



GRAAT On-Line #22 - October 2019

**Plaisirs et dangers, aujourd'hui même : corps, codes de l'érotisme et contraintes chez
Leïla Slimani, Caroline Lamarche et Nina Léger**

Lori Saint-Martin

Université du Québec à Montréal

Il y a une éternité, c'était en 1975, Hélène Cixous invitait les femmes, dans « Le rire de la Méduse », à écrire le corps, à écrire corps, pour qu'on voie, dans leur multiplicité, « les vrais textes de femmes, des textes avec des sexes de femme » (40).

Il y a une éternité, c'était en 1980, Anne-Marie Dardigna résumait ainsi le désir à la base des romans érotiques classiques : « la mise en sujétion d'une femme par un regard masculin » (106-107), prélude à l'anéantissement de la volonté de cette femme et à sa mort réelle ou psychique.

Il y a une éternité, c'était en 1984, Carole Vance situait la sexualité féminine entre deux pôles déterminants : « La tension entre danger sexuel et plaisir sexuel conditionne fortement la vie des femmes. D'un côté, la restriction, la répression et le danger; de l'autre, l'exploration, le plaisir, l'agentivité » (1, trad. libre). Ces trois citations, toujours aussi actuelles, guideront l'analyse qui suit.

Ici et maintenant, comment écrire le corps et le désir des femmes ? Les codes sociaux et textuels dominants en matière de sexualité féminine ont-ils tant évolué, les contraintes pèsent-elles moins ? Par codes de l'érotisme hétérosexuel, entendons notamment : la fétichisation de la beauté et la jeunesse féminines, l'identification du masculin avec l'activité et la domination et du féminin avec la passivité et la soumission,

la primauté du regard et du désir masculins et leur intériorisation par les femmes, le clivage homme-sujet désirant et femme-objet désiré¹. Si, comme le postulait Kate Millett dès 1970, les relations sexuelles dans le roman sont le reflet de jeux de pouvoir entre les sexes et que la visée de la littérature érotique classique est d'« imposer la domination masculine sur une femme faible, docile et peu intelligente » (17), comment échapper à ces codes pour inscrire un désir féminin autonome?

Le corps, le désir, la sexualité, on le sait, sont soumis avant même notre naissance à un fort modelage social. Nous naissons dans un moule et tout est fait pour que nous y restions. Certains y échappent malgré tout, parfois à un coût élevé, d'autres non. Et s'il est vrai, comme l'a dit Foucault, qu'il y aura toujours des brèches par où opérer des reconfigurations des relations de pouvoir, il est tout aussi vrai que le pouvoir se reconfigure lui aussi, se réérotise et recommence sa double opération d'agression et de séduction. *Fifty Shades of Grey*, par exemple, refait le travail d'*Histoire d'O* pour notre époque, et du jour au lendemain, des millions de personnes « découvrent » les joies de la soumission féminine. Les trois fictions dont il sera question ici reconduisent ou dénoncent les codes de l'érotisme hétérosexuel, navigant les récifs périlleux qui séparent – et unissent – le plaisir et le danger. Au fond, on le verra, ce sont davantage des livres sur la politique sexuelle² que sur l'épanouissement de la sexualité d'une femme.

Trois romans de femmes parus dans les cinq dernières années, trois romans où le corps de la femme, son désir, ou les deux, sont au centre. Trois romans où le danger le dispute au plaisir, où les codes socio-textuels qui contraignent les corps et les désirs des femmes sont également mis en lumière. *Le jardin de l'ogre*, de Leïla Slimani (2014), raconte l'histoire d'Adèle, jeune épouse et mère de famille qui séduit obsessionnellement les inconnus, reprise contemporaine de certains romans du XIX^e siècle. *La mémoire de l'air* de Caroline Lamarche (2014) donne la parole à une narratrice qui tente d'échapper aux codes sociaux régissant l'amour, la violence conjugale et le viol. *Mise en pièces*, de Nina Léger, met en scène Jeanne, une femme qui collectionne les images du sexe masculin pour son musée imaginaire et récrit explicitement les codes sexuels et érotiques dominants (2017).

