



DÉSIR ET
INSOUMISSION
chez
Arcan, Millet et Ernaux

JOËLLE PAPILLON

Collection



*Littérature et
imaginaire contemporain*



Désir et insoumission

La passivité active chez Nelly Arcan,
Catherine Millet et Annie Ernaux



Collection dirigée par François-Emmanuel BOUCHER
et Maxime PRÉVOST

Prise dans son sens le plus large, la littérature constitue depuis ses origines le lieu de dépôt et d'archivage des mythes. Avec la modernité, elle devient aussi productrice de nouvelles mythologies, expression des aspirations et des angoisses collectives qui constituent l'imaginaire contemporain.

Cette collection vise à cartographier l'imaginaire actuel à travers l'analyse des œuvres de représentation qui le définissent par leur survie, leur dialogue avec la tradition ou, parfois, leur radicale nouveauté.

Désir et insoumission

La passivité active chez Nelly Arcan,
Catherine Millet et Annie Ernaux

Joëlle Papillon



**Presses de
l'Université Laval**

Financé par le gouvernement du Canada
Funded by the Government of Canada

| **Canada**

Nous remercions le Conseil des arts du Canada de son soutien. L'an dernier, le Conseil a investi 153 millions de dollars pour mettre de l'art dans la vie des Canadiennes et des Canadiens de tout le pays.

We acknowledge the support of the Canada Council for the Arts, which last year invested \$153 million to bring the arts to Canadians throughout the country.



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Les Presses de l'Université Laval reçoivent chaque année de la Société de développement des entreprises culturelles du Québec une aide financière pour l'ensemble de leur programme de publication.

SODEC
Québec

Maquette de couverture : Laurie Patry

Illustration de la couverture : mo.ca design graphique

Mise en pages : In Situ

© Presses de l'Université Laval. Tous droits réservés.

Dépôt légal 2^e trimestre 2018

ISBN 978-2-7637-3813-0

PDF 9782763738147

Les Presses de l'Université Laval

www.pulaval.com

Toute reproduction ou diffusion en tout ou en partie de ce livre par quelque moyen que ce soit est interdite sans l'autorisation écrite des Presses de l'Université Laval.

Table des matières

| | |
|--|------------|
| Remerciements | XI |
| INTRODUCTION | |
| Désir, soumission, genre et agentivité | 1 |
| Vivre son désir: trois mises en scène | 7 |
| La féminité et la représentation du corps sexuel | 11 |
| Désir, agentivité et passivité | 14 |
| CHAPITRE PREMIER | |
| Nelly Arcan et le masochisme féminin | 27 |
| Le masochisme et le féminin | 30 |
| La rhétorique au service du masochisme | 34 |
| Agentivité de la masochiste | 45 |
| Désir, séparation, mort et destruction | 60 |
| CHAPITRE 2 | |
| Repenser la soumission. La sexualité permissive de Catherine M. | 79 |
| La permissivité, la passivité et le féminin | 82 |
| La posture permissive dans <i>La vie sexuelle</i> | 85 |
| La rhétorique au service du désir permissif | 91 |
| L'agentivité du sujet permissif | 102 |
| Désir, morcellement et connexion | 114 |
| CHAPITRE 3 | |
| <i>Se perdre: la vie occupée</i> | 127 |
| Une rhétorique amoureuse | 131 |
| L'attente comme posture du sujet désirant | 148 |
| La passion: entre la chute et la perte | 156 |
| CONCLUSION | |
| Des désirs au féminin | 171 |
| Bibliographie | 185 |

« Il y a une jouissance à elle dont peut-être elle-même ne sait rien, sinon qu'elle l'éprouve – ça elle le sait. Elle le sait, bien sûr, quand ça arrive. Ça ne leur arrive pas à toutes. [...] [D]epuis le temps qu'on les supplie, qu'on les supplie à genoux [...] d'essayer de nous le dire, eh bien, motus ! On n'a jamais rien pu en tirer. »

Jacques Lacan

Encore. Le séminaire, livre XX

REMERCIEMENTS

J'aimerais en premier lieu remercier Barbara Havercroft qui a accompagné cette réflexion depuis les tout débuts ; j'ai grandement tiré profit de la rigueur dont elle fait preuve dans tout ce qu'elle entreprend ainsi que de son attention aux détails, et j'ai beaucoup appris en la côtoyant au cours des années. Merci, Barbara, de m'avoir aidée à garder le cap. Merci à Andrea Oberhuber et Pascal Riendeau qui m'ont guidée eux aussi pendant l'élaboration de la thèse de doctorat de laquelle est né cet ouvrage. Merci de m'avoir laissée aller là où je le voulais, même lorsque cela signifiait suivre des pistes étranges avec des cyborgs et autres créatures improbables. Je remercie également Isabelle Boisclair et Marie-Andrée Bergeron d'avoir toujours cru en l'intérêt de ce projet. Merci à tous ceux et celles dont les travaux compagnons ont permis à celui-ci de voir le jour.

Merci à Maxime Prévost et François-Emmanuel Boucher de leur enthousiasme et d'avoir soutenu la publication de ce texte dès qu'il s'est retrouvé sur leur bureau. Je vous suis reconnaissante d'avoir, sans hésiter, fait de votre collection une maison pour ma réflexion sur le désir. Merci également de votre aide tout au long de la transformation du manuscrit en livre ; mon travail a grandement bénéficié de votre vision. Je remercie aussi l'équipe des Presses de l'Université Laval pour leur accompagnement et leur efficacité. Merci en particulier à André Baril, ainsi qu'à l'équipe de conception graphique et de révision linguistique. Merci également à Audrée Wilhelmy pour la belle photo et la complicité.

Un grand merci à ma famille pour leur soutien de tous les instants. Rocky Peñate, Lise Beaupré, Denis Papillon, sans vous rien n'aurait été possible. Merci à mes ami.es, notamment à Nicolas Gauthier, Corrie Scott et Nigel Lezama, qui, comme ma famille, ont la drôle d'idée de toujours croire en ce que je fais.

Cet ouvrage a été publié grâce à une subvention de la Fédération des sciences humaines, dans le cadre du Prix d’auteurs pour l’édition savante, à l’aide de fonds provenant du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada. Je remercie sincèrement le PAES de son soutien, tout spécialement Josée Dallaire, ainsi que les évaluatrices ou évaluateurs anonymes qui ont fait des suggestions judicieuses.

INTRODUCTION

Désir, soumission, genre et agentivité

Dans les sociétés occidentales, une longue tradition a conjugué désir et masculinité. Dans la psychanalyse freudienne, par exemple, la libido est considérée comme masculine puisqu'elle est une force active¹, et qu'il est postulé qu'activité et masculinité vont de pair. Que la femme soit l'objet du désir semble aller de soi, mais, comme le remarque Anne-Marie Dardigna, qu'une «femme devienne sujet de désir: voilà qui entre en conflit avec la sexualité masculine *autorisée* et assumée, au point d'en empêcher l'exercice²». Pourtant, non seulement des femmes ont-elles désiré depuis des temps immémoriaux, mais elles ont chanté, commenté et représenté le désir en mots et en images au moins depuis Sapho, au VII^e siècle avant Jésus-Christ. L'expression d'un désir au féminin n'a rien d'un phénomène récent; c'est plutôt, comme le souligne pertinemment Sandrine Garcia, qu'il aurait souffert d'un «dénier d'antériorité», c'est-à-dire du refus «d'inscrire dans une histoire et une tradition littéraire l'écriture féminine, *a fortiori* sur la sexualité, de telle sorte que chaque parole paraît toujours nouvelle³». Notons

-
1. Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, dans Sigmund Freud, *Œuvres complètes*, tome VI, trad. Janine Altounian et al., Paris, PUF, 2006 [1905], p. 158.
 2. Anne-Marie Dardigna, *Les châteaux d'Éros ou les infortunes du sexe des femmes*, Paris, Maspero, 1981, p. 185.
 3. Sandrine Garcia, «La réception de *La vie sexuelle de Catherine M.*», *Australian Journal of French Studies*, vol. 42, n° 1 (2005), p. 23.

