

## Existe-t-il une littérature érotique au féminin ? Un genre pour le *genre* ?<sup>1</sup>



**Jeannine Paque**

Université de Liège, Belgique  
jeannine.paque@gmail.com

Reçu le 05-09-2012 / Accepté le 10-05-2013

**Résumé** : L'éros est un thème que privilégient littérature et cinéma. Le fait n'est pas nouveau, mais la manière de le traiter a progressivement évolué. Le contexte actuel de plus en plus ouvert et permissif favorise l'émergence de formules inédites, les trouvailles audacieuses. Les femmes ont pris la parole et entendent bien y imprimer une marque spécifique. Le sexe est une composante essentielle de leur identité et a tout naturellement envahi leur thématique et leur écriture. Il y a chez les écrivaines comme un besoin de mettre au jour, voire d'exhiber ce qui leur était interdit dans le texte comme dans la vie, parfois. Il importe donc de déterminer si la parole sur le sexe est genrée.

**Mots-clés** : écriture au féminin, littérature francophone, Éros, sexe, genre

**Women's writing: Eros, literature and gender**

**Abstract**: Eros, literature and gender. Women started speaking their own words, and they now intend to give these words their specific label. Sex is an essential part of their identity and naturally took place in their themes and writing. Among women writers appears like a need to bring to light or even exhibit what was forbidden before in texts as in life, sometimes. Therefore the matter is to find out if the way they write about sex is influenced by gender.

**Keywords**: women's writing, francophone literature, Eros, sex, gender, genre

Les dernières décennies ont vu se développer une série de *libérations* et, parmi elles, celle des femmes. En mouvement, elles ne s'arrêteraient plus et, de plus en plus nombreuses, elles allaient envahir des champs de tous ordres qui leur étaient jusqu'alors étrangers ou interdits. Certaines n'avaient pas attendu la fin des années soixante pour se manifester et entre autres écrire. Mais la plupart vont prendre la parole à ce moment-là et forcer les portes d'une première reconnaissance en tant que collectivité spécifique, forte de son appartenance sexuelle, de son *genre*. Toute une littérature nouvelle, d'abord marginale, se développe hors institution. C'est par un discours spontané, parfois sauvage, souvent extrême que les femmes s'interrogent et interpellent le monde sur leur rôle, dans le couple, la famille, la société ; qu'elles énoncent leurs aspirations, leurs revendications. Cette écriture militante caractéristique

des textes de combat, de conquête va gagner d'autres territoires, sacralisés de longue date, où dominaient le bon ton et la retenue attachés à leur rôle : le moi y était sinon haïssable voué à l'intimité, réduit au secret. Autant dire qu'elles ont dû garder pour elles les tourments (et les joies, si par bonheur elles en éprouvaient) de leur sexe. Lorsqu'elles tentent alors de mettre en mots le vécu spécifique de leur féminité, elles franchiront le pas et oseront exposer leur sexualité. Pour dire leur corps, le désir, les caresses, la jouissance sur un autre mode que celui du sentiment ou de l'émotion, elles s'approprièrent un langage averti, audacieux autant qu'inventif.

Quant aux femmes écrivains, déjà reconnues ou dont la production s'était développée selon des voies traditionnelles, même si elles ne s'associent pas nécessairement à un tel mouvement patent et collectif - certaines acceptant d'emblée la féminisation de leur profession -, elles seront touchées à des degrés divers par cette vague de conscientisation et cet élan libérateur.

### Un précédent

Lorsque Françoise Mallet-Joris publie *Le rempart des béguines*<sup>2</sup>, elle a à peine vingt ans et transgresse d'un seul coup avec ce premier roman toute une série de tabous. D'ordre sexuel évidemment puisqu'il évoque la liaison d'une toute jeune fille avec la maîtresse de son père, mais aussi familial et social, dans le cadre d'une famille bourgeoise et d'un milieu provincial gourmé. La découverte de la sexualité et de l'homosexualité dégage pour cette adolescente davantage de charme que de trouble transgressif. Il s'agit bien d'une histoire d'amour, mais c'est le plaisir qui est mis en avant, complet et bien loin du sentiment « à la Werther ». Certes, l'effervescence érotique est brève, limitée comme si elle ne pouvait durer que le temps de la découverte. Pression sociale, désaffection de l'une des partenaires (« la maîtresse » devient « l'épouse »), le retour à « la normale » semble inévitable, mais nous n'en saurons pas davantage.

### L'amour idéal ou le sexe au placard

Entre l'extrême passion qu'aucune concrétisation n'entame et la relégation du sexe au placard, fût-elle accompagnée de détails croustillants, ou encore son renvoi au seul usage de la prostitution, on est en droit de soupçonner, à travers l'œuvre de Jacqueline Harpman, la volonté non sage mais résolue de signifier une érotique hors du commun, tendant vers l'absolu, ou tout simplement de l'éconduire.

Successivement, Jacqueline Harpman publie *La dormition des amants* en 2002 et une nouvelle, *Le placard à balais* (2003). Ces textes n'ont rien à voir l'un avec l'autre,