L'immédiatement contemporain et la politique sexuelle

Une observation désolante : malgré des décennies de contestation féministe et des gains remarquables, les vieux codes sociaux et textuels en matière de sexualité persistent et se reconfigurent toujours plus vite et avec plus de virulence. Évoquons rapidement quelques tendances récentes qui contraignent et conditionnent le désir et même la sécurité des femmes, des personnes minoritaires ou minorisées : les personnes racisées, les personnes trans, les minorités sexuelles, etc. Montée de l'extrême-droite. Racisme, sexisme et misogynie, haine raciale et religieuse, homophobie et transphobie, droit à l'avortement menacé. Femmes autochtones massacrées au Canada et ailleurs devant l'indifférence générale. Codes vestimentaires imposés aux petites filles de huit ans pour éviter qu'elles affolent les garçons de leur classe. #Me Too/Moi aussi/Balance ton porc, mais aussi ressac et intimidation des femmes qui élèvent la voix. Persistance de la dichotomie bonne fille/mauvaise fille, même chez les jeunes. Harcèlement de rue. Culture du viol. La moitié des répondants trouvant normal qu'on ait des relations sexuelles avec une femme pendant son sommeil³. Donald Trump : « grab'em by the pussy ». Bolsonaro : « Je ne te violerai pas, tu es trop laide ». Plaintes pour viol qui se convertissent en procès de la victime, cyberintimidation des féministes. La peur partout. La rage aussi.

Malgré l'appel de Cixous, que de nombreuses femmes ont entendu, les tabous autour de la représentation du corps féminin, sexué ou non, demeurent. Des voix courageuses s'élèvent, mais malgré Roxane Gay qui raconte comme elle est devenue obèse après un viol collectif subi à 12 ans, malgré Lena Dunham qui parle de son hystérectomie, malgré les photos de Nona Faustine, femme artiste racisée qui insère son corps non conforme dans une histoire raciste et violente qui s'est écrite sans elle, malgré Free the Nipple et d'autres textes et mouvements, il est difficile d'opposer aux images idéalisées de corps féminins plastiques des corps réels, imparfaits. Des photos de Rupri Kaur en pantalon de jogging tâché de sang menstruel ont été censurées deux fois sur Instagram. Les désirs non normatifs sont effacés, frappés d'inexistence. Pensons aux corps blancs féminins canoniques, omniprésents comme objets de désir et invitations à la consommation ; pensons aux corps féminins racisés, plus rarement représentés mais exploités dans la publicité et la pornographie selon des codes sexistes, racistes et, toujours,

hétéronormatives. Pensons à la non-représentation, à l'effacement de tous les autres corps : les corps hors normes, les corps sans formes, les corps gros, les corps vieux, les corps atteints d'un handicap, les corps malades, dolents. Voilà où on en est. Voilà contre quoi se bat et se battra notre désir, quelle que soit notre orientation sexuelle, puisque la violence, si elle vise plus brutalement certains groupes ou sous-groupes, n'épargne personne. Notre désir est forgé dans cet enfer et en réaction, parfois en opposition à lui.

Dans le jardin de l'ogre, de Leïla Slimani (2014)

Du début à la fin, le premier roman de Leïla Slimani est centré sur un désir féminin débordant et, en apparence, transgressif. Adèle, belle femme de trente-cinq ans, mariée et mère d'un jeune enfant, sillonne les rues de Paris, à la recherche d'hommes avec qui assouvir ses pulsions sexuelles, le temps d'une rencontre-éclair. Puisque le rôle de chasseur est plus souvent dévolu aux hommes, on pourrait s'imaginer qu'un désir féminin *actif* est au centre du roman : Adèle a des relations sexuelles où et quand elle veut, avec qui elle veut. En plus, chose inhabituelle, elle est mère et femme désirante à la fois. C'est elle qui mène le bal, elle qui choisit, elle qui chasse dans les rues, les métros, les soirées, qui donne libre cours à ses pulsions. Plaisir et danger, ici, sembleraient entrelacés.

Mais le désir d'Adèle, on s'en rend vite compte, est très peu transgressif. Le roman commence ainsi : « Une semaine qu'elle tient. Une semaine qu'elle n'a pas cédé. Adèle a été sage. En quatre jours, elle a couru trente-deux kilomètres [...] Elle n'a pas bu d'alcool et elle s'est couchée tôt. Mais cette nuit, elle en a rêvé et n'a pas pu se rendormir. Un rêve moite, interminable, qui s'est introduit en elle comme un souffle d'air chaud, Adèle ne peut plus penser qu'à ça » (Slimani, 2014, 13⁴). D'emblée, le désir féminin est dépendance, contamination, fièvre malsaine, voire péché, et l'abstinence devient la seule vertu ; le ton est à la fois infantilisant et moralisateur (« Adèle a été sage »), pour tout dire puritain : il faut se passer de tout, punir le corps par la course à pied. Voyons plus précisément ce qui désire Adèle : « Sous la douche, elle a envie de se griffer, de se déchirer le corps en deux. Elle cogne son front contre le mur. Elle veut qu'on la saisisse, qu'on lui brise le crâne contre la vitre [...] Elle voudrait n'être qu'un objet au milieu d'une horde, être dévorée,

sucée, avalée tout entière. Qu'on lui pince les seins, qu'on lui morde le ventre. Elle veut être une poupée dans le jardin de l'ogre » (13).