également que l'inscription dans l'histoire littéraire de l'écriture des femmes portant sur le désir a comporté plusieurs ratés monumentaux, notamment dans *L'histoire de la littérature érotique* de Sarane Alexandrian. Bien qu'il consacre un chapitre à ces œuvres, ce n'est que pour remettre en question leur *paternité* féminine⁴ ou affirmer qu'elles sont sans valeur : Céleste Mogador aurait écrit «des niaiseries sentimentales», Madame de Morency «de fades romans» avec un «style inepte», Liane de Pougy, «une bluette assez ridicule», Renée Vivien, de «la littérature à la guimauve», alors que les écrits de Natalie Clifford Barney se reconnaîtraient à leur «faiblesse de style et [leurs] poncifs sentimentaux⁵». À la suite de toutes ces prises de position contestables, la conclusion d'Alexandrian, après quarante pages de démolition, est qu'il «vaut mieux qu'une femme de lettres se limite au genre sentimental où le génie féminin excelle⁶». La critique qu'Élise Salaün adresse à Jean-Jacques Pauvert⁷ pourrait être redirigée vers Alexandrian, qui souffre, de toute évidence, de la même myopie : pour eux, l'accession de femmes à la parole érotique n'est encouragée que si elle se fait miroir de la littérature érotique masculine ; sinon, ils interprètent leur différence comme une faiblesse.

Il est aisé de remarquer qu'au cours des vingt-cinq dernières années les œuvres posant en leur centre les questions du désir et des pratiques sexuelles sont légion⁸ et que, face au phénomène social de l'explosion des discours sur le sexe, la production littéraire contemporaine des femmes n'est pas en reste. En fait, plusieurs critiques la

4. Sarane Alexandrian, *Histoire de la littérature érotique*, Paris, Seghers, 1989, p. 249, 252, 260.

5. *Ibid.*, p. 256, 252, 260, 281, 261.

6. *Ibid.*, p. 290.

7. Élise Salaün, «La passion selon elles : l'érotisme dans les romans au féminin des années 1980», dans Isabelle Boisclair (dir.), *Lectures du genre*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2002, p. 146-147.

8. Plusieurs dossiers de revues font état de cette vague de textes qui prennent le désir ou la sexualité comme objet ; voir, entre autres, «Eroticisms/Érotismes» de *Sites* (Célestin, DalMolin et Prince, 2002), «After the Erotic» (Schehr, 2004) et «A New Generation : Sex, Gender, and Creativity in Contemporary Women's Writing in France» (Rye, 2005) de *L'esprit créateur*, de même que «Érotisme et ordre moral» de la *Revue d'études culturelles* (Dominguez-Leiva et Hubier, 2005). Voir la bibliographie.

placent aux premières lignes du mouvement, notamment Christian Authier⁹. Guillaume Bridet¹⁰ remarque toutefois que, si la littérature contemporaine des femmes sur la sexualité est construite dans les médias comme un « phénomène » ou un « courant », ce n'est pas le cas de la littérature masculine, dont les œuvres qui mettent la sexualité au premier plan sont rarement rapprochées.

Si l'on peut parler de courant ou de phénomène, c'est que de très nombreuses écrivaines contemporaines abordent de front la sexualité, tant en France qu'au Québec, mais de façons variées et avec des visées diverses. Certaines auteures qui se sont affirmées dans les décennies qui précèdent publient dans les années 1980, 1990 et 2000 des textes qui font une grande place au désir féminin, telle Benoîte Groult avec *Les vaisseaux du cœur* (1988), Nicole Brosard avec *Baroque d'aube* (1995), Annie Ernaux avec *Passion simple* (1991) et *Se perdre* (2001), ou encore Marguerite Duras, qui publie peut-être pendant cette période ses textes les plus érotiques – *L'homme assis dans le couloir* (1980), *La maladie de la mort* (1982) et *L'amant* (1984). Elles sont rejointes par des écrivaines plus jeunes, qui abordent différents aspects de l'expérience féminine de la sexualité. Dans l'univers de Gisèle Pineau, par exemple, les rapports sexuels représentent un danger pour les femmes, en raison du risque de grossesse et de l'opprobre associé au statut de mère célibataire, mais aussi parce que la sexualité place les personnages féminins en position de vulnérabilité par rapport à leurs partenaires, de qui elles ont à redouter la violence et l'inceste, notamment dans *L'espérance-macadam* (1995). Plusieurs auteures telles Virginie Despentes qui signe *Baise-moi* (1993), Christine Angot avec *L'inceste* (1999), Catherine Breillat avec *Pornocratie* (2001) ou Marie-Sissi Labrèche avec *Borderline* (2000), partagent une violence de style et de propos dans la façon dont elles abordent la sexualité. Mais, parmi la nouvelle génération d'écrivaines, toutes ne privilégient pas la violence comme angle d'approche du désir. Camille

9. Christian Authier, *Le nouvel ordre sexuel*, Paris, Bartillat, 2002, p. 13.

10. Guillaume Bridet, « Le corps à l'œuvre des femmes écrivains : autour de Christine Angot, Marie Darrieussecq, Virginie Despentes et Catherine Millet », dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), *Le roman français au tournant du XX^e siècle*, Paris, Sorbonne nouvelle, 2004, p. 440.

Laurens, notamment, place le désir au centre de son œuvre depuis *Dans ces bras-là* (2000), également avec *L'amour, roman* (2003) et *Ni toi ni moi* (2006), s'intéressant surtout à l'effritement du couple et au désamour qui s'installe avec le temps entre les partenaires. Hommes et femmes sont construits comme des étrangers qui se déchirent dans *Folle* (2004) de Nelly Arcan, où la communication semble impossible, contrairement à ce que donne à lire le récit de Pauline Harvey, *Un homme est une valse* (1992), qui présente le désir comme un jeu de maîtrise où les amants se possèdent et se perdent sans se détruire. Pour sa part, Anne F. Garréta met l'OuLiPo au service de l'écriture du désir lesbien dans *Pas un jour* (2002), bien qu'elle déplore l'«idolâtrie du désir¹¹» de l'époque contemporaine. De son côté, Claudine Potvin explore dans *Pornographies* (2002) les séductions et les dangers de la pornographie pour les femmes, mais aussi les enjeux de la représentation de sujets féminins désirants et désirés, une question que Marie Nimier place également au cœur de sa *Nouvelle pornographie* (2000). Depuis la publication du *Boucher* (1988), Alina Reyes s'est attachée quant à elle à mettre en mots un érotisme féminin qui s'appuie beaucoup sur le jeu (*Derrière la porte*, 1994) et une ouverture au désir du partenaire avec qui la jouissance est partagée (*Le carnet de Rose*, 2006). Une ouverture à l'autre de nature semblable se remarque dans *La vie sexuelle de Catherine M.* (2001) de Catherine Millet, où le désir du personnage féminin apparaît en harmonie avec celui des partenaires sexuels.

Bien que les critiques soient nombreux à souligner cette prise de parole au féminin sur la sexualité, les études approfondies de la question sont encore rares. Il va sans dire que les œuvres les plus étudiées sont celles d'auteurs déjà renommées, telles Duras, Ernaux et Brossard, alors que celles qui n'ont que récemment commencé à laisser leur marque demeurent peu présentes dans le paysage critique – par exemple Arcan, Reyes ou Nimier –, à l'exception peut-être de Camille Laurens. Du côté des collectifs, il faut souligner l'importance de *French Erotic Fiction: Women's Desiring Writing* (1996) dirigé par Alex Hughes et Kate Ince, qui regroupe des analyses d'œuvres de femmes sur le désir, de Rachilde à Duras,

11. Anne F. Garréta, *Pas un jour*, Paris, Grasset, coll. «Le livre de poche», 2002, p. 176.

mais qui s'arrête au seuil des années 1990. Je cherche ici à poursuivre le chantier que ces études ont ouvert, mon corpus débutant là où le leur prenait fin. Plusieurs articles et chapitres de livres portant sur l'un ou l'autre aspect de la mise en récit du désir dans la littérature contemporaine des femmes ont été publiés récemment, et j'aurai l'occasion de faire référence à leurs conclusions au cours des chapitres qui suivent. Trop souvent, cependant, les textes critiques se contentent de prendre note de ce qui est tenu pour un effet de mode dans la littérature contemporaine des femmes, sans vraiment analyser les œuvres¹² et ce que celles-ci *disent du désir*. Ces textes se donnent pour visée d'effectuer un tour d'horizon de la production littéraire contemporaine des femmes, ne s'arrêtant que brièvement sur chacun des textes mentionnés. Dès lors, il m'a semblé impératif, dans ma propre recherche, d'écarter l'option du panorama pour privilégier un nombre restreint d'analyses textuelles rigoureuses, ce qui comporte l'avantage notable de mettre en évidence la qualité et l'originalité de chacune des œuvres de mon corpus, plutôt que de les regrouper en une « vague » qui efface les différences parfois énormes des textes entre eux. D'autres articles choisissent l'angle du désir pour analyser des œuvres de femmes contemporaines de façon plus approfondie; tandis que Michel Bozon (2005) utilise les exemples de Catherine Millet, Annie Ernaux et Camille Laurens afin de développer sa notion d'« orientation intime », Metka Zupančič (2003) analyse l'écriture du désir chez Michèle Sarde et Annie Ernaux. Par comparaison, peu d'attention critique a été portée à la question du désir dans des œuvres de femmes québécoises, bien que Bridet¹³, par exemple, remarque que le phénomène d'écriture de la sexualité au féminin dépasse les frontières de l'Hexagone.