et tout à voir, bien entendu. L'un et l'autre, dans des registres opposés et selon une hauteur différente, traitent en effet de ce qu'elle a appelé autrefois « les mouvements du cœur » plutôt que les mouvements du sexe qu'ils évoquaient tout autant. Et pour cause. Qu'on se limite à relire la quatrième de couverture de ces textes, il est remarquable que, pour *La dormition*, l'amour invoqué, entre une reine de France et d'Espagne et un eunuque, soit éperdument le seul « qui reste toujours intact, que rien n'altère et qu'aucun exaucement n'affadit », tandis que la phrase retenue pour *Le placard* et destinée à marquer les esprits: « J'avais vingt-deux ans et j'étais mariée depuis six très longues années à un homme poli qui, deux fois par semaine, me laissait le ventre humide et collant ». Que le phrasé soit excessif et même caricatural, dans la dernière citation, et le ton d'une ironie indéniable, cela n'occulte pas la constatation sous-jacente : le coït conjugal, loin de procurer du plaisir, est tout simplement régulier, normalement ennuyeux, soit, mais encore déplaisant et surtout dépourvu de sens. Or il y aurait un amour possible, selon *La dormition*, à l'écart de tout « exaucement », dont nous savons qu'il est dû à l'incapacité de l'un des partenaires, éperdu, sublime. L'amour idéal, improbable ou condamné à la brièveté ou au malheur et le plaisir des sens sont-ils vraiment distincts voire antagonistes ? N'y aurait-il donc pas, selon Harpman, une voie moyenne où l'amour puisse s'accomplir totalement, soit que le plaisir impose au cœur ses évidences, ou que le sentiment extrême implique avec la même intensité un « émoi », selon le vocabulaire harpmanien pour désigner le plaisir ? Il faut reconnaître que l'obsession de désigner la sexualité, le plus souvent à distance ou du bout des mots, implique une sorte de déni.

La liste serait longue d'exemples qui prouveraient que, tout compte fait, chez Harpman, seule l'exception est vraiment digne d'intérêt et que l'imagination l'emporte sur la réalité. D'autres bonheurs dans le crime (cf. le roman éponyme, notamment : *Le bonheur dans le crime*) vont d'ailleurs se répéter, avec une exhibition plus nette, dans les situations, dans les mots aussi. Avec une distinction explicite entre « ce qui se passe en bas » et « ce qui se passe en haut ». Il me semble qu'alors, et notamment dans *Ce que Dominique n'a pas su*, Harpman va conter davantage de frasques sexuelles, que ces scènes soient virtuelles ou réelles, avec de plus en plus de dérision. On s'éloigne ainsi des « mouvements du cœur » ou même du corps. Le sexe est soit idéalisé mais par la transgression, soit ridiculisé. Sans qu'il y ait catégorisation nette des pratiques sexuelles, on peut s'interroger sur l'intention qui engendre de telles histoires.

Au lecteur d'interpréter. N'y aurait-il d'érotisme que mental et textuel pour Harpman ? Le recours à la périphrase, à l'euphémisme n'est pas seulement un plaisant exercice de style, mais aussi une manière de tenir le sexe à distance. Soit qu'on le tourne en dérision, qu'on le médicalise ou qu'on l'assigne au fantasme, il ferait partie de ces choses que l'on n'ose pas faire ou dire dans la réalité quotidienne mais qu'on ne se lasse pas de traiter par le jeu de l'écriture<sup>3</sup>.

### Une autre génération

Les nouvelles écrivaines se singularisent par bien des aspects. Par exemple, elles s'approprient des domaines où elles n'auraient pas osé s'aventurer, il y a quelques dizaines d'années, sinon par provocation. Il est fréquent et presque banal aujourd'hui que les femmes donnent dans l'érotisme, voire qu'elles s'y spécialisent. Souvent couplée au besoin de se dire, chez elles, la parole sur le sexe se diversifie, se nuance, devient une parole sexuée ou *genrée*. Il n'y a plus de honte, en l'occurrence, à la qualifier de « féminine ». Mais les écrits de femmes vont bien au-delà. Le plus intéressant est sans doute qu'elles travaillent le corps même du littéraire et subvertissent les genres ou les classes de textes.

Introduire la thématique sexuelle dans le roman révèle sans doute quelque aspect de la personnalité de l'auteur qui a produit le texte sans pourtant qu'on puisse toujours parler d'un investissement de l'intime. Au contraire, ne serait-ce pas là pour le romancier un avantage certain que de pouvoir se dissimuler derrière une histoire et des personnages inventés ? Quelle que soit la part de soi qu'on y engage, la fiction est un alibi confortable pour celui ou celle qui peut jouer de l'équivoque entre le vrai et l'imaginaire entre lesquels il ou elle peuvent seuls distinguer. Il en va tout autrement de ces écrits émergeant dans un contexte de permissivité sexuelle et scripturale et qui se sont publiés à foison à partir de la période évoquée plus haut, notamment du côté des femmes qui s'approprient une thématique nouvelle et un discours radical. Ce sont surtout les écrits du *je* qui vont relayer cette tendance. Cette façon de parler d'un *moi* réel ou non a toutes les apparences du vrai et renvoie à celle qui ose écrire en son nom. Cette écriture de l'intime génère de nouvelles stratégies narratives et stylistiques. Il ne s'agit plus seulement de concevoir une intrigue solide, de satisfaire à la logique de l'exposition ou de construire des personnages crédibles ou totalement hors normes qui soient en tout cas viables ou ductiles. Mais au contraire, les instantanés, les images, les scènes, sortes de « morceaux choisis » révélateurs vont se multiplier et tenir lieu de trame. Le réalisme nouveau va se passer de la scène et des décors. Nul besoin de mettre en évidence une intériorité qui ne demande qu'à s'exhiber. Il arrive ainsi que le texte dévoile au plus près celle qui l'énonce. Comme la vie sexuelle fait partie de ce qu'elle veut montrer, l'écrivaine qui s'engage dans cette voie va rejeter toute précaution ou pudeur et prendre le risque d'oser dire ce qu'elle a osé faire, même dans un contexte familial et social, professionnel parfois, où « ça ne se fait pas ». Au danger éventuel qui la menace, elle semble opposer le primat de sa volonté individuelle, et si elle va jusqu'à l'obscénité dans l'exhibition, c'est pour répondre à un besoin impérieux et se découvrir à soi-même bien plus que se proposer à quelque voyeurisme que ce soit. Les Françaises Christine Angot et Catherine Millet en ont fait la démonstration par leurs écrits, dans le dévoilement de leurs choix et comportements sexuels, ainsi que dans

le commentaire qu'elles en ont fait et font encore et dont elles assument totalement l'énonciation.