Voici donc réaffirmés, dès la première page, tous les clichés d'une sexualité féminine autodestructrice, voire suicidaire : se faire briser le crâne, se faire dévorer, *subir*. Douleur auto-infligée et douleur fantasmée convergent dans ce passage et laissent déjà présager la suite. Adèle se voit femme jolie, petite et vulnérable, poupée détruite par l'ogre comme dans un conte de fées, l'un des scripts culturels fondamentaux de l'infériorisation des femmes (Dworkin, 1974, 34). Or le fantasme d'Adèle est précisément celui qui prédomine dans la littérature érotique traditionnelle, où la femme ne peut jamais se voir que « médiatisée par le regard et le discours masculins qui l'ont faite objet » (Dardigna, 1980, 107). Le portrait d'Adèle montre que rien n'a changé : « les hommes sont les uniques repères de son existence [...] Dans son amnésie flotte la rassurante sensation d'avoir existé mille fois à travers le désir des autres » (136) ; « elle n'aspire qu'à être voulue » (66). Rien ici de neuf, de subversif ou de mobilisateur. Adèle a déserté le champ de la féminité traditionnelle, la maternité—son fils lui inspire au mieux ennui et indifférence—sans avoir intégré avec succès le monde du travail : engagée dans un journal grâce aux relations de son mari, elle compose ses reportages en faisant des copier-coller et en fabriquant de toutes pièces des citations de personnalités officielles. Rien ne l'intéresse : « Elle hait l'idée de travailler pour vivre. Elle n'a jamais eu d'autre ambition que d'être regardée. Elle a bien essayé d'être actrice. En arrivant à Paris, elle s'est inscrite à des cours où elle s'est révélée une élève médiocre [...]. Les professeurs disaient qu'elle avait de beaux yeux et un certain mystère. "Mais être comédien, c'est savoir lâcher prise, mademoiselle." Elle a attendu longtemps chez elle que le destin se réalise » (19). Beauté, passivité, vénalité : en plein XXI^e siècle, la sexualité d'Adèle est celle qu'on attribue aux femmes dans la littérature éroto-pornographique, selon Dardigna.

Du reste, le désir d'Adèle vient d'une source extérieure, *L'insoutenable légèreté de l'être* de Milan Kundera, découvert par hasard des années plus tôt, dans un appartement de vacances loué par ses parents. Un passage du roman fait rêver la jeune fille : « Elle sentait son excitation qui était d'autant plus grande qu'elle était excitée contre son gré [...] Si elle avait dit oui à voix haute, si elle avait accepté de participer de plein gré à la scène

d'amour, l'excitation serait retombée. Car ce qui excitait l'âme, c'était justement d'être trahie par le corps qui agissait contre sa volonté, et d'assister à cette trahison » (134-135). Ce passage du roman de Kundera, identique à des classiques comme *Roberte, ce soir* de Klossowski, analysé par Dardigna, montre l'aliénation du désir féminin et l'érotisation de la soumission (« contre son gré »).

Le corps d'Adèle est abondamment évoqué dans le texte. De l'extérieur, il est beau, désirable, il fait rêver. De l'intérieur, il est source de souffrance. À répétition, il est question de malaises, de vomissements, de douleurs, de manque d'appétit, d'amaigrissement extrême. La course à pied et les relations sexuelles sont pour Adèle non pas des plaisirs ni même des activités saines mais des manières de se pousser au bout pour se punir. Elle et son mari, Richard, ne se désirent pas (« Leurs corps n'ont rien à se dire. Ils n'ont jamais eu l'un pour l'autre d'attirance » [43]), mais elle n'a pas de plaisir avec les autres non plus : « Elle n'avait pas envie des hommes qu'elle approchait. Ce n'était pas à la chair qu'elle aspirait mais à la situation. Être prise. Observer le masque des hommes qui jouissent. Se remplir. Goûter une salive. Mimer l'orgasme épileptique, la jouissance lascive, le plaisir animal » (135). On le voit, les relations sexuelles, pour Adèle, sont un rempart contre le vide, un refuge passif; les qualificatifs qui décrivent l'orgasme féminin—feint, par ailleurs, dans son cas— semblent railler les films pornographiques (« épileptique ») et le plaisir en général à partir d'une perspective moralisatrice, voire imbue de valeurs religieuses (« lascive », « animal »). De la même façon, Adèle refuse de manger, aime « ne plus avoir envie, être au-dessus de ça » (77), comme si tout plaisir corporel, voire toute présence d'un corps qui désire quoi que ce soit, était suspect.

