce passage, Bobbi tue et déshabille l'infirmière de l'hôpital psychiatrique, qui est en lingerie fine sous sa blouse. Le meurtre et le viol *post mortem* suggéré ont lieu sous le regard des autres patients qui encouragent l'acte criminel d'un balcon. Séquence invraisemblable qui n'a d'autre fonction que de renvoyer le spectateur (masculin) à sa position de voyeur au cinéma, à la fois soumis et « consolé » (pour reprendre le terme de Freud) par son « plaisir scopophilique » face au sexe et à présent la violence ; une « perversion cinématique » très répandue dans le genre cinématographique gore, un sous-genre du film d'horreur, qui n'a pas attendu *Hostel 2* (d'Eli Roth, 2007) pour produire du *torture porn*²⁷ avec des meurtres de « jolies » filles nues. Certains spécialistes du cinéma comme David Thomson²⁸ n'hésitent pas à faire remonter l'histoire de *torture porn* à *Psychose* d'Alfred Hitchcock, avec la fameuse scène de la douche que Brian De Palma réinterprète au début et à la fin de *Dressed to Kill*.

La représentation « transsexuelle » de Brian de Palma rappelle la représentation homosexuelle du texte de Freud sur *La tête de Méduse*, comme si les positions identitaires alternatives de l'individu né avec un pénis (homosexualité, travestissement, transsexualité...) ne pouvaient se penser que par rapport aux femmes et à leur pouvoir séducteur. Le phallocentrisme hétérosexuel admet sa faiblesse et règle son conflit intime au cinéma par l'extermination (de moins en moins métaphorique) de la représentation féminine qui l'excite, comme c'est le cas dans certains *torture porn*. Nous percevons immédiatement les limites d'une résistance féministe par l'investissement des représentations fétichisées de la féminité dans un cinéma où le point de vue masculin domine culturellement (autant dans la réalisation que dans la réception). Aussi n'est-il pas surprenant de voir la fascination de Quentin Tarantino pour le cinéma féministe radical des années 1970 « *Rape and Revenge* » : les films *Boulevard de la mort* (de

²⁶ Nous faisons référence à l'inspecteur de police chargé de l'enquête sur le meurtre de Kate Miller qui traite tous les personnages féminins du film de « pétasses » lors des interrogatoires.

²⁷ Sous-genre désignant les films d'horreur qui mélangent la violence extrême et la sexualité.

²⁸ D. THOMSON, *The Moment of Psycho : How Alfred Hitchcock Taught America to Love Murder*, New York, Basic Books, 2009.

Quentin Tarantino, 2007) et *Hostel 2* (influencé par Tarantino)²⁹ se montrent très subtils dans leur manière de réaffirmer le pouvoir du regard masculin lorsqu'ils montrent de belles filles fétichisées dans la violence qu'elles subissent et exercent.

Les relations de genres sexe-positives dans la post-pornographie d'Annie Sprinkle

Les rapports de plaisir/pouvoir dans les relations actrice/spectateur sont toujours très intimes puisqu'ils touchent à la structure psychique du pouvoir masculin et de la domination des femmes. Or, comme l'induisent les études de Williams et Mulvey, c'est peut-être la logique scopophilique, l'*interpassivité*³⁰ (le public projette sa propre passivité présumée féminine sur le corps présumé passif de l'actrice à laquelle il tente de s'identifier)³¹ et la narration dans les dispositifs phallogocentriques du cinéma, que le féminisme doit traiter pour parvenir à déconstruire la domination masculine dans la culture cinématographique. C'est à ce renversement que travaille Annie Sprinkle au sein du cinéma pornographique, proposant (pourrions-nous dire) un passage du porno muet au porno parlant. Elle est l'une des premières actrices porno à briser le silence des images qui « parlent d'elles-mêmes » en proposant un point de vue féminin dans la pornographie, développant petit à petit ce que Veronica Vera appellera une « post-pornographie moderne » (*Post-porn modernist*). Loin d'être en faveur de la censure (toujours contre-productive), l'artiste va faire avec cette condition pornographique des femmes, vieille comme l'invention de la photographie, et développer des stratégies de survie au sein de l'industrie du X. Elle va incessamment verbaliser et problématiser sa sexualité à l'écran et en arriver progressivement à des performances vivantes où elle interagit avec un public amené à mettre des mots sur sa façon de consommer le corps féminin.

Son premier film en tant que réalisatrice fut *Deep Inside Annie Sprinkle* (1981), classé deuxième au box-office des films pornographiques américains. Les intentions d'Annie Sprinkle étaient claires : « Mon concept consistait à rendre le film interactif. J'impliquais le regardeur en parlant directement à la caméra »³². Au début du film, elle donne son vrai nom, montre des photos souvenirs, parle de ses anciennes amies d'école et de sa famille, le spectateur est plongé dans une intimité inhabituelle, n'ayant rien à voir avec le sexe. Cette surprenante introduction fait son effet : l'artiste met ainsi à mal l'objectivation de son corps en se rendant sujet d'énonciation, avec une identité, une histoire, des goûts, des préférences... La volonté de dialoguer avec le public ne s'arrête cependant pas à l'usage stratégique de la caméra, Annie Sprinkle va beaucoup travailler à subjectiver le spectateur pour en finir avec l'*interpassivité* dans la pornographie et ne pas monopoliser l'attention du public sur son corps. Lors de la première diffusion de *Deep Inside Annie Sprinkle*, dans un *drive-in* de l'Ohio en 1981, l'artiste tenta d'établir une communication avec les neuf cents voitures qui s'étaient déplacées pour voir le film, en donnant des instructions du type : « Mettez votre

²⁹ Selon le site Allociné : http://www.allocine.fr/film/anecdote_gen_cfilm=114997.html

³⁰ Slavoj ŽIŽEK, « Fétichisme et subjectivation interpassive », traduit de l'anglais par E. KOUVELAKIS, in *Actuel Marx*, 34, 2003/2, p. 99-109.

³¹ Linda WILLIAMS, *op. cit.*, p. 82.

³² Annie SPRINKLE, *op. cit.*, p. 33.

clignotant gauche si vous êtes hétéros, votre clignotant droit si vous êtes homos, l'un après l'autre si vous êtes bi », « allumez vos feux de détresse si vous êtes célibataire », etc. Puis, elle dit aux hommes que s'ils lui apportaient des sous-vêtements féminins au comptoir, ils auraient un prix. Ce qui motiva une douzaine de personnes. Ensuite, elle proposa la même chose aux femmes en réclamant des dessous d'hommes et là c'est une cinquantaine de participantes qui jouèrent.

Nous pressentons, comme Marie-Hélène Bourcier, qu'il existe, dans le simple fait de parler en tant que sujet et de faire parler le spectateur qui se voit alors représenté, une stratégie politique qui redistribue les rapports de pouvoir entre l'actrice et les spectateurs. Le but étant d'échapper autant que possible à la logique oppressive du « *male gaze* » dans l'industrie pornographique, d'exister au-delà de la posture d'objet sexuel et de réfléchir (au sens propre du terme) la position du spectateur. Dans *Prometheus Projet* (1985), une pièce de théâtre mise en scène par le respecté Richard Schechner, Annie Sprinkle interpréta *Nurse Sprinkle Sex Education Classroom* où « des acteurs jouaient le rôle des pervers en imperméable mastic et rejoignaient Sprinkle qui donnait une classe d'éducation sexuelle sur scène. Ils se branlaient, puis à la fin du spectacle tous les acteurs fixaient les spectateurs que le metteur en scène prenait en photo. Non seulement la strip-teaseuse se voyait dotée de parole mais, ce faisant, (...) elle renvoyait le regard objectivant à son envoyeur/consommateur »³³.

Dans *Porn Star Fan Mail – Open to the Public*, une installation de 1984 à la Sixth Sense Gallery de New York, Annie Sprinkle laissait à la disposition des amoureux de l'art le courrier qu'elle recevait en tant qu'actrice porno, le public pouvait emporter certaines lettres et même se charger d'y répondre. Cette rencontre des publics (malheureusement unilatérale) entre les amateurs d'art et les fans de pornographie était propice aux comparaisons, et peut-être même à l'identification. Le regardeur est ici questionné dans ses pratiques consommatrices à travers une mise en situation dans la peau d'Annie Sprinkle, la véritable destinataire du courrier. Certes, l'incitation aux dialogues entre les publics se produit déjà dans certains livres d'or, mais elle prend une tournure politique par la prise de conscience des rapports de plaisirs/pouvoirs entre l'actrice X et les fans qui se croient dans leur bon droit de s'accaparer « leur » star du porno...

Cette rencontre avec le public culmine avec le célèbre *one woman show* d'Annie Sprinkle *Post-Porn Modernist* qui s'est joué dans le monde entier depuis 1990. La partie la plus importante de ce show est sans doute *Public Cervix Announcement*, une performance dans laquelle après avoir expliqué le fonctionnement du vagin sur le mode anatomique, elle s'assoit sur une chaise, les jambes écartées (comme chez le gynéco, ou comme dans le porno, ou les deux, à chacun de voir), place un speculum dans son utérus, fait distribuer des lampes torches au public en proposant aux volontaires de venir voir son col de l'utérus. Par ce geste, elle s'empare de la « préhistoire de la pornographie » en revisitant l'imagerie gynécologique du XIX^e siècle³⁴, elle s'empare de la parole de l'expert qui a été retirée aux femmes depuis l'apparition de

³³ Marie-Hélène BOURCIER, *Sexpolitiques : Queer Zones 2*, op. cit., p. 184.

³⁴ Voir Magalie LE MENS et Jean-Luc NANCY, *L'hermaphrodite de Nadar*, éd. Créaphis, 2009.

l'obstétrique³⁵, et démedicalise autant qu'elle dépornographie l'observation d'un vagin. Comme à son habitude, elle encourage les spectateurs à s'exprimer sur ce qu'ils voient, et on assiste à une déferlante de descriptions marquées culturellement par les anciennes croyances médicales occidentales. Toutefois, il y a une réelle intention créative de la part des spectateurs dans les commentaires amusants qu'ils font. Le fait pour une actrice porno de confronter le spectateur à l'image de son sexe et lui demander ce qu'il voit, amène ce dernier à devoir créer un discours énoncé oralement qui donnera une matérialité visible/audible à son corps et décentrera son attention (et celles des autres) du corps de l'actrice. Ce procédé féministe post-pornographique invite à une « dé-fétichisation » par le dialogue avec le public où c'est la parole de l'agent concerné (l'artiste-femme) qui est mise en valeur et où la verbalisation de l'expérience visuelle en collectif ne laisse pas de place à la domination du regardeur égocentrique.