Axer mon étude sur le désir plutôt que sur la sexualité des femmes a permis de resserrer le corpus autour d'œuvres qui abordaient des aspects plus cohérents en regard de l'ensemble, ce qui

12. Je pense aux études de Christian Authier (2002), Olivier Bessard-Banquy (2005), Guillaume Bridet (2004), Francesca Counihan (2004), Catherine Cusset (2003), Jean-Michel Devésa (2010), Gill Rye (2002), et Gill Rye et Michael Worton (2002). Voir la bibliographie.

13. G. Bridet, « Le corps à l'œuvre », *op. cit.*, p. 439.

m'a conduite, entre autres, à laisser de côté les textes dont la représentation de la sexualité des femmes est mise au service d'une agression ou d'une « violence en retour » face à la sexualité masculine, par exemple chez Despentès ou chez Breillat. Parmi le foisonnement des œuvres, trois se sont démarquées à mes yeux, chacune convoquant le désir en l'entremêlant à la soumission, mais en l'interrogeant selon un angle différent : *Folle* (2004) de Nelly Arcan, *La vie sexuelle de Catherine M.* (2001) de Catherine Millet, et *Se perdre* (2001) d'Annie Ernaux. J'étudierai les configurations particulières du désir créées par Arcan, Millet et Ernaux, en me donnant pour objectif de déterminer dans quelle mesure ces configurations participent à la construction identitaire des sujets féminins, comment elles permettent aux narratrices-personnages d'exprimer une agentivité sexuelle, et de quelles façons elles mettent en lumière les types de rapports établis entre les partenaires.

En dépit de la multiplicité du traitement du désir, ce qui rapproche de nombreux textes contemporains sur le sexe, c'est, selon Michel Bozon, un investissement autobiographique qui s'explique par le désir des auteurs de « trouver eux-mêmes, *a posteriori*, les principes de cohérence de leur vie [sexuelle]¹⁴ ». Pour Catherine Cusset, si l'écriture contemporaine des femmes est dominée par la question de la sexualité et s'exprime souvent par une langue crue, c'est afin de mieux refléter les changements sociopolitiques de la condition féminine¹⁵. Toutefois, comme l'explique Bozon, les profondes transformations sociales de la dernière moitié du XX^e siècle ne se sont pas accompagnées d'un relâchement des contraintes et « il n'est pas forcément adéquat de qualifier ces changements de libération¹⁶ ». Le sociologue observe, au contraire, une « complexité

14. Michel Bozon, « Littérature, sexualité et construction de soi. Les écrivaines françaises du tournant du siècle face au déclin de l'amour romantique », *Australian Journal of French Studies*, vol. 42, n° 1 (2005), p. 9.

15. Catherine Cusset, « The Nieces of Marguerite: Novels by Women at the Turn of the Twenty-First Century », trad. Eva Valenta, dans Roger Célestin, Éliane DalMolin et Isabelle de Courtivron (dir.), *Beyond French Feminisms: Debates on Women, Politics, and Culture in France, 1981-2001*, Londres, Palgrave Macmillan, 2003, p. 162.

16. Michel Bozon, « Les cadres sociaux de la sexualité », *Sociétés contemporaines*, n° 41-42 (2001), p. 5.

croissante de la construction sociale de la sexualité¹⁷», qui passe par l'élaboration de différentes configurations du désir. À cela s'ajoute la «politisation de l'intimité¹⁸» qui amène dans la sphère publique une discussion de la sexualité et du désir, souvent perçus comme marqueurs identitaires¹⁹. Ceci invite à interroger l'expérience du désir en lien avec la question de la construction de l'identité puisque, dans son rapport à l'autre, le sujet cherche à établir qui il est et la modalité de ses rapports au monde.

L'étude des œuvres qui nous sont contemporaines est essentielle afin de comprendre l'environnement avec lequel nous interagissons²⁰. Mieux connaître notre littérature équivaut à mieux nous connaître nous-mêmes, puisque celle-ci met en mots l'imaginaire social et les préoccupations dominantes de notre époque. Il va sans dire qu'il ne s'agit pas d'un reflet passif, mais bien d'une réflexion active sur le monde extérieur. Sans vouloir suggérer que les œuvres de mon corpus empruntent au mode essayistique, il est possible d'envisager qu'elles «*pensent*²¹», qu'elles *proposent* des visions du monde où le désir des femmes apparaît multiple et chevillé à toutes sortes d'autres questions : l'identité, les relations entre hommes et femmes, le pouvoir, la création artistique, et ainsi de suite.

Vivre son désir : trois mises en scène

Le désir est un objet d'étude éluusif. Si la philosophie et la psychanalyse en débattent longuement et diversement, chacun,

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*, p. 6.

19. Par exemple, des pratiques homosexuelles peuvent être comprises comme fondement d'une identité lesbienne (selon l'équation suivante : une femme qui a des relations sexuelles avec une autre femme est une lesbienne), alors que, dans un contexte sociohistorique et politique différent, ces mêmes pratiques revêtiraient d'autres significations.

20. René Audet, «Le contemporain. Autopsie d'un mort-né», dans René Audet (dir.), *Enjeux du contemporain : Études sur la littérature actuelle*, Québec, Nota bene, coll. «Contemporanéités», 2009, p. 7.

21. Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau, «Frontières du roman, limites du romanesque. Introduction», dans Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (dir.), *Le roman français de l'extrême contemporain : écritures, engagements, énonciations*, Québec, Nota bene, coll. «Contemporanéités», 2010, p. 9.

chacune en fait l'expérience et le vit différemment. Toutefois, bien que les expressions du désir au féminin soient multiples, il est malaisé de parler de «désirs au féminin» puisque, sous sa forme plurielle, le mot *désir* perd son sens d'aspiration profonde au rapprochement pour prendre davantage la connotation d'envies passagères. Aussi, lorsque j'utilise l'expression «le désir au féminin», je ne prétends nullement réduire le désir tel qu'il est vécu par des femmes différentes à un désir commun et unique. Le singulier fédérateur se veut plutôt une marque de l'importance du désir pour l'individu. Dans ses diverses expressions et les voies parfois tortueuses qu'il emprunte, le désir demeure difficile à circonscrire. Comment alors cerner un objet aussi fuyant? D'abord en s'accommodant d'une définition très large du terme, ce qui permet une plus grande flexibilité dans l'étude de configurations du désir qui ont peu en commun. Luce Irigaray propose de le concevoir de façon mobile, comme une «dynamique dont les schémas se modifient²²» au gré des situations. De façon minimale, nous entendrons ici – à la suite de Duras – le désir en tant que «mouvement vers l'autre» qui met «hors de soi²³» et invite à la rencontre. Mais présentons d'abord les œuvres qui nous occuperont, afin d'établir et de garder à l'esprit les parallèles entre celles-ci – et surtout leurs différences.

Folle, le récit d'Arcan qui fera l'objet des analyses du premier chapitre, nous confronte à un sujet féminin dont le désir s'exprime sous des dehors masochistes : derrière une mise en scène de soumission féminine se dresse en fait une agression contre le partenaire amoureux. Dissimulée derrière une rhétorique maître/esclave accolée à la différence sexuelle et aidée par un usage de l'hyperbole qui positionne les amants aux pôles opposés du spectre de la domination, la narratrice-personnage affirme un désir impérieux à la fois narcissique et mortifère. Sous sa plume, les hommes et les femmes prennent l'aspect d'étrangers radicaux qui demeurent incapables de communiquer et entrent en compétition pour la satisfaction de leur désir d'une façon qui rappelle les modèles

22. Luce Irigaray, *Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Minuit, coll. «Critique», 1984, p. 16.

23. Marguerite Duras à Xavière Gauthier, *Les parleuses*, Paris, Minuit, 1974, p. 182.

élaborés par Jacques Lacan²⁴ et René Girard²⁵. Se plier au désir de l'autre équivaut, dans *Folle*, à une défaite personnelle, ce que l'on peut constater dans la présence du motif de la guerre et dans la séparation radicale de l'agentivité grammaticale lors de la relation des rencontres sexuelles : celle-ci demeure réservée au sujet masculin alors que le sujet féminin doit se contenter d'être l'objet sexuel et grammatical. La domination masculine apparente est toutefois relativisée si l'on prend en compte que le texte est lui-même déterminé par la perspective d'une narratrice qui se décrit comme masochiste, c'est-à-dire qui s'emploie à représenter sa relation selon des codes précis qui exaltent sa soumission – voire son abjection – et la domination de son amant. Afin d'analyser le désir masochiste de la narratrice qui construit les personnages de telle sorte qu'ils répondent le mieux possible à son désir d'avilissement et d'anéantissement, je me base notamment sur les théories du masochisme développées par Theodor Reik²⁶, Gilles Deleuze²⁷, Jessica Benjamin²⁸ et John Noyes²⁹, mais également sur les théories qui rapprochent la passion de la violence et de la mort, et l'amour masochiste de la Passion chrétienne.