La « carrière » de séductrice d'Adèle débute bien avant le commencement du roman; l'érotisme « donnait du relief à ses après-midis de lycéenne, aux goûters d'anniversaire et même aux réunions de famille, où il se trouve toujours un vieil oncle pour vous reluquer les seins » (135). Adulte, elle méprise les autres femmes, ne sent qu'impatience et énervement à la maison comme au travail, couche avec l'amant de sa seule amie, le patron de son mari et la moitié des membres d'une délégation politique ; au fond, c'est elle la responsable de l'accident de moto que subit Richard, suggère le texte, puisque son patron l'a fait travailler le soir pour pouvoir coucher avec Adèle. La descente

aux enfers culmine aux deux tiers du roman, quand Adèle engage deux jeunes travailleurs du sexe pour rouer son pubis de coups de genou. Le comble de l'aliénation : payer pour qu'on détruise son corps. Fait révélateur, c'est l'unique passage où il est question des parties intimes du corps d'Adèle : « Son sexe n'est plus qu'un morceau de verre brisé, un labyrinthe de stries et de fêlures. Une fine paroi de glace sous laquelle flottent des cadavres gelés » (129). Douleur, fragilité, destruction, dédales, froid, mort : le corps féminin désirant et le plaisir des sens sont presque absents de ce texte pourtant axé en apparence sur la quête sexuelle d'une femme.

Peu après l'incident du pubis roué de coups, le mari d'Adèle, Richard, découvre sa vie secrète, s'empporte mais décide de rester avec elle. À partir de ce moment (il reste près du tiers de roman), la focalisation épouse pour l'essentiel le point de vue de l'homme, qui à la fois juge et plaint sa femme. La petite famille s'enferme dans une maison à la campagne et Adèle entreprend de guérir de sa maladie. Si Adèle ne dépend plus du regard de ses amants, elle n'existe plus pour les lecteurs que par celui de son mari. Victoire du regard pathologisant – Richard est médecin – et des idées conventionnelles. En effet, le regard du mari dédouble le regard social puritain et il abreuve Adèle d'injures : « animal », « monstre » (162), « salope », « raclure » (164). Si Richard entreprend de guérir sa femme, il tient aussi à la faire « payer » (164). Il l'emmène loin des tentations, en bordure d'une petite ville, et impose un régime de surveillance et de punition où Adèle perd vite toute autonomie : « Il lui a imaginé une nouvelle vie, où elle serait tenue à l'abri d'elle-même et de ses pulsions. Une vie faite de contraintes et d'habitudes » (192). Malade, punie, détériorée, Adèle est « sauvée » par l'amour d'un homme bon en principe mais hautement conventionnel et en même temps cruel et punitif. Dans les dernières lignes du livre, il l' imagine vieille et sans attraits, tout à lui. Pour survivre, Adèle a dû troquer le plaisir sexuel, du moins espéré, contre la sécurité à vie, un peu comme on dit : prison à vie. Son histoire lui échappe à un point tel que nous n'y avons accès qu'à travers le regard d'un homme contrôlant.

La mainmise masculine sur le trajet d'Adèle est dédoublée par le fait que son « cas » rappelle sans doute l'histoire d'Adèle H, mais aussi d'autres destins féminins tragiques. Deux parallèles méritent qu'on y regarde de plus près : *Belle de jour* et *Madame Bovary*. Le

roman est une réécriture de *Belle de jour*, le roman de Kessel et encore davantage le film de Buñuel : dans les deux cas, une bourgeoise qui s'ennuie, mariée à un médecin qui ne la satisfait pas sexuellement, multiplie les partenaires pour combler ses pulsions masochistes jusqu'à ce que le mari, blessé dans un accident, découvre son infidélité; le couple, à la fin, retrouve son équilibre. La principale différence c'est que Séverine travaille dans une maison de passe alors qu'Adèle ne se « vend » pas; elle se donne, ou plutôt se laisse prendre.

Par ailleurs, le canevas de base du roman rappelle celui de *Madame Bovary*, à ceci près que Slimani a inversé la relation entre Paris et la province : une jeune femme insatisfaite, prisonnière de ses désirs insatiables, mère d'un seul enfant qui l'intéresse médiocrement, trompe son mari médecin, qui n'y voit que du feu, s'endette et finit ruinée (Kelly). Soulignons d'autres parallèles avec le roman de Flaubert : la focalisation à partir du point de vue masculin (dans la deuxième moitié du roman); la froideur clinique avec laquelle la protagoniste est vue, comme si c'était le regard d'un médecin ou d'un psychiatre qui pesait sur elle depuis le début; les fréquentes moqueries de l'instance narrative à son sujet; la hargne avec laquelle elle est acculée à la destruction, punie de désirs dont en même temps elle n'est pas responsable, étant au fond un cas clinique; le fatalisme qui la prive de toute possibilité de trouver une voie de sortie. Il est vrai que, à la différence d'Emma Bovary, Adèle ne meurt pas, mais d'automate souffrant, elle devient le pantin de son mari, sombrant dans une souffrance voisine de la mort.