Conclusion

Le cinéma naît dans les amphithéâtres de Muybridge où l'élite masculine se partage passivement un savoir visuel sur le corps féminin, retirant un certain plaisir de l'intimité qui est artificiellement construit par les mises en scène érotiques du photographe ; le regard suggestif du corps féminin lancé à la caméra. Des vérités sur le mouvement du cheval au galop, on passe à la confession sexuelle des femmes, mais cela résulte d'une même logique pornographique du cinéma. Nous avons vu avec *Dressed to Kill* qu'un certain *empowerment* est possible en investissant l'impuissance du regard masculin face au « plaisir scopophilique » que lui procure la fétichisation du corps féminin dans sa confession sexuelle. Nous avons également constaté que cette stratégie féministe avait ses limites dans un cinéma où les hommes, majoritaires, savent s'emparer des images et imposer un point de vue qui sera dominant. La pratique de l'intime proposée par Annie Sprinkle va neutraliser de façon plus efficace la « scopophilie scientifique et perverse » en s'appuyant sur ses contradictions : l'assujettissement se transforme en processus de subjectivation car l'intimité est exagérément investie par l'artiste qui se livre au-delà de la simple confession sexuelle exigée par la pornographie. C'est ainsi que réapparaît l'identité de l'actrice que le regard objectivant de la caméra et du spectateur efface. L'œil pornographique est pris dans son propre piège, et il n'y a plus qu'un pas à franchir pour que ce soit lui qui soit objectivé par l'actrice. Toutefois, loin de se limiter au « [renvoi du] regard objectivant à son envoyeur/consommateur » et à la représentation du spectateur qui en découle, il y a l'intention chez Annie Sprinkle de pousser le spectateur à l'autoreprésentation car c'est précisément ce qui fait défaut au public (braqué sur le « plaisir narcissique » et « fétichiste » qu'offre la passivité au cinéma) et conduit à cette relation actrice/spectateur qui est un rapport de pouvoir.

³⁵ Laurence GUYARD, *La médicalisation contemporaine du corps féminin : le cas de la consultation gynécologique*, thèse de doctorat en sociologie, sous la direction de M. SEGALIN, Nanterre, Université Paris X, 2008, p. 68.

Annie Ernaux et l'écriture de l'intime : esthétique de l'indicible

Camille DELON

Sur le mode du journal ou à travers les romans dits d'« auto-fiction », l'œuvre d'Annie Ernaux comprend toujours une dimension de l'intime : la sexualité dans *Passion simple* (1991) ou *L'évènement* (2000), le rapport à l'amour et au couple dans *Une femme gelée* (1981), le regard gêné sur l'appartenance à une classe sociale dans *La honte* (1997) ou *La place* (1983). Dans *L'usage de la photo*¹, Ernaux et son amant, l'auteur Marc Marie, prennent des photographies des lieux où ils ont fait l'amour ensemble. Leurs « compositions » représentent les chemisiers en boule sur le carrelage, les sous-vêtements jetés au pied du lit, les pantalons enlevés à la va-vite encore empreints des corps, les draps froissés des lits retenant l'étreinte amoureuse. Les photographies servent de point de départ aux amants qui écrivent chacun de leur côté et sans se consulter. A cette période, Annie Ernaux, touchée par un cancer du sein, suit une chimiothérapie qui entraîne des modifications corporelles manifestes. Le corps sert alors de médium pour déplacer des questions, comme la maladie ou la sexualité, hors de la sphère privée. Ernaux fait glisser sur lui ce qui semble, à première vue, relever de l'intime vers le lecteur et le domaine public.

Traditionnellement, la notion d'intime véhicule quelque chose de péjoratif, car elle recouvre une pensée de l'intérieur et du domestique. Associée au « féminin », elle ne peut se défaire des émois du « je », puisqu'elle suscite la passion, puisqu'elle met en œuvre l'égaré de soi défini et critiqué par Blanchot dans *Le livre à venir*². Nous nous limiterons aux parties du texte rédigées par Annie Ernaux afin de nous concentrer sur la subjectivité du corps blessé et sur l'expérience de la maladie au

¹ Annie ERNAUX et Marc MARIE, *L'usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005.

² Maurice BLANCHOT, « Le journal intime et le récit », in *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

féminin. Nous observerons ainsi comment cette œuvre particulière s'inscrit ou ne s'inscrit pas dans cette approche de l'intime. Notre étude portera dans un premier temps sur la dicibilité du corps, puis sur les manifestations de l'intime.

Dire et écrire le corps

Le corps sacrifié et sacralisé

Contrairement à la tuberculose, qui servit de décor à de nombreuses reprises sur la scène littéraire du XIX^e siècle, le cancer n'a jamais véritablement été une source d'inspiration pour les écrivains. Les parties dépréciées du corps auxquelles la maladie s'attaque le plus souvent, comme le colon, les ovaires ou l'utérus, concurrencent difficilement l'esthétique romantique de la maladie du soufflé et la mort lyrique qu'elle prémédite comme ce fut le cas, par exemple, pour Marguerite Gautier, *La dame aux camélias* d'Alexandre Dumas.

Pourtant, Ernaux rapproche deux thématiques pensées *a priori* comme antinomiques : la sexualité et la maladie, en posant implicitement la question : « comment la chair gâtée peut-elle procurer du plaisir et, *a fortiori*, en éprouver ? » Le plaisir et l'érotisme dont le texte fait état participent à la mise en place d'une esthétique de la maladie qui commence par la description physique qu'Ernaux entreprend d'elle-même. Son lexique fait appel à l'univers tératologique, en particulier lorsqu'elle mentionne la dissymétrie qui la redessine, due à la grosseur de la tumeur, les nombreux marquages sur le corps, ou encore l'altération de son système pileux :

« Quand je suis nue, avec ma ceinture de cuir, ma fiole toxique, mes marquages de toutes les couleurs et le fil courant sur mon torse, je ressemble à une créature extraterrestre »³.

« A cause de mon corps entièrement lisse, il m'appelait sa femme-sirène. Le cathéter, avec son excroissance sur ma poitrine, est devenu un « os surnuméraire »⁴.

Que la chimiothérapie provoque la chute des cheveux est un fait que nul n'ignore. En revanche, les autres zones pileuses du corps sont rarement évoquées publiquement ; l'amant ne cache pas son étonnement à ce propos en découvrant le corps à l'aspect prépubère de sa partenaire qui se contraint néanmoins à performer le féminin. Une performance que l'on peut rapprocher de la thèse de Judith Butler⁵ à ce sujet : une féminité surjouée aux moyens d'accessoires tels que la perruque ou les faux cils, prenant la forme d'une mascarade qui n'est pas sans rappeler celle de la féminité dont Joan Rivière⁶ fait état et qui fut reprise par Lacan⁷.

Le corps est alors performé et prothésisé, à la fois par les accessoires de la mascarade et par le dispositif nécessaire au traitement, comme cet « os surnuméraire », le cathéter, qui transperce la narratrice, lui donnant ainsi l'allure, d'une « créature

³ Annie ERNAUX et Marc MARIE, *L'usage de la photo*, op. cit., p. 110.

⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁵ Judith BUTLER, *Trouble dans le genre*, Paris, La découverte, 2005.

⁶ Joan RIVIÈRE, « Womanliness as masquerade », *International Journal of Psychoanalysis*, 10, 1929, p. 303-313.

⁷ Jacques LACAN, « La signification du phallus », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.

extraterrestre »⁸. Ce corps « monstrueux », qui s'incarne dans les rapports charnels entre les deux amants, entretient un rapport ambigu entre le sain et le malsain, entre le permis et l'interdit, entre le sacré et le profane, entre la mort et l'érotisme. En effet, le profane et le sacré, tels qu'ils sont conçus par Georges Bataille dans *L'érotisme*⁹, cohabitent dans le corps de la narratrice qui oscille de l'un à l'autre. Le caractère profane se manifeste par l'aspect pourrissant et défectueux du corps qui le range du côté de l'interdit. La maladie modifie le corps, nous l'avons dit, et attaque tout particulièrement les atouts érotiques traditionnellement perçus comme « féminins » (chevelure, seins, silhouette). Le caractère sacré, quant à lui, est incarné dans le fait que le corps transgresse précisément l'interdit dont il fait l'objet : il s'offre néanmoins à l'amant, il donne et éprouve malgré tout du plaisir et il se rend public en se livrant au lecteur. La violence infligée par les mouvements entre le profane et le sacré, ancrée dans la chair, participe à l'érotisation de la relation entre la narratrice, l'amant et le lecteur. « Le domaine de l'érotisme est le domaine de la violence, le domaine de la violation », affirme Bataille¹⁰. Ici, le corps est précisément violenté par la tumeur, il est violé par la profanation que les prothèses médicales opèrent sur lui et par le regard intrusif du lecteur. La narratrice apparaît en un sens comme la victime sacrifiée, soumise à la consommation de la maladie. Bataille citant Sade affirme qu'il « n'est pas de meilleur moyen de se familiariser avec la mort que de l'allier à une idée libertine »¹¹. En effet, dans *L'usage de la photo*, la présence en filigrane d'une mort menaçant à la fois le couple et le récit est le vecteur qui mène à la jouissance. Le récit entérine la maladie, sacralise le corps sacrifié et ouvre ainsi la voie au plaisir.

Cependant, l'érotisation du contexte dans *L'usage de la photo* n'est possible que par le fait qu'il est rendu public. Une médiatisation de la maladie qui rappelle certains romans d'Hervé Guibert, dans lesquels il confie les détails de l'évolution de la maladie du sida qui l'affecte, lui et son entourage, dans les années quatre-vingt. Par exemple, dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*¹², le récit oscille entre la confiance autobiographique et ce qui pourrait être assimilé à un diagnostic médical. De plus, la parution du roman de Guibert en 1990, précède de peu l'affaire du sang contaminé, c'est-à-dire le moment où le sida devient un problème politique, donc public.