Certes, une Annie Lebrun, poète et critique, réagissant à chaud à la parution du premier livre de Catherine Millet, dénonce les limites de ce texte qui se veut pourtant réaliste et elle le fait avec des termes catégoriques, malgré sa sympathie pour l'auteure : « Degré zéro du sexe, ce récit correspond en fait à la phase finale de l'écrasement de la perspective érotique ». Elle fustige aussi les auteurs d'articles dithyrambiques, ces « érotomanes de la dernière pluie » qui seraient selon elle en train de confondre la liberté avec un produit tendance. Pour conclure ainsi : « sommes-nous désormais condamnés à choisir entre l'insignifiance de la performance et la performance de l'insignifiance <sup>4</sup>».

Le lecteur appréciera et jugera, à la lecture des deux écrivaines citées, si elles, et quelques autres, comme Virginie Despentes ou Catherine Breillat, ont fait reculer les limites de la représentation de la sexualité et de son discours.

### **Des orientations différentes**

Une Nancy Huston, une Annie Ernaux ne se livrent aucunement à une telle exposition de soi, mais lorsqu'elles traitent une matière intime, elles la situent dans un contexte précis en signalant date, lieu, noms à l'appui.

Qu'on ne s'y trompe pas, dans *Journal de la création*, où elle relate simultanément sa grossesse et la rédaction de son roman, Huston répudie « l'écriture du corps » qui a fleuri dans les années dites de libération des femmes, dans l'après-68 en France et plus longuement aux États-Unis. Selon elle, le problème des femmes écrivains a été moins d'apprendre à « écrire avec leur corps » que « d'aimer, de valoriser et de respecter leur corps écrivant ». Bien qu'elle décrive parfois par le menu les transformations somatiques dues à son état, relevant les variations de poids, la lourdeur des membres, la relation qu'elle en fait à son premier enfant, elle considère l'identification du corps féminin au livre comme le plus grand handicap des écrivaines. Elle-même peut le faire quand le corps se met en travers de l'esprit et peut-être avec condescendance, à la manière de Virginia Woolf qui s'efforce de coucher la saucisse et le haddock par écrit. Huston, à son tour, s'efforce d'intellectualiser ce qui peut apparaître trivial. Il y a homologie entre la maternité et l'écriture : enfanter un livre équivaut à fabriquer un enfant. La maternité est chez Huston un thème obsédant, en raison de sa propre histoire et de son rapport à sa mère, sans doute, mais aussi parce qu'elle y pressent le trait humain le plus pertinent par la conscience du rôle qu'elle en a.

À partir de son expérience propre, elle a toujours cherché « la marque de la femme » dans l'écriture. Lorsqu'elle interroge les vies de ces écrivaines ou artistes qui la fascinent, c'est parce qu'elle est frappée quasi douloureusement par le fait que pour la plupart d'entre elles la création excluait la procréation ou elles l'acceptaient mal et parfois en faisaient un drame. Or le *Journal* propose un autre système de valeurs, non pas moral mais générique, qui substitue à l'opposition habituelle entre créateur (au masculin) versus femme, une autre classification rangeant le féminin d'un côté, l'artistique de l'autre, dans un choix que peut opérer la femme en toute liberté. Loin de prôner l'égalité entre les sexes ou les genres, comme Beauvoir, Huston va jusqu'à s'opposer à la déclaration fameuse « On ne naît pas femme, on le devient », car, selon elle, tout le *Deuxième sexe* indique précisément qu'on naît femme et serait en dernière analyse destiné à le démontrer. La question ne se pose donc pas pour Huston, comme pour tant d'illustres féministes avant elle, d'opposer livres et enfants. La maternité au contraire peut conférer des forces nouvelles à l'essayiste ou à l'écrivaine, y compris celles de dénoncer ses faiblesses, ses déficits. Ou encore de les ignorer. Beauvoir elle-même ratifie ses tourments en les publiant, sous la forme littéraire ou philosophique. Sans pour autant *biographiser* à outrance, cela revient à définir et apprécier la part de l'intime dans la création artistique.

Si l'écriture vient de l'intime, elle ne peut aboutir qu'au-delà. Même dans son journal, il semble que Huston, allant jusqu'à l'autocitation, écrive toujours pour quelqu'un d'autre. Mais, curieuse d'elle-même, elle ne l'est pas moins des autres dont elle sonde à leur tour l'intimité, de préférence à travers leurs écrits, littéraires ou non. Elle recule toutes les limites dans l'effort de transcription de l'intime sauf l'impératif esthétique. Parler de soi n'est intéressant que transcendé par la création artistique. Elle distingue ainsi l'écrivain de l'écrivant. Dès lors, elle refuse que l'intime soit exhibé, ressassé, contrairement sans doute à la manière de Christine Angot décrétant qu'elle n'écrira plus que sur elle-même. Ce que cette dernière considère comme un devoir et un acte de courage, Huston l'estime plus mortifère que les écrits de philosophes négativistes.

Annie Ernaux parlant d'elle-même et exposant les moments les plus secrets de ses expériences intimes entend bien servir au premier chef la littérature, se plier à un devoir, celui de mettre en mots ce qui sans elle n'existerait qu'en faits anonymes ; le devoir de nommer différemment le quotidien et le réel, c'est le faire sien ; parce que s'en emparer, c'est s'en libérer et donner un sens à cette victoire sur les choses. C'est pourquoi il lui est arrivé de donner deux versions, si l'on peut dire, de la même histoire - sa liaison cachée avec un diplomate soviétique : la première serrée en un court roman où la retenue elle-même parfois énigmatique fait sens et génère la poésie. (*Passion simple*) ; la seconde (*Se perdre*) étant le journal beaucoup plus long et détaillé de cette passion amoureuse qui était loin d'être simple, mais aussi l'analyse du travail

d'écriture et de la nécessaire réitération de la démarche. Avec *Les années*, elle renoue avec l'excellence d'un choix qui s'est manifesté dès ses tout premiers romans : la certitude d'une voie juste au croisement délicat mais réussi de l'Histoire (et de la sociologie) avec le littéraire.