L'œuvre de Millet placée au cœur du deuxième chapitre propose une autre perspective sur un désir de soumission «féminin». Dans *La vie sexuelle de Catherine M.*, le lecteur est mis en présence d'une narratrice-personnage qui se dépeint comme disponible, passivement ouverte au désir masculin dans des rencontres sexuelles de groupe. Si, à première vue, cette mise en scène rappelle des scénarios sexuels où le désir féminin n'est pas considéré et où le sujet féminin fait l'expérience d'une perte de pouvoir devant un groupe masculin, Millet réécrit cette histoire pour inscrire Cathe-

24. Voir *Télévision*, Paris, Seuil, coll. «Le champ freudien», 1974.

25. Voir *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

26. Voir *Masochism in Modern Man*, trad. Margaret H. Beigel et Gertrud M. Kurth, New York, Grove Press, 1941.

27. Voir *Présentation de Sacher-Masoch: le froid et le cruel*, Paris, Minuit, coll. «Arguments», 1967.

28. Voir *The Bonds of Love: Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination*, New York, Pantheon Books, 1988.

29. Voir *The Mastery of Submission: Inventions of Masochism*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1997.

rine M. dans un scénario où elle n'est aucunement victime. Au contraire, le sujet féminin y exerce une «permissivité» qui correspond à son désir, où l'accueil et l'ouverture au désir de l'autre, encouragés chez Hélène Cixous³⁰ et Luce Irigaray³¹, permettent la valorisation du soi. Par les stratégies discursives de la synecdoque et de la dé-nomination qui neutralisent la menace du nombre en dépersonnalisant les partenaires, la narratrice se dresse au centre d'un groupe qu'elle domine sur le plan narratif et qu'elle utilise pour répondre à son propre désir. Dans *La vie sexuelle*, le désir est construit comme un rapport social et une force de rapprochement qui fonctionnent par connexions et déconnexions, ce que j'analyse à la lumière des observations de Gilles Deleuze et Félix Guattari³² et de Donna Haraway³³.

Dans *Se perdre*, journal intime publié par Annie Ernaux sur lequel porte le troisième chapitre, la foule des partenaires s'efface au profit d'un seul : S., objet de la passion de la narratrice, est la raison d'être du journal et l'unique raison de vivre de la diariste durant leur liaison. Le texte dévoile un sujet féminin désirant qui conçoit la passion comme l'occasion d'une soumission exaltée à un amant déifié comme celui de *Folle*. Les relations de pouvoir particulières à cette configuration de la passion peuvent être mieux comprises à la lecture des travaux de Roland Barthes³⁴ et d'Hélène Cixous³⁵ sur l'amour, et sont interrogées à même le journal. Ce dernier distribue les rôles de façon changeante : si l'insistance de la narratrice sur son aliénation et sa passivité laisse croire à une perte d'agentivité totale du sujet féminin, on observe toutefois une représentation parallèle de la narratrice sous les traits de l'initiatrice, qui jouit d'une position dominante par rapport à son amant plus jeune

30. Voir «Le rire de la Méduse», *L'Arc*, n° 61 (1975), p. 39-54.

31. Voir *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, coll. «Critique», 1977.

32. Voir *L'anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie I*, Paris, Minuit, coll. «Critique», 1972 et *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie II*, Paris, Minuit, coll. «Critique», 1980.

33. Voir «A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century», dans Donna Haraway, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991.

34. Voir *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. «Tel Quel», 1977.

35. Voir *L'amour du loup et autres remords*, Paris, Galilée, coll. «Lignes fictives», 2003.

et inexpérimenté. Cherchant à mieux comprendre sa relation avec S., la diariste compare son amant présent à d'anciens partenaires afin de vérifier l'intensité de son désir. Ainsi aidée par les rapprochements que permet la relecture d'anciens journaux intimes, la narratrice place S. dans la suite des amants, montrant à quel point il est unique dans le présent – et comment il sera remplacé par un autre objet lorsque la passion se sera épuisée. Étant donné que la diariste vit sa passion dans le vertige de la dé-prise, son texte est marqué par une forte association du désir aux motifs de la chute et de la perte. Dans cette perspective, l'acte de publier le journal peut être interprété comme une re-prise où le sujet féminin prend possession d'une expérience du désir parfois vécue comme terrifiante, et choisit de la rendre publique dans la visée d'en revendiquer l'expérience en tant que survivante.

La féminité et la représentation du corps sexuel

J'ai retenu pour mon étude trois œuvres écrites par des femmes non parce que je crois que celles-ci ont en commun des stratégies langagières qui constitueraient une écriture proprement féminine, mais plutôt parce qu'il me semblait de la première importance d'étudier la construction du désir féminin dans des textes où les femmes n'auraient pas été racontées de l'extérieur. Ma question initiale était bien de savoir comment les femmes représentent le désir et non pas comment les femmes qui éprouvent du désir sont représentées³⁶. En fait, il s'agissait de suivre Rosi Braidotti quand elle affirme que, pour que les femmes se reconnaissent en la «féminité», il est essentiel qu'elles participent à la construction de ce terme qui est censé les définir³⁷. Qu'est-ce que le «féminin» sinon ce que les femmes font? Pour Braidotti, ce n'est que lorsque les femmes parviennent à élaborer leur propre perception d'elles-mêmes que des termes comme *féminin* et *féminité* veulent dire quelque

36. À ce sujet, consulter l'excellent ouvrage dirigé par Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette, *Femmes désirantes: Art, littérature, représentations*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2013.

37. Rosi Braidotti, «The Politics of Ontological Difference», dans Teresa Brennan (dir.), *Between Feminism and Psychoanalysis*, Londres et New York, Routledge, 1989, p. 102.

chose. Au cours des chapitres qui suivront, nous aurons l'occasion d'explorer cette construction problématique du féminin, que chacune des narratrices configure de manière différente : pour certaines, il est haïssable puisque synonyme de faiblesse, mais permet d'agir de façon détournée et agressive par la victimisation ; d'autres, au contraire, puisent leur force et leur combativité précisément dans le féminin. La féminité peut être tout cela et plus encore, puisqu'elle n'est, après tout, qu'un ensemble mouvant de caractéristiques attribuées aux femmes dans une culture donnée³⁸, qualités qui peuvent donc être transformées. La « nouveauté » de la littérature contemporaine des femmes résiderait peut-être en un travail sur la notion de féminin, qui apparaît souvent périmée. Quoiqu'il en soit, je prends le parti de croire que chacune des œuvres étudiées ici participe, de façon délibérée ou non, à cette redéfinition du féminin par les femmes.

L'exploration du féminin et des pratiques sexuelles des femmes amène Arcan, Millet et Ernaux à représenter des corps féminins désirés et désirants ainsi que les rencontres sexuelles que ce désir provoque. Dès lors, l'une des questions qu'un tel corpus soulève est celle du concours éventuel de ces œuvres à une sexualisation des femmes qui risque d'exposer celles-ci à un plaisir voyeuriste. Par exemple, pour Anne Simon, celles qui écrivent le sexe sont confrontées à un problème particulier puisque leur travail risque de perpétuer (qu'elles le veuillent ou non) le confinement des femmes aux sphères du corps et de la sexualité³⁹. Du coup, dans leur représentation de leur désir et de leur plaisir, les femmes se trouveraient piégées : comment se peindre en tant que sujets désirants sans participer à renforcer une association entre les femmes et la sexualité que les penseuses féministes ont problématisée au moins depuis Simone de Beauvoir ? S'attaquant au même problème en histoire de l'art, Eileen O'Neill suggère qu'une des solutions envisagées par

38. Pascale Molinier et Daniel Welzer-Lang, « Féminité, masculinité, virilité », dans Helena Hirata, Françoise Laborie, Hélène Le Doaré et Danièle Senotier (dir.), *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, PUF, 2004 [2000], p. 77.

39. Anne Simon, « Women's Writing: French, Twentieth Century », dans Gaëtan Brulotte et John Phillips (dir.), *Encyclopedia of Erotic Literature*, tome II, New York et Londres, Routledge, 2006, p. 1426.

les artistes pour éviter l'objectification du nu féminin est de se prendre elles-mêmes comme modèles :

Comment donc une femme artiste peut-elle peindre un nu féminin sans offrir simplement un objet passif au plaisir masculin ? Une solution peut être pour l'artiste de se peindre elle-même. De cette façon, le nu est, en un sens, le sujet. Ou plutôt, il dénote l'artiste-agent. Grâce à cette technique, il est plus difficile pour le spectateur de considérer l'image comme un objet passif plutôt qu'un reflet de la subjectivité de la femme artiste⁴⁰.