Comme s'appliquera à le faire Ernaux, Guibert utilise le champ de bataille de la maladie comme terrain de jeu érotique. Leslie Hill remarque¹³ que, dans *Fou de Vincent*, à chaque fois que son partenaire lui annonce une maladie consécutive à sa séropositivité, le narrateur se sent d'autant plus attiré par lui :

Vincent me disait : j'ai des champignons, il disait : j'ai une syph, il disait : j'ai des poux, et j'attirais son corps vers le mien¹⁴.

⁸ *Ibid.*, p. 110.

⁹ Georges BATAILLE, *L'érotisme*, Paris, Minuit, 1957.

¹⁰ *Ibid.*, p. 22.

¹¹ *Ibid.*, p. 18.

¹² Hervé GUIBERT, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1990.

¹³ Leslie HILL, « Ecrire la maladie », *Nottingham French Studies*, 34/1, 1995, p. 89-99.

¹⁴ Hervé GUIBERT, *Fou de Vincent*, Paris, Minuit, 1989, p. 30.

Il semble que, là aussi, la forme paroxystique de l'érotisme soit incarnée par une écriture qui sème la confusion entre le désir et la maladie. Comme chez Ernaux, la jouissance ne peut s'opérer que sous la menace de mort dont le corps malade fait l'objet, d'une part, et par la mise en scène publique de cette menace, d'autre part.

Révéler sa maladie peut donc être une méthode pour aborder la sexualité. Encore faut-il trouver le moment et les moyens de dire la maladie : Guibert choisit ses confidents stratégiquement, Ernaux surprend son amant qui n'avait rien remarqué. Ecrire et publier la maladie permet, d'une certaine manière, de sortir du placard définitivement, de réaliser un *coming out* et de fermer les suspensions qui mettent en doute le savoir de l'interlocuteur à ce sujet. Un rendu public comparable à celui évoqué par Eve Kosofsky Sedgwick à propos de l'orientation sexuelle dans *Epistémologie du placard*¹⁵ : « est-ce que l'autre sait ? ». L'écriture tranche définitivement en rendant ces informations publiques, c'est-à-dire, en les redonnant au public.

L'usage de la photo aborde une maladie qui reste en définitive encore assez taboue, et ce, même si les actrices se déshabillent depuis quelques années dans les magazines féminins pour faire la promotion de la mammographie¹⁶. Nous remarquerons que ces photographies, qui ont pourtant la vocation de prévenir du cancer du sein et d'encourager le dépistage, représentent toujours des poitrines saines, bien remplies et bien charnues. Les images des seins tuméfiés et cramés par les rayons, des seins couturés, des torses mastectomisés, sont généralement cachées, à l'exception de quelques artistes particulièrement sensibles à cette question¹⁷.

« En France, 11% des femmes ont été, sont atteintes d'un cancer du sein. Plus de trois millions de femmes. Trois millions de seins couturés, scannérisés, marqués de dessins rouges et bleus irradiés, reconstruits, cachés sous les chemisiers et les tee-shirts, invisibles. Il faudra bien oser les montrer un jour, en effet. [Ecrire sur le mien participe de ce dévoilement] »¹⁸.

Implicitement, le roman d'Ernaux épouse une position politique sur la maladie et sur la production du discours sur le corps féminin qui l'accompagne. Position que la poète et essayiste américaine Audre Lorde adopte aux Etats-Unis au début des années quatre-vingt dans son *Journal du cancer*¹⁹ en dénonçant, entre autres, l'invisibilité des femmes atteintes par la maladie dans le but de les inciter à se libérer des carcans qui les maintiennent dans un silence meurtrier. Son engagement ouvre la voie, plus ou moins directement, à quelques plumes principalement américaines,

¹⁵ Eve KOSOFSKY SEDGWICK, *Epistémologie du placard*, Paris, Amsterdam, 2008.

¹⁶ Marie CLAIRE, 689, 2009.

¹⁷ Comme la documentariste belge Marie Mandy qui réalise *Mes deux seins, journal d'une guérison* en 2010.

¹⁸ Annie ERNAUX, *L'usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2006, p. 112-113.

¹⁹ Audre LORDE, *Journal du cancer*, Genève, Mamamélis, 1998.

comme celle de Kathy Acker²⁰, Eve K. Sedgwick²¹, Catherine Lord²² ou encore Susan Sontag²³.

Le corps réversible

Ernaux remet en cause le principe d'irréversibilité auquel le corps est normalement soumis en faisant passer le lecteur de l'autre côté de la peau protectrice, que Didier Anzieu définit comme le « Moi-peau »²⁴, c'est-à-dire la frontière du Moi corporel :

« Pendant des mois, mon corps a été investigué et photographié des quantités de fois sous toutes les coutures et par toutes les techniques existantes. Je me rends compte maintenant que je n'ai vu ni voulu voir quoi que ce soit du *dedans*²⁵, de mon squelette et de mes organes »²⁶.

Elle réalise un gros plan sur l'absence de corps qui règne à l'intérieur des vêtements :

« Sur toutes les photos, nos vêtements, tailleur, chemises, traînent par terre, exhibent ce qu'on ne voit presque jamais, les étiquettes avec leurs conseils de lavage, la doublure, le gousset des collants »²⁷.

Quoi de plus intime, en effet, que le gousset d'un collant ou l'entre-jambes d'un slip ? Rien n'est plus personnel, cela ne se prête pas, cela ne se montre pas, cela ne se dit pas. Les corps auxquels ces vêtements vides réfèrent sont exposés à l'extérieur, ils sont déplacés dans le texte. Ils brillent par leur absence sur les clichés et l'écriture souligne leur présence, si bien que le lecteur finit par ne plus voir qu'eux.

Ce principe d'externalisation du corps permet d'instaurer le mouvement depuis l'intérieur vers l'extérieur, depuis le privé vers le public. Cette délocalisation de l'intérieur est bien ancrée dans la thématique des travaux de plusieurs artistes féministes notamment et nous pouvons l'observer sur certaines compositions de la série des *Disaster* de l'Américaine Cindy Sherman où le vomi côtoie le sang et des restes de nourriture²⁸, en somme, tout ce que Julia Kristeva rassemble sous la terminologie de l'abject²⁹. L'artiste sort les substances du corps et déplace les frontières, semant le trouble entre l'intérieur et l'extérieur. La Libanaise Mona Hatoum, quant à elle, confronte le spectateur à un autre type de déplacement, depuis l'extérieur vers l'intérieur, en le faisant pénétrer dans l'intime d'un corps au moyen

²⁰ Kathy ACKER, « The Gift of Disease », *The Guardian*, 1996.

²¹ Eve KOSOWSKY SEDGWICK, « White Glasses », in *Tendencies*, Durham, Duke University Press, 1993.

²² Catherine LORD, *L'été de sa calvitie. Une improvisation du cancer*, Paris, L'Unebêvue, 2006.

²³ Susan SONTAG, *La maladie comme métaphore*, Paris, Christian Bourgois, 1993.

²⁴ Didier ANZIEU, *Le moi-peau*, Paris, Dunod, 1995.

²⁵ L'auteure souligne.

²⁶ *Ibid.*, p. 194.

²⁷ *Ibid.*, p. 108.

²⁸ Cindy SHERMAN, *Disasters*, 1986-1989.

²⁹ Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

d'une caméra et d'une installation vertigineuse³⁰. Le spectateur endosse alors le rôle d'un corps étranger et s'engouffre dans un corps, étranger lui aussi.

Chez Ernaux, le corps étranger est certes la tumeur qui grossit dans son sein et qui la pousse à réenvisager les limites de son propre corps, mais c'est aussi le regard du lecteur qui, en pénétrant le texte, pénètre également le corps de son auteure. L'entrée dans l'intime est à la fois corporelle et textuelle, l'auteure est violée et vidée. Dans *L'intrus*, la réflexion qu'il entreprend suite à la greffe du cœur qu'il subit au début des années quatre-vingt dix, Jean-Luc Nancy écrit : « mon cœur, mon corps, sont un ailleurs « en » moi »³¹, ou encore « L'intrus m'expose excessivement. Il m'extrude, il m'exporte, il m'exproprie »³² et met en lumière ce déplacement « hors de », cette expropriation de l'identité vidée par la présence de l'intrus.

L'œuvre d'Ernaux, comme *L'intrus*, met donc en perspective l'absence de maîtrise de la contenance du corps. La narratrice ne retient plus son intérieur et par conséquent, elle ne tient plus son intérieur... domestique. Comme les goussets des collants, les lits défaits montrent, plus qu'ils ne cachent, les corps enlacés. Les empreintes dans les draps en disent davantage sur l'étreinte que l'étreinte elle-même. Montrer un lit défait, c'est arborer le symbole d'une vie dissolue, c'est également le signe de la défaite de la pression patriarcale sur la « femme d'intérieur » :

« Pour une femme, ne pas faire son lit de la journée était considéré par le voisinage comme la preuve même du laisser-aller, le signe qui ne trompe pas sur son incapacité à tenir une maison et qui la faisait démeriter aux yeux de tout le monde : oser exhiber sans honte les draps ouverts, froissés, avec les taches et l'empreinte des corps. Il fallait (...) RECOUVRIR SON LIT »³³.

Ernaux met donc le lecteur à la limite. Elle le situe dans un entre-deux où ce qu'elle ne montre pas l'entraîne à en imaginer davantage. Elle dit le corps mais nous comprenons que, finalement, l'intime ne réside pas dans son rendu public mais plutôt dans l'écriture elle-même, dans la production artistique qui sous-tend une esthétique de l'invisible et de l'indicible.

Manifestations de l'intime

L'écriture : un acte érotique

La dimension érotique de l'écriture d'Ernaux émane du partage des pratiques : l'écriture est partagée avec l'amant, la sexualité est partagée avec la maladie, le tout est partagé avec le lecteur. Un jeu de regard se met en place entre le photographe, celui qui regarde l'image et celui qui est photographié (ici, celui dont l'absence est photographiée). Les places de l'*Operator*, du *Spectator* et du *Spectre*, que Barthes

³⁰ Mona HATOUM, *Corps étrangers*, 1994. L'installation comprend une structure cylindrique à l'intérieur de laquelle un vidéoprojecteur diffuse, sur le sol, une bande vidéo en couleur de l'intérieur d'un corps humain. La caméra plonge dans le corps par les orifices et le parcourt à travers l'estomac, les intestins, le vagin. Le spectateur est invité à pénétrer dans l'enceinte du cylindre et se trouve alors au bord de cet abîme visuel.