Quant à Nelly Arcan, je ne la cite que pour présenter un autre cas de figure, distinct à la fois de ces deux écrivaines dont je viens de parler et d'Angot et Millet. Aussi parce que plusieurs d'entre les participants à ce colloque s'intéressent de près à la littérature québécoise. Sa démarche est tout autre lorsqu'elle relate son expérience d'une prostitution choisie. Certes la forme est littéraire et ses livres sont le résultat d'un véritable travail de mise en scène. Mais ils répondent peut-être à une autre nécessité qui serait de transgresser toute une série de lois ou de conduites héritées, si l'on peut interpréter ainsi l'amertume que dissimule mal la provocation de l'exposé compulsif.

Le fait de mettre en pleine lumière, d'avouer ce que d'autres tiendraient à cacher, est une manière de s'éprouver et peut-être de se (re)construire. Et là je reviens au cas de Millet et Angot plus précisément, avant d'aborder deux écrivaines belges d'aujourd'hui. Le plus souvent à la première personne, ces écrits de l'intime, mimant l'autobiographie ou la confession, semblent voués à livrer complaisamment l'indiscret jusqu'à l'extrême. Mais ils peuvent aussi procéder d'un véritable travail de recherche, d'élucidation personnelle et surtout stylistique, et résulter d'une volonté de cerner au plus près la vérité. Ce qui n'exclut nullement le recours au fantasme comme puissant moyen de communication et de plaisir textuel, cette fois.

### **Une écriture de l'affirmation : deux écrivaines belges**

Caroline Lamarche et Nathalie Gassel ont produit des textes forts sur le corps, le sexe. Le leur, celui des autres. Elles ont évoqué les rapports entre les sexes, entre les êtres, et bouleversé les discours sinon les valeurs de leur milieu. Il y a chez toutes deux, qu'elles parlent d'elles-mêmes ou fantasment, un effort vers l'objectivité en même temps qu'un accent profondément intime et une prodigieuse tension littéraire. Toutefois, leurs productions diffèrent et même divergent. Bien qu'elle s'attache au détail précis, Caroline Lamarche frôle sans la toucher vraiment la matière réaliste et se tient à côté de l'autobiographie, privilégiant le jeu avec l'imaginaire et la poésie. Nathalie Gassel se désigne plus nettement, affronte durement sa réalité, cherche sans discontinuer à la définir au plus près et en fait le socle de sa réflexion existentielle et scripturale.

Caroline Lamarche ose donc associer érotisme et subversion, amour et sado-masochisme dans une relation dont elle dira la « beauté stupéfiante ». Ses textes se

situent en dehors des conventions de tous ordres. Dans *La nuit l'après-midi* elle décrit précisément des rapports sexuels sado-masochistes dépourvus d'amour, comme une expérience quelque peu aléatoire - la réponse à une annonce - mais qui se vit en contrepoint peut-être libérateur d'un attachement amoureux. Les rencontres sont minutieusement relatées et le récit des séances n'épargne aucun détail, quant aux attitudes, aux accessoires, aux dommages et à leurs conséquences, pas plus qu'il n'élude aucune des pensées post coïtum de la narratrice, vivant et disant avec son besoin d'amour sa faim d'avanies solitaire. La narratrice personnage est seule et ne s'adresse qu'à elle-même.

Le propos des *Carnets d'une soumise de province* est différent. Il s'agit alors d'une histoire d'amour, d'une passion hors du commun, par son intensité et ses modalités. L'amour y est appelé « maladie », mais une maladie aimée et le récit qu'en fait la soumise est un message dû au maître, un vrai rapport, mais mêlé au flou du rêve. Il y a donc nécessité de traduire cet indicible du plaisir, mais aussi de construire, de créer un texte oxymorique capable de rendre compte d'une telle fusion de violence et de douceur et d'en dire la beauté. Le propos esthétique en effet est ambitieux. Lamarche va déployer l'horreur magnifique que produisent ensemble la caresse et le supplice, la douleur et la volupté. Elle va dès lors recourir à une palette rhétorique qui puise aux sources les plus diverses, de l'isotopie animalière à toute une série de références culturelles, historiques et même médiatiques, nimbées de dithyrambe. Les instruments obscènes d'une séance d'exhibition dans un décor crypté et cliché - une cellule « gothique » - deviennent des œuvres d'art ou des objets de culte. La dimension sacrée est omniprésente, car il s'agit bien d'exposer le rituel de relations amoureuses très impérieusement codifiées. La narratrice entend bien expliquer son choix sexuel, lui donner un sens et justifier sa dévotion. D'une humiliation héritée, elle entend faire une humiliation choisie, voulue, se réinventer contre toute censure une sexualité prohibée pour se reconstruire par l'épreuve. Se soumettre serait finalement une façon de se maîtriser, et de dominer une situation dès lors qu'on peut la mettre en mots. Qu'en est-il de ce plaisir sexuel intense, attaché à une pratique mais surtout à un être ? Il est en définitive, si l'on en croit le texte, avant tout cérébral, lié aux mots, reçus et donnés. Indissociable de l'écrit. Pour Caroline Lamarche le discours érotique, tout comme l'éros lui-même, est un lieu de résistance, il représente une position à défendre. Le seul moyen de faire pièce à un réalisme fallacieux est de déjouer les stéréotypes de la littérature érotique par l'aveu, fantasmé ou non, et surtout par l'ironie.

Une autre pratique va cependant se révéler qui accroîtra encore la distance par rapport au réel et l'envol de plus en plus haut vers le fantasme et le poème. Voilà ce qu'on observera dans les écrits suivants, les derniers narratifs publiés à ce jour : *Karl et Lola*, un roman, et *La barbière*, un conte pour adultes accompagné des dessins de Charlotte Mollet.