La belle bourgeoise qui s'ennuie, la ménagère lubrique, sont des figures familières de la pornographie. Du reste, Adèle a parfaitement intériorisé les valeurs pornographiques, qui sont au fond les conventions sociales portées à leur aboutissement : la nécessité du regard et du désir masculins pour exister, la haine des autres femmes, le désir des coups et des sévices. Son histoire pourrait être considérée comme une sorte d'avertissement féministe, mais au moins deux facteurs suggèrent qu'il n'en est rien. D'une part, l'intervention du mari qui sait mieux qu'Adèle ce dont elle a besoin, ainsi que la dépendance d'Adèle à son égard, privent la protagoniste de toute agentivité ; de même, la pathologisation d'Adèle, vue comme un « cas » individuel, décourage toute critique sociale. Alors qu'éclate la révolution en Tunisie (histoire qu'Adèle aurait dû couvrir pour

son journal, mais qui l'ennuie profondément), donnant un but et une finalité à la colère d'un peuple, Adèle ne trouve aucun exutoire à la rage qui l'habite⁵ et qui, peu après, soutendra le #moi aussi et d'autres manifestations féministes. Chez elle, aucune visée libératrice, aucun désir de changement, seulement un ressassement sans fin.

Emma et Séverine, Adèle tient encore de la O d'*Histoire d'O*: une femme belle, plastique, qui ne veut qu'être baisée, frappée, détruite. Dans ce texte pourtant tout récent, la réinscription des vieux textes empêche de faire du neuf : le destin de la femme est écrit d'avance. C'est dire toute la puissance des codes romanesques et sociaux qui régissent la sexualité des femmes. Qu'elle soit déchaînée — bête de sexe — ou sage — mère et épouse docile —, Adèle cadre parfaitement dans l'ordre patriarcal.

La mémoire de l'air, de Caroline Lamarche (2014)

« Cette nuit, en rêve, je descendais un ravin au péril de ma vie et trouvais, au fond, une morte. Elle était couchée dans un linceul, sur un tapis de feuilles tombées. Je soulevais le drap blanc et découvrais son visage aux yeux clos. Les joues étaient roses, le teint magnifique, elle ne faisait pas son âge qui, j'en était persuadée, était le mien — j'espère mourir avant de devenir vieille » (Lamarche, 2014, 13⁶). Cette première phrase du roman annonce la descente aux enfers, suivie d'une lente remontée, qui en constitue le programme narratif. Dès le début, la morte est une autre, avec qui la narratrice sortira et conversera, et une figure d'elle-même, victime, elle aussi, du ravin, comme nous le verrons.

Toujours en rêve, la narratrice sans nom se sent appelée, élue pour enquêter sur la mort de cette jeune femme qui lui ressemble, qui pourrait bien être elle : « Cette morte donc avait mon âge, de cela je suis certaine, pourtant elle ressemblait à celle que j'étais il y a plus de vingt ans, comme si j'avais été moi-même en sommeil depuis lors, comme si j'avais passé tout ce temps à mourir. Que s'est-il passé il y a vingt ans, je ne m'en souviens plus » (13). Qui a tué la femme du ravin ? Et qu'a oublié la narratrice ? Trouver la réponse, ce serait peut-être se sauver elle-même ; et pourtant, c'est « au péril de ma vie », dit-elle, qu'elle accomplit la descente. Cette amnésie sur les événements d'il y a vingt ans la pousse, à l'état de veille, à une lente et terrible descente du ravin. Dès ses premières lignes,

donc, le roman s'inscrit sous le double signe du danger mortel et de la quête. Autrement dit, la narratrice descend vers la mort, et vers la morte, avec, pour seule compagnie, cette femme imaginaire qui est aussi son double : « *Chère morte, conserve les yeux clos si tu veux, mais ouvre grand tes oreilles* » (19).

Peu à peu, la narratrice revit sa relation avec l'homme aimé dont elle ne veut plus prononcer le nom, qu'elle nomme d'abord « l'homme d'avant », puis simplement « Davant ». « Sept ans d'amour *borderline* » (18) dit-elle, sept ans passés avec un homme qui la déprécie sans cesse et se fâche si elle est trop fatiguée le soir pour faire l'amour. Cet homme qui lui dit à répétition qu'il finira par se tuer, un jour où elle ne sera pas là, cet homme qui fait d'elle « cette chose muette posée sur le divan où déverser » son chagrin et son regret pour, « une fois ce nettoyage opéré, une fois moi remplie et lui agréablement vide, espérer que je sois pleine d'initiative et disposée à former avec lui, selon son expression, un *couple normal* » (21). C'est alors qu'on comprend que la morte représente la femme conforme aux attentes sociales, celle qui se consacre corps et âme aux hommes, et que ce dévouement affectif et sexuel a tué : la narratrice dénonce Davant et tous ceux qui « préfèrent que je me tienne silencieuse et tranquille, comme une morte souriante » (21). Alors que l'Adèle de Slimani était seule et hostile aux autres femmes, la narratrice de Lamarche trouve en la morte une complice et une partenaire : « Nous avons de grandes conversations, elle et moi. Nous faisons la liste, par exemple, de ce que nous ne voulons plus. Nous ne voulons plus fréquenter des hommes qui prétendent vous adorer mais pèsent des tonnes avec leur défaite invincible [...] Nous ne voulons plus, enfin, du *couple normal* » (23). La reprise ironique de l'expression employée par Davant signale un rejet, opéré grâce à la complicité entre femmes, du rôle féminin traditionnel.