³¹ Jean-Luc NANCY, *L'intrus*, Paris, Galilée, 2000, p. 22.

³² *Ibid.*, p. 42.

³³ Annie ERNAUX et Marc MARIE, *L'usage de la photo*, op. cit., p. 170-171.

identifie dans *La chambre claire*³⁴, sont rendues mobiles par les effets de ce jeu de regard : quelqu'un regarde celui qui regarde. Un processus semblable définit le film réalisé par Sophie Calle, *No Sex Last Night*³⁵, où le spectateur regarde le couple lui-même en train de se regarder, depuis la route qui traverse les Etats-Unis jusqu'aux lits des chambres d'hôtels. Par conséquent, le lecteur chez Ernaux, ou le spectateur chez Calle, semble être l'unique allié de celui qui regarde et commente la scène, car au moment où les amants écrivent ou commentent les images, le ou la partenaire n'a pas connaissance de ce qui est dit. Nous, qui lisons et regardons, endossons le rôle de complice tout en étant cependant trompés car à l'instant où nous prenons connaissance du texte et des images, les deux partenaires ont déjà échangé leurs travaux. Nous ne savons donc plus très bien qui manipule qui, puisque le lecteur qui a l'impression d'en savoir plus que l'amant au moment de la lecture ne dispose en réalité que du texte que l'auteure aura bien voulu lui donner ou des images que la réalisatrice aura choisies pour lui. Nous sommes donc, nous aussi, regardés lorsque nous regardons celui qui regarde.

Par ailleurs, Annie Ernaux resserre le lien entre la création artistique et la sexualité, au point que dans *L'usage de la photo* l'écriture est assimilée à une pratique sexuelle. Le simple fait de penser à l'autre se livrant à l'écriture suscite l'excitation :

« La pensée qu'il a commencé d'écrire sur ces photos, ces signes d'une nuit, me remplit d'un sentiment inconnu jusqu'ici, d'une excitation autant intellectuelle que physique. C'est un secret que nous partageons, une espèce de nouvelle pratique érotique »³⁶.

L'association communément réalisée entre le sperme et l'encre³⁷ est étendue à l'outil de création en général avec la comparaison entre le zoom de l'appareil photo et le sexe masculin qui grandit lorsqu'il est manipulé par la narratrice :

« Le dé clic de l'appareil est une étrange stimulation du désir, qui pousse à aller plus loin. Quand c'est moi qui prends la photo, la manipulation, le réglage du zoom est une excitation particulière, comme si j'avais un sexe masculin – je crois que beaucoup de femmes éprouvent cette sensation. A chaque fois, le dé clic de l'appareil me fait tressaillir le cerveau de plaisir »³⁸.

Ces associations nous conduisent à interroger la représentation du plaisir sexuel mise au travers du couple création – sexualité qui postule une conception du plaisir essentiellement phallique, et phallogocentrique. Le fantasme érotique autour de la création semble toujours induit chez Ernaux par des rapports dominants/dominés ou masculin/féminin. Sans afficher des positionnements explicitement féministes, Ernaux adopte néanmoins une posture critique sur la hiérarchisation qui définit les rapports homme/femme : sur les perspectives de carrière et le travail domestique dans

³⁴ Roland BARTHES, *La chambre claire*, Paris, Cahiers du cinéma Gallimard le Seuil, 1980.

³⁵ Sophie CALLE, *No Sex Last Night*, 1992.

³⁶ Annie ERNAUX et Marc MARIE, *L'usage de la photo*, op. cit., p. 62.

³⁷ Laure MURAT, « Écriture : intimité d'une pratique », in Elisabeth LEBOVICI, *L'intime*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 2004.

³⁸ *Ibid.*, p. 123.

La femme gelée, sur la sexualité et le rapport au corps dans *L'événement* pour ne se limiter qu'à quelques exemples représentatifs. Néanmoins, elle se joue parfois d'un sentimentalisme caricatural en adoptant un comportement « fleur bleue », souvenons-nous du jeu de soumission auquel elle se livre dans *Passion simple*. Le plaisir semble aussi provenir de l'acceptation d'un investissement déséquilibré des partenaires dans la relation qui les unit.

Par ailleurs, Philippe Vilain souligne très justement que l'écriture du sentiment érotique et amoureux chez Ernaux a toujours quelque chose à voir avec la dimension populaire du sexe³⁹. Les divers surnoms qu'elle lui attribue dans l'ensemble de ses romans trahissent ses origines sociales modestes : tantôt « titite », « misère », « quat'sous »⁴⁰, tantôt « zézettes avachies »⁴¹, le sexe, parce qu'il appartient à la matière du corps rappelle constamment la classe populaire dans lequel ce vocabulaire est employé, c'est-à-dire, le milieu d'origine d'Ernaux. En revanche, l'écriture, l'essence de l'activité intellectuelle représente la véritable gageure pour légitimer l'ascension sociale de l'auteure. Elle confie à ce propos : « Ouvrir son espace d'écriture est plus violent que d'ouvrir son sexe »⁴².

Annie Ernaux, constamment rattrapée par ses origines modestes, produit une œuvre réunissant à la fois le matériau populaire, ancré dans la matérialité du corps, et une réflexion intellectuelle reposant sur des principes féministes. Entreprise comparable, à nouveau, à celle de Cindy Sherman qui tente de rompre avec le féminisme élitiste des années soixante-dix en introduisant une certaine forme d'accessibilité dans ses travaux⁴³.

Restitution et mélancolie

Chez Ernaux, l'intime se distingue dans les revers mélancoliques de l'écriture. Le ton impersonnel dont l'auteure fait usage donne l'impression que l'histoire ne lui appartient plus, qu'elle a été redistribuée, elle porte un regard mélancolique sur les éléments de sa vie. La dimension impersonnelle des scènes est caractérisée par l'emploi quasi systématique d'articles indéfinis : « une chaussure piétine un soutien-gorge »⁴⁴, « des vêtements éparpillés »⁴⁵, « un grand châle rouge », « une sandale noire »⁴⁶, qui dépouillent les personnages de leur histoire. La narration de ces instants met en perspective leur achèvement : la narratrice sait qu'elle ne les vivra plus.

Le récit de Sophie Calle dans *No Sex Last Night* produit un effet similaire, à la fois par la prosodie et dans le contenu de l'énoncé. Quand elle dit : « à cette époque, j'étais avec lui », la concision et l'amertume qui portent sa voix font ressortir l'aspect révolu

³⁹ Philippe VILAIN, « Le sexe et la honte dans œuvre d'Annie Ernaux », *Roman 20-50*, 24, 1997, p. 149-164.

⁴⁰ Annie ERNAUX, *La femme gelée*, Paris, Gallimard, 1987, p. 40.

⁴¹ Annie ERNAUX, *Les armoires vides*, Paris, Gallimard, 1974, p. 104.

⁴² Annie ERNAUX et Marc MARIE, *L'usage de la photo*, op. cit., p. 62.

⁴³ Laura MULVEY, « Fantasmagorie du corps féminin », in Régis DURAND, Jean-Pierre CRIQUI et Laura MULVEY, *Cindy Sherman*, Flammarion / Jeu de paume, 2006, p. 284-303.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 95.

de l'époque en question. Chez Ernaux, comme chez Calle, l'histoire n'est racontable que parce qu'elle est achevée, elle déclenche alors automatiquement une vague de mélancolie, renforcée par le recours à la photographie qui agit comme un embrayeur effectif générateur d'écriture. A la manière de Pérec⁴⁷, Ernaux utilise l'image comme substitut au souvenir. Les photographies remplissent le rôle du « Ça-a-été » barthésien et suscitent le regret d'un « ici et maintenant » révolu. Le lecteur empêtré dans les traces d'une intimité achevée est alors condamné à errer dans un espace qui n'excède jamais vraiment le seuil du récit.

Dans le texte d'Ernaux, il semble que l'illusion d'intimité soit due à la proximité entre l'auteur et le lecteur qui cohabitent dans un espace qui prend à revers la théorie barthésienne de la mort de l'auteur⁴⁸. Chez Ernaux, l'auteure n'est pas décimée par le lecteur, au contraire, mais en conséquence, l'ambiance est parfois étouffante. Il s'agirait alors d'une écriture de l'« extime » pour reprendre le titre d'une œuvre de Michel Tournier⁴⁹, car ce que nous croyons intime (le corps, le sexe) ne l'est finalement pas. En revanche, l'invisible, ce que Bernanos considère comme la vie intérieure et le processus de création qui la met en œuvre, l'est. L'intime est donc politique et quand il est dit malgré tout, il laisse au seuil, il empêche d'atteindre véritablement l'authenticité qui le définit. Déplacer l'intime entraîne son expiration, il est porté par l'écriture et meurt avec elle.

Par conséquent, quand l'intime (qui n'est donc plus l'intime) est rendu public, il ne subsiste que les *traces*, dans l'acception derridienne⁵⁰, de l'intimité, c'est-à-dire quelque chose qui peut être à la fois effacé et effaçant. En effet, dans *L'usage de la photo*, nous ne voyons que des traces. Des traces laissées par les corps dans les vêtements et dans les lits, des traces gravées dans l'écriture qui nous confrontent à l'angoisse de la disparition en signifiant l'occurrence de l'inquiétante étrangeté qui menace le récit.

⁴⁷ Georges PÉREC, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975.

⁴⁸ Roland BARTHES, « La mort de l'auteur », in *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, le Seuil, 1984.

⁴⁹ Michel TOURNIER, *Journal extime*, Paris, Gallimard, 2004.

⁵⁰ Jacques DERRIDA, « La scène de l'écriture », in *L'écriture et la différence*, Paris, Le Seuil, 1967, p. 339.

Catherine Breillat, le rire extime

Fabrice BOURLEZ

La retraite de l'intime ?