*Karl et Lola*, « C'est l'histoire d'un frère et d'une sœur dans une ville dont l'industrie se meurt. Un fleuve, une fabrique, la canicule, deux pommes pourries, deux miroirs... », nous dit la quatrième de couverture. C'est à peine une histoire, c'est surtout une série d'anecdotes, d'images, d'instantanés, de vignettes... et, plus ou moins longs, des moments de grâce ou de détresse, sans qu'il y ait grande différence, incisés dans ce que l'auteure elle-même appelle « le rien » : rien que ce rien. Ce rien dont un Flaubert pouvait tirer un chef d'œuvre.

Ces textes courts constitueraient en quelque sorte, mieux encore que *Le jour du chien*<sup>5</sup>, un roman par nouvelles. Une unité organique, certes, un état de fait désigné dès le premier chapitre. Un couple est là, deux noms, le masculin et le féminin et déjà leur rôle respectif : elle est esclave, proie, soumise, suivante, admiratrice de qui pisse debout. Tout de suite aussi, de la violence, des coups, du sang, mais c'est un jeu « comme celui de Prince et Brigand », nous dit-on. Les coups sont rituels, des gifles qui font du bien, jusqu'au moment où elles provoqueront un décollement de la rétine chez Lola, mais c'est plus tard. Des scènes de fouet, subies, regardées ou imaginées. Bref une série de stéréotypes feints auxquels on se laisse prendre, soit qu'ils fassent l'objet d'une poésie noire, soit qu'ils se teintent d'un humour de la même couleur. Qu'on ne s'y trompe pas, l'atmosphère est bien différente de celle des *Carnets d'une soumise de province*. Il n'en reste que la violence, pure en quelque sorte, car rituelle, relevant d'un échange sado-masochiste détaché du matériel sexuel mais non de son signifié, car il est hautement symbolique. La seule forme de sexualité exprimée reste implicite, même si elle en emprunte les décors superficiels, ou alors elle laisse deviner la force sombre de l'amour qui se passe de paroles et soude ce frère et cette sœur mimétiques en un couple idéal, qui n'est pas sans évoquer celui des *Enfants terribles* de Cocteau<sup>6</sup>.

Mais ici le secret est mieux gardé, à peine accessible aux mots, car « la langue française est trop pauvre pour signifier cet entre-deux entre l'ironie - toujours suspecte, entachée de duplicité - et l'humour caractérisé par un détachement d'où la passion semble exclue » (2007 : 131).

Il est surprenant de constater la continuité (et partant la progression) de *Karl et Lola* à *La barbière*. Les couples s'y forment pareillement selon une fraternité, de sang ou autre. Frères ou non, en effet, certains êtres sont destinés à se rencontrer, à se rapprocher. Comme dit Lamarche à propos de Karl et Lola, dans le roman éponyme, des signes les mènent en permanence l'un vers l'autre.

Que le propos soit érotique dans *La barbière*, c'est l'évidence. Et même, du sexe, il y en a tellement que le thème s'en trouve surexposé : une saturation dont l'auteure joue pour en tirer des effets nouveaux : un comique étrange d'où un rire figé naît de ces éclats très visuels dont le texte nous bombarde, même en dehors des dessins de

Charlotte Mollet qui poursuivent un tracé propre, à part : très suggestifs, ils accompagnent le texte plutôt qu'ils ne l'illustrent.

Saturation que souligne notamment le choix linguistique, décidément plus tranché et cru que cet entre-deux visé dans *Karl et Lola* : champ lexical familier, à la limite du relâché : mon cul, baiser, queue, bander, entrejambe humide, gode, et autres termes précis, jamais gratuits et bien intégrés au fil de l'histoire, ne manquent pas de faire de l'effet, sur le lecteur comme sur le personnage. À quoi s'oppose alors, selon qu'on s'élève du réel (ou supposé tel) vers le fantasme, une façon de désigner plus précieuse, où se devine un goût ou un savoir de la périphrase dans un contexte policé : les voyeurs ont « de gros yeux mécaniques », certes, qui visent « l'endroit humide et gonflé », objet de leur désir. Le geste même que fait la barbière d'énucléer un œil à chaque client, par ailleurs consentant, ne laisse pas d'en référer à un autre, sexuel, plus incisif parce que non cité.

Ce qui distingue ce texte du précédent, c'est la présence concrète et non plus implicite de la sexualité, à voir ou à regarder, exhibée, ostentatoire au point qu'elle en devient symbolique à son tour, mais dans un autre registre, onirique, psychanalytique, et, pourquoi pas, politique. Sexualité présente, pressante, pesante peut-être pour quelque lecteur, comme si tout rapport social se résumait, se réduisait à un accouplement, la seule communication entre les humains ne se fondant que sur le désir, et même dans l'expression de ce dernier, sur un retour à l'animalité, n'était l'analyse qui en est faite.

Le décor lui-même est saturé de symboles sexuels. Tout un chapitre est dévolu à l'évocation de pratiques sadomasochistes, entre Dragon, un amant, et la barbière, dont on devine qu'elles ont eu lieu, puisqu'il y a des traces précises de sévices. Mais ont-elles vraiment eu lieu ? Ces traces ne sont-elles pas elles-mêmes des fantasmes, le dessin d'un rêve ou d'un désir ? Le résultat est un poème, et c'est tout dire :

*Je t'aime d'abandon  
de lassitude femelle  
de ce rire de gorge, étonné et cruel  
qui largue ma décence, ma folie, mes avortons  
de mots, gavés d'un lait de foudre  
et ce buisson d'aveux, que ton fouet entrouvre  
car tu possèdes mes lèvres et ce sexe haletant  
où je garde mes yeux, mes ongles et mon sang (2007 : 49)*

Une autre façon de mettre en scène, mais aussi de moquer, « des rituels aussi savoureux que complexes » survient dans la deuxième partie du récit où l'on quitte le salon miteux de la barbière pour le cimetière du lieu, marin comme il se doit ! où se

déroulera le grand jeu, dans le mausolée Feldheim, allusion non dissimulée à Nougé. Il s'agit alors d'un « nouveau » rituel : un spectacle érotique dans le tombeau qui satisfasse à la fois le désir d'exhibitionnisme et le voyeurisme, mais qui permette aussi de bafouer les valeurs dominantes que représentent l'Église, l'armée, les notables, soit la religion, le pouvoir, la bienséance, etc. Et, bien entendu, de narguer la mort. Il s'agit là d'un détournement poétique et sacrilège du spectacle, les hommes, seuls spectateurs, hormis la barbière, ayant joui, tombent « comme des christes détachés de leur croix » (2007 : 82).