La logique narrative du récit oscille entre souvenirs de cet amour malsain, présent de la paix retrouvée et rêves dont on comprend peu à peu le lien étroit avec le réel. Voici un rêve, dit la narratrice, du temps où elle aimait Davant : « Un homme me coupe la gorge. Je suis couchée sur ses genoux [...] je suis la fille couchée sur ses genoux, c'est la nuit, et je suis la fille qui passe sur le chemin et regarde, c'est la nuit là aussi. Je passe et me regarde, je vois la gorge qui va être tranchée, je vois le corps couché en travers, je vois mon corps couché en travers du sien. Le chemin est celui où je me promène tous les jours »

(57) La dernière phrase dit bien qu'entre la violence subie en rêve et celle de la réalité quotidienne, la frontière est dangereusement poreuse. La distance entre la femme qui subit et la femme qui regarde (« je vois la gorge qui va être tranchée, je vois le corps... ») est celle justement de l'aliénation patriarcale, de la passivité imposée. De ce rêve qui est en fait un souvenir à peine déformé, nous y reviendrons, on passe directement à une scène où la narratrice mentionne, comme en passant, qu'elle a un bleu qui couvre tout son bras. C'est que Davant l'a frappée là, puis, quand elle est tombée, au ventre. « Le lendemain il a dit qu'il ne s'était rien passé, que tout était de ma faute » (78); puis, au lieu de s'excuser, il a dit : « Tu as été violée il y a quelques années, non ? » (80). Le choc de tant d'agressions physiques et verbales décide enfin la narratrice à le quitter. Le reste du livre poursuit la descente aux enfers, au double sens propre et figuré : elle se rend aux urgences, au sous-sol de l'hôpital, à côté de la morgue, pour obtenir un certificat constatant la violence qui lui a été faite, sans chercher à porter plainte (« On ne porte pas plainte contre l'homme qu'on aime » [66], dit-elle, ayant encore une fois intériorisé la doxa jusqu'à l'intégrer à son propre discours). Surgit enfin le souvenir du viol perpétré contre elle par un homme armé d'un couteau, comme dans son rêve. L'agression a eu lieu dans un ravin du parc où elle se promène tous les jours, révélant justement le lien étroit entre plaisir de la mobilité corporelle et danger lié au corps féminin vulnérable. La morte du fond du ravin, c'est donc aussi la narratrice, détruite non seulement par le viol lui-même mais aussi par la réaction de Davant. Grâce à l'introspection mise en scène au moyen d'habiles stratégies textuelles – accumulation de violences petites et grandes, réitération ironique comme celle de « couple normal », narration à la première personne traduisant douleur et révolte, structure de la quête du passé pour mieux comprendre le traumatisme et le dépasser –, on saisit une trajectoire de vie qui implique un voyage de l'aliénation accompagnée de plaisir (la narratrice dit en une seule phrase sa belle entente sexuelle avec Davant) vers une liberté synonyme de solitude.

Le corps de la narratrice est lié plus souvent au danger et à la douleur qu'au plaisir sexuel, évoqué mais jamais décrit. La violence physique a beau venir de l'amant, elle n'est pas liée au plaisir : la douleur fait mal, tout bêtement, tout radicalement. Sont frappés le bras ou le dos, de manière à désexualiser les coups et révéler toute leur brutalité. Le plus

terrible, c'est que la narratrice a fait semblant de jouir pour que le violeur en finisse au plus vite : « Lui plaire, c'est l'idée qui m'est venue. Lui donner confiance en lui. Qu'il retrouve sa virilité pour l'heure légèrement défaillante. Simuler la jouissance, donc » (91). C'est cette aliénation, cette culpabilité persistante, qui scinde la narratrice, à la fois spectatrice et juge de sa conduite. Comme elle le montre, le système de contrôle de la sexualité féminine est étanche, les autorités sont solidaires : des mères⁷ aux amants et aux violeurs, aux institutions – police, hôpital –, tous cherchent à imposer la norme. Alors qu'Adèle n'avait aucune perspective sur les causes de sa souffrance et se voyait impuissante à changer quoi que ce soit, la narratrice de Lamarche est parfaitement lucide et fait le procès du scénario patriarcal qui la rend malade, cette fois celle du *care* en plus de la soumission corporelle (faire l'amour chaque fois que Davant en a envie, supporter ses coups), pour s'en libérer.