L'intime a-t-il vu ses frontières se déplacer ? N'a-t-il pas définitivement cessé de s'ancrer dans le plus profond de ce que nous sommes ? Voire, n'a-t-il pas tout simplement disparu ? Avec l'avènement des nouvelles technologies, de la télé réalité, des stratégies de développement personnel, avec le succès de l'auto-fiction et avec la *pipolisation* des politiques, le régime de la transparence absolue dans lequel nous vivons n'a-t-il pas sommé l'intime de sortir hors de toutes ses cachettes ? Et de fait, aujourd'hui, avec une certaine liberté de ton, on se raconte, on se livre, on dit qui on est devant tout le monde, on parle de ses hobbies et de ses préférences littéraires comme de ses préférences sexuelles. Toujours plus nombreux sont ceux qui donnent à voir et à lire leur moi. L'espace privé envahit la sphère publique. Et le monde, sans trop de tabous, dans une relative indifférence, entend et voit les autres baiser, pleurer et même mourir en direct¹. Serions-nous passés à l'heure de la post-intimité ?

On pourrait lire le travail de la sulfureuse Catherine Breillat comme faisant partie de ce déversement de l'intime à l'image. Pareille hypothèse pourrait d'ailleurs utilement expliquer pourquoi, de façon systématique, ses films ont entraîné tant de polémiques houleuses. Breillat, artiste précurseur, aurait ouvert avec force et fracas une brèche dans l'intime. Trop tôt pour ne pas susciter la colère des bien-pensants, elle aurait participé à la déconstruction de la forteresse de l'intimité en donnant à voir ce que, jusqu'alors, on aurait tenu secret au cinéma : la sexualité libérée, plurielle et changeante des jeunes filles, l'impossible du rapport sexuel, le phallus érigé de

¹ Nous reprenons ici, trop vite et de façon trop ramassée, des thèses que l'on peut retrouver dans l'excellent essai de M. FOESSEL, *La privation de l'intime*, Paris, Gallimard, 2008 ainsi que (mais dans une moindre mesure) chez H. P. JEUDY, *L'absence d'intimité*, Belval, Circé, 2007.

l'homme, l'énigme aveugle et sanglante du sexe de la femme. Film après film, Breillat aurait anticipé, de façon dramatique, ce qui se déverse aujourd'hui avec la plus grande légèreté sur les écrans de tous nos ordinateurs.

En fait, on ne dira pas vraiment autre chose en soulignant que les thèmes chers au cinéma de Breillat sont éminemment psychanalytiques, que ses romans ou ses scénarios semblent parfois reprendre, presque mot à mot, le contenu de certaines formulations freudo-lacaniennes quant aux errances de l'âme devant le sexuel². Mais, au fond, l'heure de la « post-intimité » – que nous serions en train de vivre et que Breillat aurait pré-annoncée –, ne signe-t-elle pas, au moment paradoxal où la vulgate pan-sexualiste de l'inconscient, de ses lapsus et de ses actes manqués ronronne un peu partout, la mort en bonne et due forme de la pratique psychanalytique³ ? En effet, si tout l'intime est donné à voir au grand jour, que resterait-il donc à dire à l'intérieur de l'espace clos que cernent encore les divans psychanalytiques ? Ainsi corps, sexualité et regard, par une nouvelle alliance, auraient-ils jeté un sort aux profondeurs du moi ? Plus les petits secrets de nos existences ont envahi le champ des médias, plus ils ont trouvé un espace pour être représentés à l'image, plus ils auraient fini par définitivement désertier les séances de la fameuse *talking cure* freudienne. Si tout est vu, n'y aurait-il plus rien à dire ?

L'intimité du dehors ou l'extimité

L'hypothèse est tentante et résonne relativement bien avec les désenchantements contemporains : tout foutrait le camp avec le chant du foutre ! Et Breillat aurait été parmi les premières à l'entonner. Seuls nos yeux resteraient pour pleurer face au crépuscule du privé, du secret, de l'intimité et même de la découverte freudienne. Le constat serait amer, le style de Breillat aussi.

Cependant y souscrire aveuglément reviendrait à négliger le lien qui unit, depuis leur naissance, le divan et l'écran. Psychanalyse et cinéma apparaissent en des lieux différents au début du siècle dernier. Presque immédiatement, l'un comme l'autre s'imposent comme donnant à voir le réel de nos existences comme jamais auparavant on ne l'avait perçu. Impossible depuis lors de penser ce qui fait de nous des sujets sans s'y rapporter. Autrement dit, impossible de penser le sujet du XX^e siècle sans cette double invention de la psychanalyse et du cinéma. Grâce à cette coïncidence

² En ce sens, voir Catherine BREILLAT, *Pornocratie*, Paris, Denoël, 2004 une ré-écriture de *La maladie de la mort* de Duras (Paris, Minuit, 1982) dont elle n'avait pas obtenu les droits d'adaptation au cinéma pour *Anatomie de l'enfer* (2002). La lecture de l'œuvre est tout à fait étonnante pour qui a une sensibilité lacanienne, tant certains passages semblent directement issus de J. LACAN, *Encore, 1972-1973, Le Séminaire livre XX*, Paris, Seuil, 1975.

³ Depuis une dizaine d'années, les pamphlets anti-analytiques se succèdent et, concrètement, il est clair que si, dans le langage courant, on évoque régulièrement les lapsus, des gestes posés ou des propos tenus inconsciemment, la pratique analytique réelle a, quant à elle, cédé du terrain dans le champ de la santé mentale au profit des thérapies comportementales ou des psychothérapies d'orientation non analytique. Voir entre autres, C. MEYER (dir.), *Le livre noir de la psychanalyse : Penser vivre et aller mieux sans Freud*, Les Arènes, 2005 et l'assourdissante polémique autour du livre de Michel ONFRAY, *Le crépuscule d'une idole*, Paris, Grasset, 2010. Pour une réponse psychanalytique et rigoureuse aux thérapies comportementalistes, voir E. LAURENT, *Lost in cognition*, Nantes, Cécile Defaut, 2008.

temporelle et cette distance géographique, il existe un rapport particulier entre septième art et théorie de l'inconscient, à la fois proche et lointain, intérieur et extérieur : une sorte d'intimité extérieure ou d'extériorité intime ou encore, pour le dire avec Lacan⁴, une sorte d'« extimité » entre cinéma et inconscient. Gageons que ce lien d'extimité, paradoxal et en perpétuel mouvement, à l'œuvre depuis le début du siècle dernier, caractérise le propre de nos subjectivités beaucoup plus singulièrement que le déversement continu d'intimité auquel nous sommes censés assister aujourd'hui.

Or, il nous semble que le cinéma de Breillat se tresse tout entier sur ce rapport étrange, sur cette torsion qui mêle étroitement le dedans au dehors. Loin de défroquer l'intimité ou de pleurer sa mort en filmant ses reliques, Breillat semble plutôt nous révéler la façon dont nos subjectivités, depuis la psychanalyse et le septième art, n'ont jamais cessé de se construire dans un mouvement de balancement entre dedans et dehors. Ce que révèle le cinéma avec la psychanalyse, c'est que l'intime n'est jamais figé, contenu dans un dedans clairement circonscrit, mais toujours dans un mouvement, un faire, qui tord l'intérieur vers l'extérieur ; c'est que le sujet n'est pas un dedans face à un monde mais un corps habité par un Autre, non pas une forteresse consciente fermée, que l'on pourrait dévoiler entièrement à grands coups de révélations ou de caméra allant toujours plus profond, mais un réseau de semblants et de réels entrelacés dont les mouvements inconscients déjouent toute position de maîtrise.

Les films de Catherine Breillat ne s'emparent donc pas de l'intime pour nous désapproprier de nos secrets privés, ils nous invitent plutôt à repenser comment se fait l'intimité, comment celle-ci se pratique toujours à la limite des bords. *Parfait amour !*, film de 1996, relate, comme très souvent dans son œuvre, l'impossible de la rencontre sexuelle entre un homme et une femme. Le long métrage se termine par le meurtre (annoncé dès les premières images) d'elle par lui. Ici, au détour d'une brève séquence, l'image de Breillat prend justement ses distances, de façon explicite, avec un certain traitement de l'intimité. Le héros regarde la télévision dans sa chambre. Sur le petit écran, « Bas les masques », la fameuse émission de Mireille Dumas où l'on vient s'épancher sur sa vie privée. Breillat explique que ce n'est pas par hasard si elle a choisi d'insérer un bref extrait de ce programme télévisuel : « *Bas les masques*, c'est de l'art au rabais, les questions induisent les réponses, mais ça reste fascinant. Les gens qui débattent ce qu'ils sont, à la télévision, c'est impressionnant, mais pas comme épreuve de vérité, ce que l'on croit généralement. (...) C'est (...) le théâtre des émotions, mais la télévision ne le montre qu'en désignant le dessus de l'iceberg, alors qu'il y a surtout le dessous, qui est ce que moi j'ai envie d'explorer. J'ai envie de faire le cinéma des lieux communs, de ce que tout le monde a toujours pris pour la vérité, le dessus visible des choses, en montrant le dessous des cartes, ce que les gens

⁴ Lacan développe le concept d'extimité dans le Séminaire VII en croisant la route de Heidegger vers « la chose » à celle de Freud. Voir J. LACAN, *L'éthique de la psychanalyse, 1959-1960, Le Séminaire livre VII*, Paris, Seuil, 1986, p. 167. Cependant, il ne l'a pas véritablement développé, c'est J. A. Miller qui, dans un séminaire encore inédit, lui a véritablement donné ses lettres de noblesse et sa portée clinique. Voir J. A. MILLER, *Extimité, L'orientation lacanienne*, 1985-1986, inédit.

ne veulent pas voir. Et quand on leur a montré, ils sont sonnés »⁵. Ainsi, loin d'offrir de sulfureuses révélations privées, le cinéma de Breillat vise à montrer ce qui nous habite tous mais que, même si l'on ne cesse de s'exhiber, nous ne voulons pas voir. Alors que le petit écran transforme la réalité de la vie des gens en faits divers sordides, la fiction de Breillat s'empare d'un banal fait divers pour révéler un réel aussi profond qu'aveuglant. A l'inverse des interviewés de *Bas les basques* qui viennent se donner en/au spectacle télévisuel pour ne rien dire, *Parfait amour !*, dès les premières minutes, dit tout : l'impossibilité de se sauver de ses fêlures, la mort inévitable.