Alors que Lamarche, dans son traitement de l'érotisme, passant de la première personne à la troisième, et du registre de l'intime à la fiction (dé)libérée avec personnages pleins d'inventivité, quitte ainsi le réel pour l'onirisme, la fantaisie et l'humour, il semble que Nathalie Gassel accomplisse le cheminement inverse.

Le sexe est le thème qui domine dans les écrits de Nathalie Gassel. Pour elle, le célébrer, c'est vivre à la hauteur de la réalité et s'affirmer en toute liberté. Le désir sexuel est un vouloir vivre. Même en dehors de tout objet précis, il permet de se dépasser mais aussi de dépasser l'autre. Il ne se conçoit donc pas d'aspiration à la jouissance qui ne se double d'une volonté dominatrice, ni de désir qui ne vise à la possession dévorante. Forte de son appréhension athlétique de tout phénomène, elle compare la relation sexuelle à un combat fabuleux, à une célébration de la guerre sans ennemis. À l'écart de tout sentiment ou au contraire dans un projet passionnel, la violence et la douceur érotiques la traversent, lui imposent un enjeu élevé car elle aspire à la maîtrise de la jouissance, à ce qu'elle nomme la volupté des hauteurs. Le besoin irréprensible d'élévation et de lucidité dans le plaisir emporte son écriture qu'elle s'applique à modeler de sa force et selon la mécanique de ses instincts. L'amour d'un corps et celui du texte vont de pair. Toute stratégie de séduction se double d'une extrême attention à la décrire, comme si le processus de création l'emportait sur ce qui le suscite et le nourrit. Écrire la sexualité revient à la vivre, et inversement. L'un et l'autre sont liés, car l'un est l'autre.

Dans cet élan vers la jouissance, il y a la volonté de la revaloriser en la jouant contre la souffrance de la privation : toute volupté est à atteindre et le sexe, le « rien » du sexe en est l'instrument le plus abordable, même s'il est le plus sérieux de l'être. Gassel diversifie les approches vers son objet : tantôt elle en minimise l'enjeu tantôt elle le sublime, l'idéalise et y ajuste son propos. À défaut de philosophie, elle tente d'appréhender une formule intellectuelle qui rende sensible la totalité de son être au monde, car elle veut donner une voix à ce potentiel sexuel « athlétique ».

Nombre de textes de Nathalie Gassel sont autoréflexifs, tournés vers une vision spéculaire de la sexualité, celle-ci étant même concevable sans représentation. Cela

ne signifie pas qu'elle ne précise parfois l'objet du désir. Éros androgyne en fournit un catalogue détaillé, alternant entre onirisme et trivialité. Ce peut être un fantasme comme cette théorie de femmes qui danseraient pour elle, « dans des tenues ouvertes sur la chair (ouvrant les chairs) » (2000 : 13), et lui procureraient cette volupté submergente dont elle rêve. Ou l'obsession d'un baiser profond, dont l'accueil serait infini. Qu'elles soient d'une femme ou d'un homme, l'opposition des figures est d'ailleurs parlante. Le corps des hommes recherché sera arrondi, féminin et amorphe, voire rampant. La femme à conquérir sera au contraire très musclée, puissante, d'une beauté « homérique ». En fait l'idéal de séduction se résumerait dans « une absence de femme, vertigineuse et désirable » (2000 : 27) pour finalement se définir ainsi : ni femme ni homme, mais un être de pure provocation sexuelle. On aurait tort cependant de croire que Gassel est à l'abri des défaillances, elle connaît des périodes atones, comme elle en évoque dans son dernier livre *Abattement*. Seule avec elle-même, elle sombre dans un onanisme effréné que seule l'écriture compulsive lui permet de dominer, à l'aide du compagnon de lit le plus familier, son ordinateur.

Par à-coups, à travers des allusions ou des évocations fulgurantes, on a pu deviner le refus de tout conditionnement imposé, comme celui de l'éducation, de la socialité ou même des origines. Voici un livre au titre sans équivoque, destiné à accompagner ou à compléter la lecture des précédents. *Des années d'insignifiance* ne peut en effet qu'éclairer et mettre en relief l'entreprise d'auto-régénération que développent des ouvrages comme *Construction d'un corps pornographique* ou *Stratégie d'une passion*, libérant le corps, le sexe, les pratiques amoureuses, l'humanité en général, et, bien sûr, l'écriture, sans quoi rien de tout cela ne prendrait sens. Car c'est bien d'une nécessité vitale qu'il s'agit : le besoin impérieux de signifier s'origine à cette enfance-enfer que Gassel dénonce tout en en regrettant l'obligation. « Il est difficile de n'occuper pas son histoire, de n'être pas tributaire de cette époque où il nous semble que nous ne choisissons rien. » (2006 : 27).

L'écriture de Nathalie Gassel a ceci de physiologique que le concept, son extension philosophique prennent corps littéralement par la grâce ferme de termes précis et précieux pour désigner le geste ébauché, la position affirmée même dans l'abandon.