On pourrait proposer un parallèle entre cette stratégie de déplacement ou de réappropriation de l'image passive du nu féminin traditionnel par des artistes qui se représentent elles-mêmes – devenant par là à la fois objet et sujet de leur travail – et celle que l'on peut voir à l'œuvre dans des textes diversement autobiographiques qui placent le sujet sexuel féminin au centre de la représentation. En effet, toutes les œuvres que j'étudie ici jouent de la première personne ainsi que d'une identification au moins partielle entre protagoniste et auteure, notamment par la présence d'un personnage qui partage le prénom, le nom, le pseudonyme ou des biographèmes reconnaissables de l'auteure. Par là, l'objet sexuel féminin qui est donné à voir se double d'un sujet narratif qui contrôle la représentation et qui s'y engage en dotant un personnage de son nom propre. En se mettant en scène de façon explicite, l'auteure s'engage dans son récit et dans les questions qui y sont discutées, et la narratrice s'affirme en tant que sujet désirant même alors qu'elle se représente comme objet désiré.

40. Eileen O'Neill, «(Re)Presentations of Eros: Exploring Female Sexual Agency», dans Alison M. Jaggar et Susan R. Bordo (dir.), *Gender/Body/Knowledge: Feminist Reconstructions of Being and Knowing*, New Brunswick et Londres, Rutgers University Press, 1989, p. 74. Ma traduction libre de : «How, then, can a woman artist paint a female nude without merely providing a passive object for male delectation? One solution [...] is for the artist [...] to paint herself. In this way the nude is, in a sense, the subject. More exactly, the nude denotes the artist-agent. [...] By means of this technique it is more difficult for the image to be seen as a passive object for the viewer, rather than as a reflection of the woman artist's subjectivity».

Désir, agentivité et passivité

Au cours des vingt dernières années, l'agentivité est devenue une question centrale pour les théoriciennes en études féministes, qui s'appuient sur elle pour étudier la capacité d'action des sujets. De manière générale, on entend par agentivité la capacité d'auto-détermination d'un individu, telle qu'elle est produite par les décisions et les actions⁴¹. Cette définition très large a été retravaillée de diverses façons par les théoriciens selon ce qu'ils ou elles entendent par *individu* et *décision*. L'une des conceptions les plus intéressantes de l'agentivité est celle qui a été développée par Judith Butler depuis *Gender Trouble* (1990). Puisqu'il n'existe pas, selon elle, de sujet prédiscursif unifié qui serait en mesure de décider⁴², cela nous oblige à redéfinir l'agentivité afin de ne pas frapper d'inutilité toute activité politique. Le sujet crée son identité (de genre, raciale, etc.) par la performance, c'est-à-dire par une répétition et un rituel qui se rejouent constamment⁴³. Le genre sexuel, constitué par une série de gestes et d'actes de langage, *s'affiche* comme l'expression de l'identité profonde du sujet, alors qu'en fait l'identité ne préexiste à rien ; elle est plutôt un effet de discours⁴⁴, produite et dessinée par chaque nouveau geste. L'acte performatif consiste en la répétition d'un comportement qui a lui-même acquis de l'autorité en étant cité et répété à plusieurs reprises⁴⁵. En citant *autrement*, le sujet devient agent et crée la possibilité que sa citation infidèle soit à son tour citée, ce qui laisse espérer un changement politique ou social.

Dans cette conception de l'identité basée sur le geste performatif, l'agentivité se pense comme une intervention dans un régime de pouvoir qui interrompt momentanément l'exercice de celui-ci, puisqu'il existe toujours la possibilité de répéter pour déplacer,

41. Ellen Messer-Davidow, « Acting Otherwise », dans Judith Kegan Gardiner (dir.), *Provoking Agents: Gender and Agency in Theory and Practice*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 1995, p. 25.

42. Judith Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of «Sex»*, New York et Londres, Routledge, 1993, p. 225.

43. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York et Londres, Routledge, 1999 [1990], p. xv.

44. *Ibid.*, p. 187.

45. J. Butler, *Bodies that Matter, op. cit.*, p. 226-227.

plutôt que pour consolider la loi⁴⁶. Comme le souligne Elizabeth Grosz, même les pires discours patriarcaux « octroient du pouvoir autant qu'ils en enlèvent : ils procurent les ressources nécessaires à leur propre démantèlement⁴⁷ ». C'est ce que Luce Irigaray met en œuvre dans la stratégie de la mimésis : elle s'appuie sur les textes qu'elle dénonce afin de faire entendre ce qu'ils obscurcissent. Irigaray explique que la mimésis consiste, « pour une femme, [à] tenter de retrouver le lieu de son exploitation par le discours, sans s'y laisser simplement réduire », dans le but de montrer « par un effet de répétition ludique, ce qui devait rester occulté⁴⁸ ». Il s'agit de prendre la place des théoriciens masculins, « non pour y souscrire, mais pour montrer qu'on peut l'*occuper*⁴⁹ ». Cette forme de contestation détournée donne à voir les failles du discours patriarcal en exposant sa logique et ses *a priori*.

Elizabeth Grosz suggère que la stratégie d'Irigaray se caractérise par une mise en scène de l'excès : celle qui pratique la mimésis convertit sa passivité en activité « en reprenant, dans sa forme la plus poussée, ce qui est attendu, mais à un degré tellement extrême que le résultat est l'opposé de l'obéissance : ça déstabilise le système en lui renvoyant ce qu'il ne peut accepter à propos de sa propre façon de fonctionner⁵⁰ ». Une passivité perçue comme imposée et aliénante parvient ainsi à être transformée en agentivité, ce qui explique l'intérêt de Butler pour la mimésis d'Irigaray, qu'elle reprend d'une certaine façon dans sa conception de l'agentivité comme répétition avec variation. Si Irigaray pratique la mimésis

46. J. Butler, *Gender Trouble*, *op. cit.*, p. 40.

47. Elizabeth Grosz, *Time Travels: Feminism, Nature, Power*, Durham et Londres, Duke University Press, coll. «Next Wave: New Directions in Women's Studies», 2005, p. 165. Ma traduction libre de : «empower as much as they disempower: they provide the resources for their own undoing».

48. Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minit, coll. «Critique», 1977, p. 74.

49. J. Butler, *Bodies that Matter*, *op. cit.*, p. 36. Ma traduction libre de : «not to assume it, but to show that it is *occupiable*».

50. Elizabeth Grosz, *Sexual Subversions: Three French Feminists*, Sydney, Allen & Unwin, 1989, p. 138. Ma traduction libre de : «by taking on, in the most extreme forms, what is expected, but to such an extreme degree that the end result is the opposite of compliance: it unsettles the system by throwing back to it what it cannot accept about its own operations».

dans ses textes critiques et théoriques, il est également possible de comprendre certains comportements grâce à l'angle de la mimésis. Par exemple, nous verrons dans les deux prochains chapitres que les narratrices-personnages d'Arcan et de Millet construisent leur subjectivité en s'appuyant sur une image stéréotypée du féminin (la femme passive et soumise à l'homme, qui utilise sa sexualité pour plaire à l'autre ou le satisfaire plutôt que pour son propre plaisir). Toutefois, dans *Folle* et *La vie sexuelle de Catherine M.*, cette image est vite dépassée et se trouve subvertie justement parce que, dans leur performance de la passivité, leurs héroïnes «surjouent», elles en font trop, et le mime devient caricature. Dès lors, la «soumission féminine» ne s'inscrit plus comme une véritable soumission, mais elle est plutôt utilisée par le sujet féminin afin d'exercer son agentivité, que ce soit sous la forme d'une agression masochiste contre l'amant dans le récit d'Arcan ou, chez Millet, dans la configuration d'un désir permissif qui dénie à *chaque* homme la possibilité d'exercer une emprise sur elle, en se donnant de façon égale à *tous*.

Puisque le pouvoir est omniprésent, la résistance doit être redéfinie comme la reprise des discours existants avec la visée de contrer leur force de répression⁵¹. On retrouve dans cette formulation à la fois l'idée d'Irigaray sur la mimésis et celle de Butler sur la répétition avec variation, puisque l'on réemploie des discours contre eux-mêmes, afin de montrer leur inadéquation et de les miner de l'intérieur. Linda Williams propose un exemple intéressant de ce phénomène ; son point de départ est le constat que l'on tend à considérer les travailleuses du sexe comme des victimes, à la fois objets sexuels et objets d'une violence exercée à leur encontre, plutôt que de leur reconnaître une agentivité sexuelle⁵². Dans cette perspective, comment serait-on à même d'interpréter le comportement de quelqu'un comme Annie Sprinkle qui a cumulé les rôles de prostituée, d'actrice et réalisatrice de films pornographiques ainsi que de vidéos éducatives sur la sexualité, d'auteure de publi-

51. Susan Hekman, «Subjects and Agents: The Question for Feminism», dans Judith Kegan Gardiner (dir.), *Provoking Agents: Gender and Agency in Theory and Practice*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 1995, p. 205.