L'intimité de Breillat s'affronte donc au « dessous de l'iceberg » dont aucune monstration de soi, aucune mise en scène, aucune captation d'images, aucune confession publique ne viendra à bout. Cet effort répété pour « sonner » ses spectateurs nous fait chavirer hors de nous-mêmes : à l'époque du cinéma et de la psychanalyse, le sujet se constitue moins sur la base d'une intériorité raisonnante que sur le littoral d'un dehors. Ainsi, la plupart de ses films ont-il été tournés non loin de la plage depuis *Une vraie jeune fille* (1975), en passant par *Anatomie de l'enfer*, *Parfait amour !* lui-même et, évidemment, *Brève traversée* (2001) qui dure le temps d'une traversée de la Manche et du dépucelement d'un adolescent par une trentenaire, au beau milieu de la mer.

L'(auto ?)-fiction de l'iceberg

Le nom de Catherine Breillat figure dans un recueil de réflexions intitulées « Je est un film » et publiées à l'occasion d'une rétrospective cinématographique organisée autour de la question de l'autobiographie et de l'autofiction au cinéma. Après y avoir énuméré les différentes raisons qui pousseraient les auteurs de cinéma à s'adonner à l'autobiographie en images (la perte des repères contemporains, l'individualisme croissant, le développement du matériel cinématographique léger et les nouveaux médias permettant la réalisation du fantasme de la caméra stylo, la nécessité de redonner un nouveau souffle au cinéma d'auteur), Alain Bergala déclare qu'il n'y a « de cause autobiographique que de ce qui cloche pour le sujet qui s'y engage »⁶. L'œuvre autobiographique, l'œuvre qui s'ouvre sur soi, serait alors à envisager comme une nécessité de réparation du for intérieur du sujet, de l'artiste, du cinéaste.

Le cinéaste pratiquant l'autofiction livrerait son intériorité psychologique dans son film à la manière d'une réparation ou d'une auto-psychanalyse qui lui permettrait de mieux retrouver son unité, de se retrouver et de s'y retrouver à partir de ce qui l'a fait trébucher. La thèse de Bergala a de quoi séduire. En particulier, si l'on songe à la publication d'*Abus de faiblesse* où Breillat relate justement comment un fameux « arna-cœur » lui a soutiré plusieurs centaines de milliers d'euros⁷. Divisée physiquement par la maladie, criblée de dettes, l'écriture semblerait bel et bien être le

⁵ Frédéric STRAUSS, « Parfait amour de Catherine Breillat », *Cahiers du cinéma*, 502, 1996, p. 51.

⁶ Alain BERGALA, « Si je m'étais conté », in ID. (dir.), *Je est un film*, Saint-Sulpice-sur-Loire, Acor, 1998, p. 5.

⁷ Cela fait quelques années que le nom de Catherine Breillat, qui souffre d'une division physique réelle (elle est hémiplégique depuis 2007-2008), traîne dans la presse à scandale suite à son arnaque par Christophe Rocancourt.

signe de ce qui aide Breillat à sortir de sa douloureuse chute : elle livrerait son intimité pour penser/panser, par les mots, ses maux physiques, moraux et financiers.

On pourra difficilement nier que Breillat évoque, cinématographiquement et littérairement, ses failles mais s'agit-il pour autant d'une tentative d'élucidation psychologique ? En effet, même si son cinéma semble bien souvent la mettre en scène elle-même, même s'il met, en tous cas, systématiquement en scène des femmes qui questionnent la sexualité, ce qu'on y voit ne sent jamais le moi, le jardin (du vilain petit) secret. A la fin d'*Abus de faiblesse*, elle écrit : « Que cette histoire soit la mienne est anecdotique » et, quelques lignes plus loin, d'ajouter : « Je marche contre la lésion qui finira par m'abattre. Comme vous »⁸. Il faut prendre cette expression au pied de la lettre : son style vient jouxter la lésion moins pour la suturer que pour s'y engouffrer à corps perdu jusqu'à rencontrer « la masse immergée de l'iceberg ».

Cette masse, au lieu de nous réparer et de nous donner cohérence, vient briser le récit de ce que nous sommes, nous dépossède de ce que nous croyions être, de nos représentations toutes faites qui, elles, en revanche, image après image, ne cessent de se répéter dans le flux du grand déversement de l'intimité médiatique. Bref, le cinéma de Breillat au lieu de *livrer l'intimité* pour mieux marcher, *délivre de l'intimité* au double sens du terme : débarrasser de quelque chose (comme d'aucuns « délivrent » du mal, voire du mâle ?) ; mais aussi remettre quelque chose (comme on « délivre » aux jeunes gens leur certificat d'études ou leur brevet). Contrairement à *Bas les masques*, à la télé-réalité ou aux déclarations sur la vie privée des politiques, le cinéma de Breillat choque, heurte, parce qu'il nous dépossède, nous rend vulnérables. Il ne croit pas à l'illusion de la confession orthopédique : Breillat a fait son deuil d'un récit qui éclaircirait l'énigme du moi. Même si son cinéma part sûrement de ce qui cloche chez elle, son public n'en sort pas moins trébuchant. Difficile, en effet, d'être assurés, tant du point de vue esthétique que moral, devant la ronde des amants de Solange (Dominique Laffin) dans *Tapage nocturne* (1979) ou devant l'été aux nuits moites que passe Lili (Delphine Zentout) l'héroïne de *36 fillette* (1988).

Breillat fouille certes les corps et les âmes, elle les scrute jusque dans leur anatomie la plus crue, les sonde jusqu'à leurs secrets les plus noirs mais ce n'est jamais pour regagner les terres du moi. L'enjeu consiste bien plutôt à faire sauter le verrou qui clôturé la narration de soi et la narration cinématographique dans une nécessaire unité cohérente, stricte et clairement définie. Autrement dit, c'est pour s'inventer une identité de fiction en prise directe avec ce que l'on pourrait appeler l'inconscient cinématographique. Cet inconscient nous arrache à nos habitudes de perception : il nous dérobe la traditionnelle image de nous-mêmes, efface les précieux secrets pour donner à voir autrement. Reste à s'interroger en retour : une fois délivré de l'intimité comme contenu du moi, une fois l'extimité abordée, que délivre le cinéma de Breillat ?

Délivrer l'insupportable

En 2002, Breillat sort un film qu'elle a failli intituler *Choses intimes*. Lui aussi tourné au bord de l'océan, au Portugal plus exactement. *Choses intimes* met en scène

⁸ Catherine BREILLAT, *Abus de faiblesse*, Paris, Denoël, 2009, p. 181 et 182.

l'histoire d'une réalisatrice – incarnée par Anne Parillaud – qui doit faire jouer à deux jeunes acteurs une scène de sexe. Evidemment, l'ensemble de la critique s'est accordée pour déclarer devant leur étrange ressemblance physique qu'Anne Parillaud jouait le rôle de Catherine Breillat elle-même. Cette dernière de leur répondre : « Je déteste l'autobiographie, mais j'ai admis récemment que le film était un autoportrait. (...) Faire un autoportrait, c'est faire quelque chose qui sort de soi, qui évidemment vous représente mais qu'on ne connaît pas. Il y a une part de risque »⁹.

En fin de compte, ce film ne s'est pas intitulé *Choses intimes* mais *Sex is comedy*. Ce changement de titre s'avère aussi décisif qu'éclairant. Il laisse penser que, par cet « autoportrait », la réalisatrice donne à voir son intimité tout en la biffant : les « choses intimes » se rapportent moins à l'intimité d'une scène de sexe entre deux adolescents qu'au septième art. Tout y est donné à voir et sans ombrage : les décors, les acteurs, le dispositif technique, la fameuse « réalité de l'image ». Si choses intimes il y a là pour Breillat, elles ne sont pas dans les corps mais dans le cinéma.

Du coup, l'« intimité cinématographique » ou ce que nous évoquions plus haut par « inconscient cinématographique » ou l'étrange terme d'« extimité » ont-ils un rapport avec le corps, avec la sexualité ? Quoi qu'il en soit, ici, Breillat donne à voir les fantasmes et les abîmes dans lesquels la sexualité plonge une cinéaste. Tout au long du film, la narration cinématographique (ici, double, puisque film sur un film en train de se faire) s'articule, tout comme dans ses autres réalisations, autour du sexe.

Mais l'insupportable révélation que met en œuvre ce déplacement fondamental quant à la pratique de l'intimité, l'intolérable que vient découvrir ce passage du sexuel vers le cinématographique, est laconiquement recueilli dans le titre qui se lit ainsi : *Sex is comedy*. La vérité de notre être, l'intimité de la chair, là où nous pensions offrir ou inscrire le plus profond de nous-mêmes, là où nous croyions nous donner dans la pureté de l'amour et des sentiments, voire rencontrer une « chose essentielle, utile ou dangereuse, précieuse ou redoutable, bref, (...) le sexe (...) constitué comme un enjeu de vérité »¹⁰ n'est que du cinéma, une comédie !

Dans le film, Anne Parillaud fait construire une prothèse pour son acteur (Grégoire Colin). Ce dernier ne touchera pas l'actrice (Roxane Mesquida) avec son « vrai » sexe. Cette prothèse s'avère hautement symbolique de la proposition cinématographique de Breillat : le phallus est gros, énorme, imposant, tout aussi risible qu'infondé, tout aussi terrifiant que « fake » – pour le dire avec Orson Welles¹¹ – en un mot, tout aussi incontournable qu'intenable.

⁹ H. FRAPPAT, J. M. LALANE, « Breillat Parillaud, Auto-frictions » *Cahiers du cinéma*, 568, 2002, p. 36.

¹⁰ Michel FOUCAULT, *La volonté de savoir*, in *Histoire de la sexualité*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1976, p. 76.

¹¹ La référence est ici le dernier long métrage d'Orson Welles, *F for Fake* (1975) qui, dans un film montrant lui aussi l'intimité du cinéma en train de se faire et racontant plusieurs biographies en même temps (au moins celles du célèbre faussaire Elmyr de Rorty et d'Orson Welles lui-même), prend définitivement congé de l'unité de la narration et de la vérité pour développer une éthique de faussaires, de copies et de semblants. Pour une analyse détaillée de l'œuvre, voir Youssef ISHAGPOURG, *Orson Welles cinéaste. Une caméra visible. Les films de la période nomade*, vol. 3, Paris, La différence, 2001.