Autre ostentation, dénonciation de soi, le *Récit plastique* : livre double, texte et clichés. Écrire, photographier obligent à une même discipline de mise à distance de soi mais exposent le sujet à risquer une implication directe. Chacun peut aller à découvert au texte de l'auteure, d'autant plus explicite qu'il est parcouru de ces formules saisissantes qui lui sont familières et sont propres à souligner ses intentions : relater son parcours dramatique de l'insignifiance à la conquête d'une « place », de la déréluction au pouvoir ; s'opposer à la posture imposée de la féminité, faire disparaître la sensation de désastre intime. Écrire enfin un livre où s'écrit, différent des autres

non seulement par l'emploi d'un double discours, mais aussi par la recherche de la méthode la plus ajustée pour serrer de près un parcours dramatique et la quête des mots qui en expriment la qualité poétique.

Dans son septième ouvrage, Nathalie Gassel s'expose plus que jamais. Dès le titre *Abattement*, et le sous-titre, *Morphologie d'artiste*, elle se découvre, prend des risques. Pour définir cet état de dérégulation, elle ne se réfère pas à l'autorité des scientifiques mais à la seule qu'elle reconnaisse, celle des artistes, des créateurs tourmentés qui constituent sa famille d'élection, Fassbinder, Cioran, Nietzsche, Mishima, Dostoïewski, Milosz, noms qu'elle cite dans cet ordre-là. Mais c'est elle seule qui trouve la meilleure formule, lapidaire, aiguïée : « Abattement, ou la mort dans la vie » (2009 : 64). La simplicité n'est qu'apparente, car le ton est solennel, la complexité assumée pour décliner le plus précisément possible l'inexprimable. Affoler la solitude, donner une voix au silence. Et quand la parole se révèle impuissante à communiquer, l'exposition de soi s'impose par la capillarité des images, d'attitudes fixées, silhouettes esquissées que magnifie l'insistance, voire le ressassement.

### Une structure inventive

Parfois, la fragmentation, l'éclatement de la formule se met au service d'une unité thématique. C'est le cas du recueil de nouvelles de Valérie Nimal, *Les minutes célibataires*. Des « brèves » qui ont en commun la notation d'un petit fait, un instantané, le récit d'une seule voix, homme ou femme, célibataire, pour une fois ou pour toujours, c'est-à-dire d'un être peu préoccupé de se conformer à la norme conjugale ou sociale et libre d'agir comme bon lui semble. En un mot disponible. Et le plus souvent désireux de saisir la moindre occasion de rencontre, « et plus si affinités ». « Plus », mais pas trop, s'entend ! Convoitise plutôt qu'inclination ou attirance, sexe plutôt que sentiment, jeu plutôt qu'engagement, l'allure de ces saynètes est légère, amusée, ludique. Les personnages entrevus ne font que passer mais ne laissent pas d'impressionner : une femme serpent, un roi du suçon, une Lulu de Pabst, un *serial killer*, un cannibale et autres quidams se mettent en scène lors de rendez-vous improbables.

Nulle stratégie narrative ne semble fixe même si chaque texte comporte une mise en bouche - simple curiosité ou embrasement soudain -, la progression insensible ou foudroyante du désir et puis l'acmé ou la déception : une fin le plus souvent malicieuse ou en forme de point d'interrogation. Minimal, mais non minimaliste, chacun des trente-neuf récits, les uns réalistes, les autres fantastiques, d'autres encore ironiques ou tendres, développe différentes variations sur le thème commun de la rencontre amoureuse, sensuelle, sexuelle, amusante. L'essentiel réside dans la saisie de l'instant, l'art du concentré, la juste mesure de l'émotion qui s'éclaire d'un sourire en coin.

### Du sérieux ?

Pour Éliisa Brune, la mécanique des femmes est un sujet méconnu, une constatation qu'elle a pu faire à son propos et selon des témoignages extérieurs, venant d'autres femmes mais d'hommes aussi, au terme d'une « enquête sauvage » qu'elle relate dans son livre intitulé *Alors heureuse... croient-ils !*

Fort de son bien-fondé de son entreprise, forte aussi de sa colère, l'auteure s'explique sur sa démarche personnelle dans un avertissement soigné. Elle décrit sa méthode, tout compte fait rationnelle, à partir de ce qu'elle ne craint pas de désigner comme « un coup de gueule des femmes qui ont ramé... pour trouver le plaisir » (2008 : 9). À commencer par elle-même à qui il a fallu du temps pour comprendre son anatomie et se connaître totalement. Mais elle ne s'en est pas tenue à cela et elle a sollicité les confidences de volontaires, des amies, des amis, des amants. Ce sont ces témoignages qu'elle rapporte, et qui, ajoutés au récit de ses propres expériences, occupent la plus large place dans ce volume, tant ils lui ont paru accablants. Au point de se convertir en un véritable réquisitoire contre la vie « normale » et de s'impliquer dans ce qu'elle nommera une entreprise de salubrité publique. Ce livre n'est donc pas un roman, comme Éliisa Brune tient à le préciser, ni une autofiction, ni un essai. « Il pourrait porter quarante signatures. Ou deux mille » (Ibid).

D'avantage scientifique, son ouvrage, *Le secret des femmes*, écrit en collaboration avec Yves Ferroul, annonce en quatrième de couverture que « Aujourd'hui, grâce aux études qui commencent à se multiplier, on en sait enfin un peu plus sur l'orgasme féminin. Sur le point G. Sur l'orgasme multiple. Sur l'éjaculation féminine. Sur le cerveau en extase. Sur l'incroyable anatomie du clitoris ». Vaste terrain d'étude dont l'énoncé indique que le propos du livre est large et ambitieux. Il se compose de deux parties, la première réunit des connaissances objectives et la seconde revient sur l'expérience subjective de l'auteure, de ses proches et des nombreuses personnes qui ont répondu à un questionnaire proposé par internet. Il se fonde donc sur une enquête plus systématique et fait état de statistiques selon lesquelles la jouissance est quelque chose d'exceptionnel. S'il ne s'agit pas d'une étude réellement scientifique, le propos ne prétend plus du tout au littéraire.