52. Linda Williams, «A Provoking Agent: The Pornography and Performance Art of Annie Sprinkle», dans Judith Kegan Gardiner (dir.), *Provoking Agents*, p. 304.

cations sur le sujet, et d'artiste de performance dans des spectacles traitant de sexualité? Peut-on vraiment la considérer comme victime?

Si certains critiques ont vu dans la carrière artistique de Sprinkle après 1980 un éloignement ou un rejet de la pornographie nécessaire à son nouveau statut d'artiste, l'hypothèse de Williams est tout autre : selon elle, Sprinkle fait preuve de la même agentivité dans sa pornographie que dans son art. Dans *Deep Inside Annie Sprinkle* (1981), par exemple, film qu'elle a écrit et réalisé et dont elle est l'actrice principale, Sprinkle reprend les «scènes obligatoires» du film pornographique (répétition), tout en y déplaçant quelque chose qui modifie leur signification (variation). Williams en donne de nombreux exemples, notamment celui de l'éjaculation faciale ; dans la pornographie contemporaine, l'épisode sexuel se termine fréquemment par une éjaculation de l'acteur sur le visage de l'actrice, ce qui est censé prouver la jouissance masculine. Chez Sprinkle, l'éjaculation faciale de l'homme sur la femme est maintenue, mais elle se double d'une éjaculation faciale de la femme sur l'homme. En déplaçant les rôles convenus, leur fixité et leur normalité sont remises en question. L'agentivité de Sprinkle consiste «en ce qu'elle peut faire à travers une répétition subversive à l'intérieur du contrat de base, non en le refusant ou en s'y opposant, mais en trouvant de nouveaux plaisirs qu'on peut y cultiver et satisfaire⁵³». On est loin ici de l'actrice du X comme victime : Sprinkle apparaît – dans la mesure du possible – en contrôle de son désir, de ses choix et de son autoreprésentation. Si l'on peut penser que la pornographie standard participe à l'oppression des femmes en reproduisant des stéréotypes, il est cependant vrai qu'elle peut aussi être utilisée pour explorer de nouvelles identités et pratiques au féminin, devenant alors, potentiellement, un outil politique⁵⁴.

53. *Ibid.*, p. 308. Ma traduction libre de : «in what she can do by way of subversive repetition within the basic contract, not in refusing or opposing it but in finding new pleasures cultivated and satisfied within it».

54. Voir à ce sujet le chapitre que Julie Lavigne consacre à l'art d'Annie Sprinkle dans son ouvrage *La traversée de la pornographie : politique et érotisme dans l'art féministe*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2014, p. 159-181 ; selon Lavigne, Sprinkle propose «une subversion *queer* de la convention *hard core*» (p. 159).

Cette préoccupation est au cœur de l'essai *Kīng Kōng théorie* (2006) de Virginie Despentes, qui s'appuie sur sa propre expérience ainsi que sur les réflexions de Sprinkle et d'autres femmes du milieu pour rejeter la victimisation et la stigmatisation des travailleuses du sexe, mais aussi des femmes violées. Selon elle, faire du viol ou du travail du sexe «le pire qui puisse arriver à une femme» contribue à maintenir les femmes dans une position de subjugation en contrôlant leurs déplacements dans l'espace urbain, leur sexualité, leur rapport à l'argent – et donc leur indépendance. Sans chercher à généraliser son expérience, Despentes affirme par exemple que, pour elle, se prostituer lui a permis de se reconstruire après le viol :

Une entreprise de dédommagement, billet après billet, de ce qui m'avait été pris par la brutalité. Ce que je pouvais vendre, à chaque client, je l'avais donc gardé intact. Si je le vendais dix fois de suite, c'est que ça ne se brisait pas à l'usage. Ce sexe n'appartenait qu'à moi, ne perdait pas en valeur au fur et à mesure qu'il servait, et il pouvait être rentable. De nouveau [après le viol], j'étais dans une situation d'ultraféminité, mais cette fois j'en tirais un bénéfice net⁵⁵.

Pour Despentes, la «féminité» – une notion qu'elle critique constamment dans son essai, montrant comment elle est manipulée pour tenir les femmes en échec – peut donc être retournée : d'une situation de vulnérabilité qui expose les femmes à la violence, elle peut se transformer en une occasion d'*empowerment*, d'affirmation de puissance et d'agentivité.

Étant donné l'utilité du concept d'agentivité pour comprendre la formation des sujets et leur capacité d'action, plusieurs critiques féministes ont exploré ses possibles applications en études littéraires. En littérature, deux éléments se présentent comme objets d'étude dans la perspective de l'agentivité : d'abord le geste de prise de parole du sujet féminin (l'énonciation) et ensuite les gestes effectués par les narratrices-personnages (l'énoncé), deux plans qui peuvent en venir à se contredire, comme le démontre Barbara Havercroft. Dans la mesure où l'accès à la parole a historiquement été limité pour les femmes, la venue à l'écriture cristallise un moment où celles-ci parviennent à intervenir dans l'espace social.

55. Virginie Despentes, *Kīng Kōng théorie*, Paris, Grasset & Fasquelle, coll. «Le livre de poche», 2007 [2006], p. 72.

En écrivant, la femme devient sujet et agente, puisque l'écriture « permet aux femmes d'exprimer leur expérience, de la commenter ou de la critiquer, de la réinterpréter ou de la reformuler, tout en se construisant comme sujets d'écriture⁵⁶ ». De nombreuses stratégies discursives sont développées par les narratrices afin de trouver leur voix dans un système oppressif. Dans l'œuvre de France Théoret, par exemple, Havercroft en identifie plusieurs, notamment la ré-énonciation de stéréotypes qui dévalorisent les femmes, mais dans un contexte où ils deviennent porteurs de sens nouveaux⁵⁷. On voit ici à l'œuvre l'agentivité telle que présentée par Butler, avec la répétition des clichés et des insultes qui oppriment, mais aussi leur renversement grâce à la variation critique qui les dénonce comme oppressifs. La répétition critique est étayée sur d'autres procédés stylistiques qui font système et permettent à la narratrice-personnage de devenir agente et de construire son identité.

Quant à moi, j'examinerai la façon dont les narratrices utilisent le langage pour représenter les rencontres sexuelles ainsi que l'expérience du désir et de la soumission : dans leur récit, elles représentent les rapports de pouvoir notamment en investissant certains sujets (parfois elles-mêmes, parfois leurs partenaires) de la capacité d'agir. Dans ce cas, porter attention à qui est constitué sujet grammatical et qui demeure objet de l'action permet de mettre en lumière les relations d'agentivité au sein du récit. Notons cependant que l'agentivité n'est pas répartie de façon stable, et que les œuvres de mon corpus exposent une tension constante entre collaboration (la reconfirmation du *statu quo*) et résistance. Cette tension est explicite dans nombre de textes modernes et contemporains comme le fait remarquer Helga Druxes, selon qui les gestes de soumission et de subversion sont souvent difficiles à distinguer dans la littérature des femmes d'aujourd'hui, puisque le sujet est lui-

56. Barbara Havercroft, « Auto/biographie et agentivité au féminin dans "Je ne suis pas sortie de ma nuit" d'Annie Ernaux », dans Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis (dir.), *La francophonie sans frontière : une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 522.

57. Barbara Havercroft, « (Un)tying the Knot of Patriarchy: Agency and Subjectivity in the Autobiographical Writings of France Théoret and Nelly Arcan », dans Julie Rak (dir.), *Auto/Biography in Canada: Critical Directions*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2005, p. 213.

même un site de conflits entre reconfirmation de la loi et résistance⁵⁸ à celle-ci.