Breillat ne montre pas les choses intimes au cinéma comme une composante psychologique – à préserver comme un bien précieux ou à débobiner comme une marchandise racoleuse – mais comme un révélateur du semblant de nos existences, de la vanité de la notion d'identité stable établie à partir de la sexualité. Sa construction fictionnelle ne nous laisse pas atteindre une identité intime, elle nous installe plutôt dans une série de va-et-vient, de répétitions où rien ni personne n'est jamais complètement comblé. Sans doute trouve-t-on là la source des reproches que les uns et les autres ont pu adresser à son cinéma. En effet, « ceux qui ne l'aiment pas l'étiquettent féministe, celles qui ne l'aiment pas la disent « machiste » »¹². On lui a aussi reproché de filmer comme un homme, sans doute en raison de la crudité de ses images. Quand on lui demande de s'expliquer sur ses rapports difficiles avec ses acteurs, elle répète souvent d'ailleurs qu'elle aime les « posséder » quand elle les dirige. Ainsi Breillat rature-t-elle l'intime pour le nouer à la comédie, au semblant, à la prothèse, pour ouvrir à une identité de fiction prise entre le dedans et le dehors, entre l'homme et la femme, entre le voir et le dire, entre le sexe et le langage.

Pornologie des personnages

On remarquera encore que le premier film de Breillat s'intitule *Une vraie jeune fille* (1975). La « vraie » jeune fille existe donc bel et bien mais seulement à l'écran, seulement dans la fiction. Elle ne cessera pas d'ailleurs d'exister dans tous les films de Breillat et rencontrera toujours la même impossibilité : être complètement avec un homme, vivre une authentique romance. Chez Breillat, la *Romance*, tout comme l'intimité, doit toujours être barrée d'un « x » (voir *Romance X*, 1998). Les personnages de notre réalisatrice ont l'identité aussi troublante que troublée : souvent entre deux âges (*36 fillettes*, *Sex is comedy*), parfois entre deux sexes, toujours à la charnière d'un devenir. Par exemple, dans *Une vraie jeune fille*, la non-rencontre de la vierge Alice (Charlotte Alexandra) avec Jim, joué par Hiram Keller, dont Breillat avait repéré le physique ambigu dans le *Satiricon* (1969) de Fellini. Pensons, encore une fois, aux protagonistes de *Parfait amour !* : elle, au sortir de la jeunesse, ne cessant de l'accuser, lui, d'être homosexuel. Dans *Romance*, Sagamore Stevenin, le sexe meurtri, entièrement vêtu de blanc, repose, tel un ange, dans son lit d'une pureté immaculée. Sans compter Rocco Siffredi, roi du porno hard hétéro, qui joue, dans *Anatomie de l'enfer*, le rôle d'un homosexuel payé pour coucher avec une femme. On pourrait multiplier les exemples : l'inconscient cinématographique de Breillat oscillerait-il alors entre la vierge et les anges ? Les vraies identités n'y seraient, en tous cas, que des fictions où les genres se troublent et se confondent.

Quand Deleuze aborde le travail de Pierre Klossowski, il utilise le terme précis et précieux de « pornologie »¹³ : étude des corps prise entre théologie et pornographie, la pornologie consiste à étudier l'amour physique comme fracas du trivial et du divin. Or Breillat évoque, au moment du tournage de *A ma sœur !* (2000-2001), une « métaphysique » de la mise en scène. Elle affirme atteindre la transcendance dans

¹² C. NEVERS, *Encyclopédie du nu au cinéma*, Bruxelles, Yellow Now, 1992, p. 63 cité par D. VASSE, *Catherine Breillat, Un cinéma du rite et de la transgression*, Bruxelles, Editions Complexe, 2004, p. 23.

¹³ Voir Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 325-350.

l'immanence du sexe, le sacré dans le réel du sexe. Elle souhaite découvrir ce qu'elle épingle en deux mots : « corps amoureux ». Capable de tout, le corps amoureux noue sexualité et langage et dépasse la jouissance de l'organe pour s'élever au-delà : évanouissement du corps naturel et du langage social pour laisser advenir autre chose. « Comme si le sexe devait être éoustillant. Moi je pense que c'est quelque chose de plus grand, de plus ténébreux, de plus limpide, très métaphysique en fait, très transcendant »¹⁴.

Sans doute abordons-nous ici le point le plus déconcertant et le plus paradoxal du cinéma de Breillat. Sans doute pouvons-nous saisir ce en quoi il est tellement dérangent. Ses images, connues pour leur côté explicitement sexuel, n'ont pourtant rien de pornographique, rien d'érotique non plus. Beaucoup plus, un renvoi à la violence et au sacré, à la violence du sacré. Telle est bien la redoutable révélation de son cinéma : il y a une sacralité du sexe, le corps amoureux est transcendant et, cependant, le sexe n'est qu'un semblant, une comédie. La cinéaste déclare : « les gens pensent que le sexe n'est pas regardable, mais moi je veux que l'on regarde ce qui n'est pas regardable, voir pourquoi ce n'est pas regardable »¹⁵. Or, ce qui n'est pas regardable n'est pas tant le sexe éventré, puisqu'il est disséqué aujourd'hui par toutes les webcams du monde, mais beaucoup plus la révélation du sexe comme d'un conte pour enfant¹⁶ ou d'une divine comédie. A la fin d'*Anatomie de l'enfer*, Rocco Siffredi, payé pour regarder le sexe d'une femme, pour regarder « l'irregardable », une fois la tâche accomplie, reviendra sur les lieux du « délit », de cet impossible regard, pour s'apercevoir que toutes les traces tangibles (le sang, les draps, la fourche, le crucifix, ...) ont disparu comme dans une fable.

Les débuts de la cinéaste dans le septième art coïncident avec un double événement : l'adoption de la loi du X en France et la sortie dans les salles de l'insoutenable adaptation des *120 journées de Sodome* de Sade par Pier Paolo Pasolini. Quand on la questionne sur cette œuvre, Breillat commente : « ce que la littérature ne pouvait pas dire, Salo l'a filmé »¹⁷. L'image cinématographique de Breillat, son extimité, s'inscrit ainsi dans la lignée des yeux éventrés : depuis celui du *Chien andalou* (1929) – court métrage de Buñuel et Dali qui rature l'intimité de la même façon puisqu'à l'origine, il devait s'intituler : « Il est interdit de se pencher au-dedans » et procède comme un inconscient cinématographique à ciel ouvert –, à celui excavé de la dernière salve de tortures de *Salo*. Entre sacralité et dérision, entre sexe et effroi, entre cinéma et inconscient l'extimité donne à voir autrement : il s'agit bien de changer la vue pour changer la vie.

¹⁴ Catherine BREILLAT, *Corps amoureux. Entretiens avec Claire Vassé*, Paris, Denoël, 2006, p. 116.

¹⁵ *Ibid.*, p. 115.

¹⁶ En ce sens, Breillat vient d'adapter, coup sur coup, *Barbe Bleue* (2009) et *La belle au bois dormant* (*La belle endormie*, 2010).

¹⁷ Voir Catherine BREILLAT, in *Enfants de Salo*, Supplément du DVD de Pier Paolo Pasolini, *Salo ou les cent-vingt journées de Sodome*, 1975 (Carlotta film).

Le rire hors du moi

Resterait enfin à répondre à la question simple du « pourquoi ? ». Quelle nécessité de filmer les corps dans la transgression de la décence, entre la violence et le sacré, entre l'éclat de rire et l'effroi ? Pourquoi répéter à l'envi cette esthétique de la limite du supportable, flirtant avec l'obscène, la censure et le pornographique et diffractant l'impossible regard d'une riante méduse¹⁸ ?

Quand, très jeune, Breillat rencontre Visconti, à l'époque, elle n'a pas encore réalisé son premier film, elle lui dit qu'elle fera du cinéma pour filmer « le regard de la honte ». C'est pour la jeune femme une nécessité. Pareil regard peut prendre plusieurs sens : honte qu'éprouve une femme chaque fois qu'elle est humiliée, honte de celles qui par leur consentement tacite à l'état des choses, ne changent rien à l'ordre établi, honte aussi d'être un homme et d'exercer silencieusement ou activement sa domination. Filmer le regard de la honte permet à Breillat de faire retentir le rire de la comédie du sexe. Certes, elle ne se revendique pas féministe, refuse l'appellation « cinéma de femmes ». Disons alors qu'elle avance une micro-politique¹⁹ des corps. Cette micro-politique, révoque l'évidence de la domination masculine, non pas par un questionnement de ses rouages sociologiques, mais par le ressort de la fiction et de l'esthétique de l'image.

L'œuvre de Breillat, construite à la boussole du regard de la honte, nous oblige en effet à prendre en compte la camisole morale et esthétique qui nous ligote. Son cinéma choque, ennuie, dérange, en cela même qu'il dénonce les normes et la normativité de l'esthétique dominante, hollywoodienne, bien-pensante, genrée, bref, en cela qu'il ouvre un nouveau champ de visibilité. Son regard crée un espace, une scène, proche du dehors, de l'ouverture des mers et des océans, de l'inconscient. Loin de l'exhibition d'un espace privé, s'exerce un au-delà de l'intime, interrompant d'un même geste le sérieux du « bien commun » et de ses répartitions normatives ainsi que l'unité du territoire du moi. Avec l'extime, la dérision du sexe tend alors à la sublimation. Ainsi, à « pourquoi l'extimité de Breillat ? », on répondra, dans un éclat de rire désespéré, pour qu'advienne une éthique des corps amoureux.

¹⁸ La référence est ici bien évidemment Hélène CIXOUS, *Le rire de la méduse*, Paris, Galilée, 1975.

¹⁹ Concernant la notion de « micropolitique », force est de renvoyer à Gilles Deleuze et Félix Guattari. Par cette expression, ils cernent les possibilités d'une autre politique et d'une autre éthique mises en œuvre par les minorités (les femmes, les homosexuels, les noirs, tous ceux qui se soumettent à l'homme, blanc, hétérosexuel, majoritaire parce que disposant du pouvoir). Pour une belle illustration de ce concept en littérature, on lira notamment les analyses consacrées à Kafka dans Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975. Deleuze et Guattari évoquent également à plusieurs reprises la nécessité d'écrire devant la « honte d'être un homme ». Voir G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1981.

Liste des auteurs

Muriel Andrin est chargée de cours à l'Université libre de Bruxelles au sein du Master en arts du spectacle, écriture et analyse cinématographiques, et porte-parole du Centre de recherche transdisciplinaire SAGES (Savoirs, Genre et Sociétés).