Parfois des écrivaines qui n'avaient pas encore vraiment « donné » dans le genre érotique s'y sont attelées, laissant pour un temps la retenue dont elles avaient fait preuve jusqu'alors, sans toutefois se départir du bon ton d'origine. Mais ce serait un autre examen et un autre débat.

## Le choix du littéraire comme stratégie sociale

Me voici revenue à la constatation de départ et à l'évidence qui s'est manifestée au long de ce parcours, avec des niveaux d'intensité variables. En conclusion, j'aimerais redire qu'il existe bel et bien, et parfois très fort et affirmé, un discours de l'amour, de l'éros, du sexe au féminin ou *genré*. Avec ses thèmes convenus d'abord, puis de plus en plus subversifs, voire déviants, lorsqu'on progresse dans le temps ; avec ses choix génériques le plus souvent à l'écart des grandes traditions ou des usages que l'on aurait pu croire ancrés. Carnets, feuillets, lettres, journal, messages électroniques, minutes... sont malléables et se prêtent au désir de chacune, trivial ou poétique. Il est sans doute remarquable que ces formules plus légères et maniables se substituent de plus en plus au roman.

Tout dire, se dire, se dévoiler implique que l'on se mette en danger : est-ce que vraiment « ça ne se fait pas », disions-nous, reprenant aussi le douloureux constat d'Isabelle Spaak<sup>7</sup> désignant par là le drame familial qu'elle ose enfin approcher et sur lequel elle écrira et publiera. Drame, réalité ou fantasme ? Il s'agira cependant d'un détournement, d'une mise à distance du réel. D'un retrait, loin d'une possible compromission. Et finalement d'une récupération par l'esthétique.

## Bibliographie

### *Belgique*

- Brune, É. 2008. *Alors, heureuse...croient-ils ! La vie sexuelle des femmes normales*. Paris : Le Rocher.
- Brune, É. 2010. *Le secret des femmes, Voyage au cœur du plaisir et de la jouissance*. Paris : Odile Jacob.
- Gassel, N. 2000. *Éros androgyne*. Paris : L'Acanthe.
- Gassel, N. 2004. *Stratégie d'une passion*. Avin : Luce Wilquin.
- Gassel, N. 2006. *Des années d'insignifiance*. Avin : Luce Wilquin.
- Gassel, N. 2008. *Récit plastique*. Liège : Le Somnambule équivoque.
- Gassel, N. 2009. *Abattement. Morphologie d'artiste*. Bruxelles : Maelström compAct.
- Harpman, J. 1993. *Le bonheur dans le crime*. Paris : Stock.
- Harpman, J. 2002. *La dormition des amants*. Paris : Grasset.
- Harpman, J. 2003. *Le placard à balais*. Bruxelles : Le grand miroir.
- Harpman, J. 2007. *Ce que Dominique n'a pas su*. Paris : Grasset.
- Lamarque, C. 1998 [1995]. *La nuit l'après-midi*. Paris : Minuit.
- Lamarque, C. 2004. *Carnets d'une soumise de province*. Paris : Gallimard.
- Lamarque, C. 2007. *Karl et Lola*. Paris : Gallimard.
- Lamarque, C. 2007. *La barbière*. Bruxelles : Les impressions nouvelles (avec Charlotte Mollet).
- Mallet-Joris, F. 1951. *Le rempart des Béguines*. Paris : Julliard.
- Nimal, V. 2009. *Les minutes célibataires*. Avin : Luce Wilquin.

Canada

- Huston, N. 1990. *Journal de la création*. Paris : Seuil.  
Huston, N. 1999. *Nord perdu* suivi de *Douze France*. Arles : Actes sud/Léméac.  
Huston, N. 2004. *Professeurs de désespoir*. Arles : Actes sud/Léméac.

France

- Angot, C. 1999. *L'inceste*. Paris : Stock.  
Angot, C. 2000. *Quitter la ville*. Paris : Stock.  
Angot, C. 2008. *Le marché des amants*. Paris : Stock.  
Breillat, C. 2007. *Bad love*. Paris : Léo Scheer.  
Despentes, V. 1993. *Baise-moi*. Paris : Florent-Massot.  
Despentes, V. 2006. *King Kong théorie*. Paris : Grasset.  
Ernaux, A. 1991. *Passion simple*. Paris : Gallimard.  
Ernaux, A. 2001. *Se perdre*. Paris : Gallimard.  
Ernaux, A. 2002. *L'occupation*. Paris : Gallimard.  
Ernaux, A. 2008. *Les années*. Paris : Gallimard.  
Millet, C. 2001. *La vie sexuelle de Catherine M.* Paris : Seuil.  
Millet, C. 2008. *Jour de souffrance*. Paris : Seuil.

Notes

- 1 Sur cette question, voir aussi J. Paque, 2012 « Dévoiler, se dévoiler, écrire : y a-t-il un genre du genre, une érotique au féminin ? ». *Écrivain(e)s, Textyles*, n° 41. Bruxelles : Le Cri Édition.
- 2 Paris, Julliard, 1951.
- 3 J'ai étudié en détail cet aspect de l'œuvre harpmanienne : « L'amour idéal ou le sexe au placard : un programme d'écriture ». In : *Jacqueline Harpman : l'Aventure littéraire*, Ed. Susan Bainbrigge, New York, Peter Lang Publishing, 2012.
- 4 « De l'insignifiance en milieu vaginal ». *La Quinzaine littéraire*, n° 807, 1-15 mai 2001. Repris en volume dans *Ailleurs et autrement*, Paris, Gallimard, Arcades, 2011, p. 18.
- 5 Paris, Minuit, 1996.
- 6 Paris, Grasset, 1929.
- 7 *Ça ne se fait pas*, 2004, Paris : Éditions des Équateurs. Un récit où elle relate la double mort de ses parents : un meurtre suivi d'un suicide, dans un milieu de la haute bourgeoisie.