Ce qui précède pourrait laisser supposer à tort que l'agentivité n'a que des effets positifs et libérateurs ; ce n'est bien sûr pas le cas, comme le suggère Havercroft au sujet du personnage principal de *Putain* qui n'arrive pas à briser le moule de la «putain patriarcale⁵⁹», mais seulement à le fissurer. Dans son article sur *Petite* de Geneviève Brisac, Havercroft⁶⁰ identifie une tension entre l'agentivité *positive* de la création du récit par la narratrice autofictionnelle qui met fin au processus de guérison en racontant son histoire, et l'agentivité *négative* de la jeune anorexique qui contrôle de manière obsessionnelle ce qui pénètre son corps. Puisque Nouk, la protagoniste, prend son destin en main en refusant de manger, il y a agentivité, mais, compte tenu des conséquences dangereuses de ce choix, on peut considérer son agentivité comme négative. L'agentivité négative peut être utilisée pour établir un sujet fort, puisqu'il est prêt à risquer la marginalité et la mort afin d'atteindre l'autodétermination. Dans mon corpus, l'agentivité négative peut passer par une dévaluation apparente de l'autonomie du sujet féminin désirant, c'est-à-dire par une soumission de surface au modèle de la féminité passive. Chez Ernaux, par exemple, le sujet féminin désirant exalte son attente angoissée de l'amant qui la pousse à abandonner toute activité qui n'est pas directement liée à lui, tandis que, chez Arcan, le sujet féminin désirant cherche à tout prix à se conformer au désir masculin. Quelque chose dans cette démarche défie la lectrice féministe, voire l'agresse⁶¹ ; mais l'acquisition d'une véritable auto-

58. Helga Druxes, *Resisting Bodies: The Negotiation of Female Agency in Twentieth-Century Women's Fiction*, Detroit, Wayne State University Press, 1996, p. 46.

59. J'utilise cette expression d'une part pour souligner que la putain patriarcale est la figure inversée de la mère patriarcale mentionnée par Havercroft («(Un)tying the Knot», *loc. cit.*) et qu'elle aussi reconduit la norme patriarcale sans la contester ; d'autre part, cette expression permet de différencier la prostituée d'Arcan de celle de Sprinkle, qui apprécie et célèbre son métier, l'utilisant pour explorer le désir et le plaisir au féminin.

60. Voir «Pour une rhétorique de l'agentivité : anorexie et autofiction dans *Petite* de Geneviève Brisac», dans Annette Hayward (dir.), *La rhétorique au féminin*, Québec, Nota bene, 2006.

61. À titre d'exemple, Siobhán McIlvanney (*Annie Ernaux: The Return to Origins*, Liverpool, Liverpool University Press, coll. «Modern French Writers», 2001,

nomie passe aussi par la distanciation d'avec ce que l'on pourrait appeler des *dictats féministes* exigeant de «bons modèles», ce que sont loin de nous offrir *Folle* ou *Se perdre*. Comme le propose Zupančič lorsqu'elle étudie l'écriture des femmes sur le désir, il s'agit de «la liberté de l'exploration de soi, parfois aussi dans l'abjection⁶²».

L'idée d'agentivité négative, qui transforme l'impuissance en activité ambiguë, se retrouve dans la conception d'une passivité féminine militante telle que développée par Marguerite Duras dans un entretien avec Xavière Gauthier. Pour Duras, la passivité, c'est d'abord savoir ne pas intervenir, laisser les choses advenir et ne pas les théoriser; elle exige donc une grande ouverture et une grande réceptivité⁶³. C'est aussi, plus radicalement encore, se taire puisque le silence peut devenir l'expression d'une rébellion, voire d'une violence calme⁶⁴. Duras l'observe chez plusieurs de ses personnages féminins, entre autres chez la femme de Nevers d'*Hiroshima mon amour* (1960): devant l'horreur et l'injustice de la mort de l'amant et de sa punition à elle, la femme de Nevers ne proteste pas, ne se plaint pas; elle s'emmure dans sa douleur et son silence et refuse de se justifier. Duras pose ce silence en idéal: «Même si vous dites “non”, vous entamez le dialogue⁶⁵». Elle nomme cette tactique la «politique silencieuse⁶⁶» et la compare aux stratégies adoptées par le mouvement pacifiste qui s'est opposé à la guerre du Vietnam en refusant, par exemple, de payer les impôts. Selon elle, «l'inertie, les refus, le refus passif, le refus de répondre en somme, est une force colossale⁶⁷», ce qui explique que ses plus grands personnages se signalent tous par leur faculté exceptionnelle de refuser: «la vie

p. 82) peine à intégrer la narratrice de *Passion simple* à la série de narratrices-personnages féministes dans l'œuvre d'Ernaux, parce que celle-ci semble renoncer à l'engagement politique dont avaient fait preuve ses prédécesseures en *sombrant* dans un comportement féminin traditionnel. Je reviendrai sur cette question dans mon chapitre sur *Se perdre*.

62. Metka Zupančič, «L'écriture du désir: marque particulière de la littérature contemporaine des femmes», *Women in French Studies*, numéro spécial «Selected Essays from WIF 2000 Conference», 2003, p. 201.

63. M. Duras à X. Gauthier, *Parleuses*, *op. cit.*, p. 19, 143.

64. *Ibid.*, p. 71-72, 75.

65. *Ibid.*, p. 107.

66. *Ibid.*, p. 109.

67. *Ibid.*, p. 109-110.

étant exprimable par le refus, chez moi, n'est-ce pas. Plus tu refuses, plus t'es opposé, plus tu vis⁶⁸». Le refus silencieux est ainsi posé comme figure idéale de la contestation sociale et de l'agentivité. Cependant, pour que la passivité mène à l'exercice d'une agentivité, il faut qu'elle soit «avertie» : «Quand je te parle de la passivité qui pourrait être inaugurale d'une politique féminine, [...] je te parle d'une passivité qui est complètement informée d'elle-même, complètement, sans ça il n'y a rien, sans ça c'est du bidon⁶⁹». Il s'agirait ainsi, paradoxalement, d'une *passivité active*, que Duras qualifie même de militantisme⁷⁰.

De son côté, après avoir déploré la sempiternelle association entre féminité et passivité qui complique l'agentivité des femmes, Cixous identifie la passivité comme une *stratégie active* propre aux femmes⁷¹, qu'elle lie à un rejet féminin de la raison et de la théorie⁷². La valorisation de la passivité forme une partie intégrante de la revalorisation généralisée, chez Cixous, des stéréotypes associés au féminin. Du côté du féminin se retrouvent une disponibilité, une réceptivité et une faculté d'accueil⁷³ qui rendent la femme vulnérable. Mais cette vulnérabilité de l'ouverture à l'autre, qui est liée à la passivité, est en même temps la richesse du féminin : «il y a une non-fermeture qui n'est pas une soumission, qui est une confiance, et une compréhension ; qui n'est pas l'occasion d'une destruction, mais d'une merveilleuse extension. Par la même ouverture, qui est son risque, elle sort d'elle-même pour aller à l'autre⁷⁴». Cixous oppose la perméabilité et l'ouverture passive qu'elle considère

68. *Ibid.*, p. 173.

69. *Ibid.*, p. 146.

70. *Ibid.*, p. 149.

71. Hélène Cixous, «Sorties», dans Catherine Clément et Hélène Cixous, *La jeune née*, Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», série «féminin futur», 1975, p. 118-120.

72. Hélène Cixous, «La venue à l'écriture», dans Hélène Cixous, Madeleine Gagnon et Annie Leclerc, *La venue à l'écriture*, Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», série «féminin futur», 1977, p. 61.

73. H. Cixous, «Sorties», *op. cit.*, p. 180, 159.

74. *Ibid.*, p. 159.

comme «féminines» et l’impatience qui pousse à l’action, à l’intervention⁷⁵.

Dans un texte essayistique, la poète Marina Tsvetaïeva développe elle aussi une réflexion sur la valeur *active* de la passivité et du renoncement. Selon elle, l’action relève souvent de la facilité alors que le renoncement, la non-action exigent un effort beaucoup plus important : «Qu’est-ce qui est plus difficile : retenir un cheval ou le laisser courir, et, [...] des deux le plus pénible : être retenu ou laisser jouer notre force ? Respirer ou ne respirer pas⁷⁶ ? » Comme chez Duras où le refus est plus difficile à soutenir que l’acceptation du dialogue, un renversement entre activité et passivité s’opère chez Tsvetaïeva : «le refoulement d’une force exige un effort infiniment plus âpre que son libre déploiement – qui n’en exige aucun. En ce sens, toute activité naturelle est chose passive, comme toute passivité obtenue – de l’activité⁷⁷ ». Dans cette optique, la passivité, si elle est *avertie* (Duras) ou *obtenue* (Tsvetaïeva), permet davantage au sujet de devenir agent que l’activité qui vient naturellement : «Agir ? Se laisser aller. Chaque fois que je renonce j’ai la sensation d’un tremblement de terre au-dedans de moi⁷⁸ ».