« Tout amour est politique paraît-il », dit la narratrice à la morte (20). Elle lie son histoire à celle d'une partie du monde qui aspire à son autonomie : « Le Nagorny Karabakh est au cœur du Caucase une enclave luxuriante mais isolée dont un cinquième de la population a péri pendant la guerre d'indépendance. Luxuriante, isolée, séparatiste est une partie de mon âme, si ce mot signifie encore quelque chose. Et si la guerre que j'ai menée de mon enfance à ce jour a brûlé jusqu'au cœur un cinquième de mon territoire, il m'en reste quatre cinquièmes » (44). Alors qu'Adèle était un pantin mou, cette narratrice est une combattante qui a réussi à se guérir elle-même : L'amour, lui dis-je, n'est plus pour moi une drogue, n'est plus ce trou où l'on tombe [...] j'ai fini de mourir, d'être liquide, dévorée jusqu'à la moelle » (23). Si elle a déployé dans son récit l'ensemble des discours culpabilisants et aliénants, c'était pour mieux les mettre à plat et les transcender. Cette femme a émergé du ravin de l'aliénation et de la mort, telle une Eurydice sans Orphée, une Euridice qui se serait sauvée par ses propres efforts en sauvant d'autres femmes avec elle.

On le comprend enfin, cet univers privé est rigoureusement public. Parce que le viol a lieu en plein air. Parce que le viol a lieu. Parce que la violence avance masquée : le violeur porte une cagoule et l'amant nie sa responsabilité. Le combat de la narratrice annonce les dénonciations survenues depuis : « je constate que toute lutte individuelle

trouve un écho dans celle des peuples et que les femmes soumises depuis l'enfance à une éducation totalitaire marchent souvent en tête des cortèges de protestation. J'ignore à ce stade le tracé du cortège, mais je suis bien décidée à marcher jusqu'à ce que la morte se réveille » (44). La narratrice persiste et signe, elle marche, elle raconte, elle écrit, en compagnie de cette morte qui est et n'est pas elle et à qui elle finit par redonner la vie.

Mise en pièces, de Nina Léger (2017)

« Comment devenir complice d'une écriture, d'une organisation mentale qui dans le même temps dit son dégoût, son mépris, sa tentative de meurtre sur la femme que je suis? », demande Anne-Marie Dardigna à propos des textes érotiques canoniques (1980, 48). Au départ du roman de Nina Léger se trouve un rejet précisément de ces modèles usés. La démarche de sa protagoniste, Jeanne, naît d'une insatisfaction de lectrice. Au centre du roman, un long passage fustige un certain type de roman féminin : « Un temps, elle a cherché son alter ego dans les romans [...] Elle a pisté les livres qui mettaient en scène la vie sexuelle de personnages féminins. Elle a lu les critiques enthousiastes qui recommandaient ces textes en les présentant comme autant de cartographies du continent noir, résultats d'explorations inédites perçant enfin à jour les mystères longtemps enclos du désir et du plaisir féminins. On promettait bien plus qu'un roman, on promettait la vérité [...] Mais le même schéma se déployait invariablement » (Léger, 2017, 84⁸). Jeanne tourne en dérision le voyeurisme des critiques, leur désir phallique (« percer à jour », « saisir les mystères »), leur langage fait de clichés et d'idées reçues⁹. Mais la colère et la déception visent surtout les romancières. Voici en résumé le schéma que Jeanne dégage de ces romans :

- des héroïnes audacieuses, amORAles et subversives au cours des premières pages mais qui, très vite, étaient « définitivement changées en composés psychiques élaborés à des fins d'explication » (84) ;
- rapide retour à un « enclos de significations ultra-restreint » où le sexe devenait symptôme, « signe d'un manque ou d'une blessure » (84-85) ;
- désir féminin lié à la faiblesse et non à la puissance (85) ;

- héroïnes « incapables d'exister comme sujets responsables » et qui « ne vivaient que d'être les objets du désir mâle », d'être « possédées, réduites, avilies » (85) ;
- présence d'un homme « dont le sexe n'était jamais écrit, puisqu'il était un symbole, une autorité à laquelle la femme faible [...] s'abandonnait » ;
- le pénis vu comme Phallus, signe du pouvoir masculin, « et non une queue » (85) ;
- souvent, une rédemption de la femme « sous les traits d'un homme— psychanalyste, ami, mari ou amant » (85).