Eléonore Antzenberger est docteur ès lettres en langue et littérature française : sa thèse portait sur le théâtre de Jean Cocteau. Chargée de cours à l'Université Vauban à Nîmes, sa recherche porte également, en littérature et en esthétique au XX^e siècle, sur la pratique artistique féminine dans le milieu de l'avant-garde.

Fabrice Bourlez est docteur en philosophie (Université de Lille 3 et Università di Pisa). Il enseigne la philosophie et l'esthétique à l'École supérieure d'art et de design de Reims (ESAD) et à l'École supérieure d'art du Havre et de Rouen (ESDHAR). Il est également responsable du pôle genre et féminisme pour le site www.nonfiction.fr.

Véronique Danneels est historienne de l'art de l'Université de Liège, diplômée des *Vrouwenstudies* de l'Université d'Anvers. Elle est actuellement doctorante à la Vrije Universiteit Brussel.

Camille Delon est doctorante au Centre d'études féminines et d'études de genre de l'Université Paris 8 Saint-Denis pour une thèse intitulée « Genre et handicap : le corps ou le questionnement des normes » sous la direction d'Anne E. Berger.

Sandrine Ferret est maître de conférence en arts plastiques, à l'Université Rennes 2. Ses recherches s'articulent autour de la photographie et de la question de la représentation du corps. Son laboratoire de recherche est *L'œuvre et l'image*, il s'inscrit dans l'équipe : *Arts : pratiques et poétiques*, de l'Université Rennes 2 Haute Bretagne.

Emilie Guillerez prépare un doctorat en études culturelles de la Chine à l'Institut de recherche intersite d'études culturelles (IRIEC) de l'Université Paul Valéry III de Montpellier. Ses travaux portent sur la littérature féminine chinoise moderne et contemporaine.

Annik Houel est professeure émérite de psychologie sociale, et ses recherches s'inscrivent dans le Groupe de recherche en psychologie sociale, Centre Louise Labé de l'Université de Lyon 2. Elle est l'auteure de, entre autres, *Le roman d'amour et sa lectrice. Une si longue passion, l'exemple Harlequin* (1997), *L'adultère au féminin et son roman* (1999), et a co-édité *Psychosociologie du crime passionnel* (2008).

Stéphanie Loriaux est professeure assistant à l'Université libre de Bruxelles et enseigne la littérature néerlandaise et l'histoire de la littérature néerlandaise. Elle est également co-présidente de l'asbl Sophia, le réseau belge de coordination des études féministes et membre du Centre de recherche SAGES de l'ULB.

Charlotte Maria est doctorante en littérature française à l'université de Caen Basse-Normandie, où elle termine une thèse sur Claude Cahun intitulée : « La poétique de Claude Cahun : écritures et subversion », sous la direction de Marie-Paule Berranger.

Andrea Oberhuber est professeure au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal. Elle y enseigne la littérature française et québécoise (des XIX^e-XXI^e siècles), notamment l'écriture des femmes, les rapports texte/image (littérature et photographie) et les avant-gardes de l'entre-deux-guerres.

Barbara Obst est assistante à l'ULB et membre de SAGES. Elle termine sa thèse intitulée : « Quand les femmes marchent sur les cadavres. La catégorie des sexes dans les polars d'écrivaines allemandes à partir de 1990 ».

Emmanuelle Retaillaud-Bajac est maître de conférence en histoire contemporaine à l'Université François-Rabelais de Tours (IUT) depuis 2003. Elle est l'auteure, entre autres, de *La Pipe d'Orphée, Jean Cocteau et l'opium* (2003), *Mireille Havet, l'enfant terrible* (2008), et *Les paradis perdus, drogues et usagers de drogues dans la France de l'entre-deux-guerres* (2009).

Luc Schicharin est doctorant en arts à l'Université Paul Verlaine de Metz. Il est attaché à l'Equipe de recherche en anthropologie et sociologie de l'expertise (ERASE) du Laboratoire lorrain de sciences sociales (2L2S). Il travaille sur la réception des représentations transgenres au cinéma.

Mireille Tabah est professeure de littérature de langue allemande à l'Université libre de Bruxelles. Parmi ses ouvrages récents, *Altérités* (éd. avec Christophe Den Tandt, 2007), *W. G. Sebald – Intertextualität und Topographie* (éd. avec Irene Heidelberger-Leonard, 2008), *Gedächtnis und Widerstand* (2009).

Anne-Marie Van Bockstaele est doctorante en études féminines et études de genre à l'Université Paris 8, rattachée au Laboratoire GTM CRESPPA UMR 7217 – CNRS. Sa thèse, sous la direction d'Anne E. Berger, porte sur la poétique de Lucie Delarue-Mardrus.

Table des matières

Pratiques de l'intime, écrire, filmer, commenter la sexualité au féminin Muriel ANDRIN & Stéphanie LORIAUX.....	7
L'intime de la jouissance féminine Annick HOUEL	13
Les images de l'expérimentation sexuelle dans <i>Sombre printemps</i> d'Unica Zürn Une écriture sexuelle de la féminité ? Eléonore ANTZENBERGER	23
Déconstruction et refiguration du désir féminin dans l'œuvre de Gertrud Kolmar Mireille TABAH	33
Lucie Delarue-Mardrus (1874-1945) : l'intime dévoilé, l'intime voilé Anne-Marie VAN BOCKSTAELE	41
« Ma chair, seule, est insatisfaite. C'est pourquoi j'écris » : L'écriture de la sexualité dans le journal intime de l'écrivaine Mireille Havet (1898-1932) Emmanuelle RETAILLAUD-BAJAC	51
Corps et désaccords La perversion dans les <i>Héroïnes</i> de Claude Cahun Charlotte MARIA	61
Désir, violence et sexualité « noire » dans <i>La comtesse sanglante</i> de Valentine Penrose Andrea OBERHUBER	71
La limite est franchie : <i>Doing sex, doing crime, undoing gender</i> Barbara OBST.....	81

Similaires simulées. Exit les regards à la dérobée. Une approche des pratiques transformatives socio-artistiques Véronique DANNEELS	89
Les « belles écrivaines » chinoises : analyse d'une liberté revendiquée Emilie GUILLEREZ.....	101
Annie Sprinkle et la pratique post-pornographique de l'intime Luc SCHICHARIN.....	111
Annie Ernaux et l'écriture de l'intime : esthétique de l'indicible Camille DELON.....	121
Catherine Breillat, le rire extime Fabrice BOURLEZ.....	131
Liste des auteurs.....	141
Table des matières.....	143

Fondées en 1972, les Editions de l'Université de Bruxelles sont un département de l'Université libre de Bruxelles (Belgique). Elles publient des ouvrages de recherche et des manuels universitaires d'auteurs issus de l'Union européenne.

Principales collections et directeurs de collection

- Commentaire J. Mégret (Comité de rédaction : Marianne Dony (directeur), Emmanuelle Bribosia (secrétaire de rédaction), Claude Blumann, Jacques Bourgeois, Laurence Idot, Jean-Paul Jacqué, Henry Labayle, Fabrice Picod)
- Architecture, aménagement du territoire et environnement (Christian Vandermotten et Jean-Louis Genard)
- Economie (Henri Capron)
- Education (Françoise Thys-Clément)
- Etudes européennes (Marianne Dony)
- Histoire (Eliane Gubin et Kenneth Bertrams)
- Philosophie et société (Jean-Marc Ferry et Nathalie Zaccai-Reyners)
- Quête de sens (Manuel Couvreur et Marie-Soleil Frère)
- Religion, laïcité et société (Monique Weis)
- Science politique (Pascal Delwit)
- Sociologie et anthropologie (Mateo Alaluf et Pierre Desmarez)
- Statistique et mathématiques appliquées
- UBlire (collection de poche)

Elles éditent trois séries thématiques, les *Problèmes d'histoire des religions* (direction : Alain Dierkens), les *Etudes sur le XVIII^e siècle* (direction : Valérie André et Brigitte D'Hainaut-Zveny) et *Sextant* (direction : Eliane Gubin et Valérie Piette).

Des ouvrages des Editions de l'Université de Bruxelles figurent sur le site de la Digithèque de l'ULB. Ils sont aussi accessibles via le site des Editions.

Founded in 1972, Editions de l'Université de Bruxelles is a department of the Université libre de Bruxelles (Belgium). It publishes textbooks, university level and research oriented books in law, political science, economics, sociology, history, philosophy, ...

Editions de l'Université de Bruxelles, avenue Paul Héger 26 - CPI 163, 1000 Bruxelles, Belgique

EDITIONS@ulb.ac.be

<http://www.editions-universite-bruxelles.be>

Fax +32 (0) 2 650 37 94

Direction, droits étrangers : Michèle Mat.

Diffusion/distribution : Interforum Benelux (Belgique, Pays-Bas et grand-duché de Luxembourg) ; SODIS/ToThèmes (France) ; Servidis (Suisse) ; Somabec (Canada).

Pratiques de l'intime

Dans un contexte socio-culturel propice à l'expression de l'*ego*, aux épanchements personnels et à l'exhibition de l'intériorité, des créatrices explorent le filon intimiste, souvent avec une audace et une crudité que leur envient leurs *alter ego* masculins. Que ce soit dans la littérature, les arts plastiques ou le cinéma contemporain, les artistes sont en effet de plus en plus nombreuses à décrire l'expérience (fictionnelle ou subjective) de l'intime, puisant volontiers dans les détails de leurs vies (sexuelles) respectives. Au cœur de ces nouvelles formes, l'hybridation des discours – critique, théorique et intime – est de mise, provoquant un réaménagement considérable au sein des genres, et du genre.

Ce volume s'interroge à la fois sur les pratiques sexuelles que couvre cette idée de l'intime, l'évolution du contenu des œuvres, du XIX^e siècle à aujourd'hui, ainsi que sur les différentes modalités discursives qui véhiculent ces visions (des journaux écrits et correspondances, réels ou fictifs, des œuvres d'art, des films documentaires ou de fiction). L'enjeu des textes repris dans ce volume se situe aussi au niveau de la pertinence d'un tel phénomène et de la spécificité d'un discours « féminin » par rapport à ces pratiques créatives.