Si l’on reconsidère la passivité active à la lumière des observations d’Havercroft sur l’agentivité négative de l’anorexique, l’on est en mesure d’établir un parallèle entre les deux stratégies. Toutes deux sont perçues de façon positive par le sujet qui les applique : Lol V. Stein aime sa passivité devant le couple des amants qui l’exclut ; l’anorexique est fière de maîtriser son corps par le jeûne. De l’extérieur, toutefois, chacune des stratégies semble au moins déficiente sinon dangereuse pour le sujet qui la pratique (Lol risque la folie ; Nouk, la mort). Il me semble également que d’autres stratégies comme le masochisme relèvent de cette même ambiguïté quant à leur efficacité (la masochiste est-elle une victime ?) et suscitent un même malaise. Cette question sera explorée dans les deux chapitres suivants, qui interrogeront la soumission d’abord

75. Hélène Cixous, *Entre l’écriture*, Paris, Des femmes, 1986, p. 181-182.

76. Marina Tsvetaïeva, *Mon frère féminin : lettre à l’Amazone*, Paris, Mercure de France, 1979 [1932], p. 10.

77. *Ibid.*

78. *Ibid.*, p. 10-11.

sous l'angle du masochisme et ensuite sous celui de la permissivité. Dans le dernier chapitre, nous retrouverons l'ambiguïté de la soumission en étudiant comment le genre du journal, avec sa périodisation particulière, met en relief les positions changeantes des partenaires en lien avec l'agentivité.

Pour mener à bien cette étude, nous traverserons un grand nombre de discours venus de disciplines différentes, des études littéraires à la psychanalyse, de la philosophie à la sociologie. Pour Braidotti, c'est là le lot des études féministes qu'elle décrit comme nécessairement transdisciplinaires⁷⁹. Comme elle, je parcourrai ainsi divers espaces théoriques et critiques afin de composer ma propre mosaïque du sujet féminin désirant, pensant avec Toril Moi que toute approche utile à la critique féministe se doit d'être mobilisée⁸⁰. Au fil des analyses, nous constaterons que bien que certains systèmes (notamment la psychanalyse et la pensée bataillienne) semblent forclorre l'expression d'un sujet féminin désirant, il demeure possible de construire celui-ci soit en récupérant quelques idées de ces mêmes systèmes pour les faire fonctionner dans de nouveaux contextes, soit en démontrant comment plusieurs sujets féminins désirants se constituent en opposition à des systèmes qui les nient.

Mes analyses s'appuient sur une attention méticuleuse au langage employé pour construire les positions de sujet désirant et d'objet désiré au sein du récit. En effet, les figures choisies de même que les structures grammaticales retenues dans l'expression révèlent une conception particulière du désir et des rapports entre les partenaires. Comme le propose Pierre Guiraud, l'étude du langage permet de déterminer la fonction des images sexuelles «dans la formation de nos concepts, de nos idées, de nos mythes et des mots

79. Rosi Braidotti, «Toward a New Nomadism: Feminist Deleuzian Tracks; or, Metaphysics and Metabolism», dans Constantin V. Boundas et Dorothea Olkowski (dir.), *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy*, New York et Londres, Routledge, 1994, p. 177.

80. Toril Moi, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, Londres et New York, Routledge, coll. «New Accents», 2002 [1985], p. 86.

qui les désignent et les expriment⁸¹ ». Traditionnellement, le rôle féminin dans l'échange hétérosexuel était construit « en termes de don de soi, d'abandon (*se donner, s'abandonner*), une perte ou un cadeau du soi ; la sexualité masculine était quant à elle associée à une série de verbes actifs : *posséder, vaincre*, une affirmation et une extension du soi⁸² ». Un regard rapide sur la prose contemporaine des femmes est suffisant pour constater que cette inégalité flagrante au regard de l'agentivité sexuelle s'est, depuis, modifiée de façon importante. Cela ne signale pas pour autant sa disparition, puisque des schémas inégalitaires en ce qui a trait à l'action sexuelle effectuée par les partenaires subsistent toujours dans plusieurs textes d'hommes et de femmes qui répartissent l'agentivité sexuelle de façon traditionnelle. Au fil des chapitres, nous porterons alors une attention constante aux représentations des rencontres sexuelles et aux réseaux de sens qui se développent autour d'elles, afin d'en dégager les différentes configurations du désir présentes dans les œuvres d'Arcan, de Millet et d'Ernaux.

81. Pierre Guiraud, *Dictionnaire historique, stylistique, rhétorique, étymologique, de la littérature érotique. Le langage de la sexualité I*, Paris, Payot, 1978, p. 7.

82. Diana Holmes, « Monstrous Women : Rachilde's Erotic Fiction », dans Alex Hughes et Kate Ince (dir.), *French Erotic Fiction: Women's Desiring Writing, 1880-1990*, Oxford et Washington D.C., Berg, coll. « French Studies », 1996, p. 37. Ma traduction libre de : « in terms of self-giving, self-abandonment (*se donner, s'abandonner*), a loss or gift of the self ; male sexuality was associated rather with a series of active verbs : *posséder, vaincre*, an affirmation and supplementation of the self ».

CHAPITRE PREMIER

Nelly Arcan et le masochisme féminin

La question de la soumission et de la domination sexuelles constitue un *problème*, comme le laisse entendre le titre d'un ouvrage de Jessica Benjamin, *The Bonds of Love: Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination*. Selon Benjamin, la domination suscite des interrogations particulières dans une perspective féministe : comprendre la domination comme un système où les femmes sont victimes d'une agression masculine simplifie abusivement les faits et masque la collaboration de certaines femmes à leur soumission¹. En fait, comme le remarque Hélène Cixous, les positions de la « victime » et du « bourreau » sont inextricablement liées et codépendantes². Cette question de la domination est au centre de plusieurs œuvres contemporaines autant en France qu'au Québec ; alors que certains textes mettent en mots le désir et les jeux sexuels de celles et ceux qui pratiquent le sadomasochisme³, d'autres utilisent l'imaginaire de soumission et de domination qui lui est

-
1. Jessica Benjamin, *The Bonds of Love: Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination*, New York, Pantheon Books, 1988, p. 9.
 2. Hélène Cixous, « En octobre 1991... », dans Mireille Calle (dir.), *Du féminin*. Sainte-Foy et Grenoble, Le Griffon d'argile et Les Presses universitaires de Grenoble, coll. « Trait d'union », 1992, p. 120.
 3. Pensons, par exemple, à *La zébrasse* de Jeanne Le Roy (1994) ou à *Cérémonies de femmes* de Jeanne de Berg (1985), où fouets et menottes séparent les maîtres des esclaves dans un contexte de jeux sexuels. Voir la bibliographie.

attaché pour l'inscrire de façon plus symbolique. C'est le cas de *Folle* (2004) de Nelly Arcan qui fera l'objet du présent chapitre, mais aussi de *La vie sexuelle de Catherine M.* (2001) de Catherine Millet et de *Se perdre* (2001) d'Annie Ernaux auxquels seront consacrés les chapitres suivants ; tous trois interrogent la soumission au féminin, mais de façons bien divergentes.

Selon Christine Detrez, contrairement à la violence, la domination demanderait un acquiescement – c'est-à-dire la participation du sujet soumis – puisqu'elle «se caractérise par l'acceptation de son bien-fondé par ceux sur qui elle s'exerce⁴». La soumission, quant à elle, signifierait une disponibilité totale du sujet dominé, ce qui laisserait supposer une perte d'agentivité de la part du sujet soumis que l'on considère comme passif, réservant l'action au sujet dominant⁵. Le partenaire dominant serait le seul vrai sujet, tandis que le partenaire dominé devrait se contenter d'un statut inférieur, d'un statut d'objet passif. Mais la soumission et la passivité doivent-elles nécessairement placer le statut de sujet hors de portée ? Les œuvres d'Arcan, de Millet et d'Ernaux qui m'intéressent laissent croire, au contraire, que la subjectivité peut s'affirmer à travers des pratiques qui participent de la soumission ou de la passivité. De même, certains critiques qui ont réfléchi au masochisme, tels Theodor Reik et Gilles Deleuze, ou plus largement au pouvoir, comme Judith Butler, tentent d'expliquer les stratégies particulières de tels sujets et les bénéfices que ceux-ci peuvent en retirer. Dans *The Psychic Life of Power*, Butler rappelle notamment que tout sujet vit dans la soumission, ne serait-ce que parce qu'il se forme dans l'attachement aux personnes à qui il est subordonné – notamment dans la relation familiale, où l'enfant s'attache à ses parents⁶. De la sorte, toute vie humaine est marquée par un conflit irrésolu entre soumission et émancipation, et le *problème de la soumission* est une question qui touche chaque individu dans ses rapports à autrui.

4. Christine Detrez, *La construction sociale du corps*, Paris, Seuil, coll. «Points», 2002, p. 209.

5. Anita Phillips, *A Defence of Masochism*, Londres, Faber and Faber, 1998, p. 129.

6. Judith Butler, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Stanford, Stanford University Press, 1997, p. 7.