Voilà, à la lettre, le programme narratif de *Dans le jardin de l'ogre* et celui de maints textes érotiques traditionnels, même écrits par des femmes. Persifleuse, l'instance narrative termine le réquisitoire ainsi : « Jeanne, désormais, lit de la science-fiction... » (85). Le roman dont elle est le centre, son titre le dit bien, réalise point par point la mise en pièces de cette intrigue, qu'il fait voler en éclats. Comme Jeanne dont le trajet dans les rues est erratique, le roman « bifurque, traverse » (14), déconcerte. Jeanne va radicalement ailleurs. Elle collectionne les pénis. Ou plutôt, les souvenirs de pénis. Voici l'incipit du roman :

Elle le fait glisser dans sa bouche.

Elle le laisse s'alourdir, prendre chaleur, ampleur et forme, pousser contre son palais, peser sur sa langue.

Lèvres immobiles, infimes contractions intérieures : elle a ôté au geste sa frénésie.

Elle pense aux fleurs de papier qui se déploient lorsque posées sur l'eau.

Elle s'écarte et considère le sexe bandé (13).

Signalons d'abord l'anonymat du passage, ses référents absents : « elle » et « le » n'ont aucune consistance romanesque et n'en auront jamais ; la présence de « elle » est permanente, mais l'identité de « il/lui » change sans cesse au fil du livre. La scène est à la fois explicite et désincarnée, abstraite dans le sens artistique, ce qu'indique aussi la comparaison avec les fleurs de papier, plus usuelle du reste pour un sexe féminin. Tout le roman est marqué par ce ton clinique. La démultiplication du pronom « elle », son positionnement anaphorique, les verbes d'action, mais aussi de réflexion et de perception, font de la femme une figure à la fois agissante et réfléchie, *agentive*. C'est elle qui contrôle

le rythme du déroulement : elle a ôté au geste la « frénésie » qui caractérise les films pornographiques. Et c'est elle qui a le pouvoir d'arrêter l'action à sa guise pour regarder le sexe bandé. L'œil de la femme fonctionne ici comme une caméra qui effectue un zoom, comme une féminisation du célèbre texte « male gaze » de Laura Mulvey, un *female gaze* puissant.

Dans le reste du livre, Jeanne déambule dans Paris, fait semblant de s'évanouir, s'écroule par terre et emmène illico à l'hôtel l'inconnu, qui qu'il soit, qui lui vient en aide. Elle ne demande pas son nom, ne regarde pas son visage et, en général, ne le rencontre qu'une fois, et toujours dans le décor impersonnel d'un hôtel. Car si Jeanne le rencontrait chez lui, dans les traces de sa vie, de son humanité, il « échapp[er]ait aux mises en pièces » (13). Si nous avons vu que pour Adèle, l'homme importait moins que le désir qu'il sentait pour elle et dont elle dépendait, Jeanne non plus ne cherche pas des hommes désirables : « Qu'importe le visage, la taille, la carrure ou le ventre : elle ne leur accorde pas le moindre regard, car rien, dans la physionomie d'un homme, n'annonce jamais son sexe » (13). Les deux dépersonnalisent les hommes, mais Adèle en fait du même coup, comme dans le schéma romanesque traditionnel que dénonce Jeanne, des autorités capables de la sauver, alors que Jeanne ne connaît pas la dépendance. Alors qu'Adèle rêve d'être regardée pour exister, Jeanne exerce son propre regard.

Qui est cette femme, et pourquoi se livre-t-elle à ce rituel impersonnel ? Ici, l'instance narrative s'amuse à ne rien vouloir expliquer, ou plutôt, à multiplier les pistes et les explications, qui s'annulent entre elles. Jeanne a 22 ans, elle a 36 ans, 43 ans, elle pourrait être graphiste, illustratrice de livres pour enfants, journaliste free-lance ou encore professeure d'université, ou aucun de ces choix, elle est obsédée sexuelle de naissance ou excitée sur le tard, elle est victime, perverse, hystérique ou nymphomane (40-46). Par ailleurs, du temps où elle se confiait à des amis, « aucun n'a résisté à la tentation du diagnostic » (67) et tous ont affirmé qu'elle devait s'arrêter, chacun voyant en elle « l'image des pulsions qu'il a courageusement vaincues pour devenir l'individu normalement constitué qu'il incarne à présent » (69) ». Mais Jeanne refuse ce qu'accepte Adèle : le regard externe, le jugement, l'impératif de guérir. Bref, les amis de Jeanne et les curieux en général deviennent la figure, ridicule et décriée, du lecteur avec son

voyeurisme psychologisant, abandonné à « la tentation du diagnostic » et au « plaisir du jugement » (67).

Si on revient au schéma érotique décrit par Jeanne, on voit qu'elle l'inverse rigoureusement : elle est audacieuse du début à la fin du roman, pleinement sujet, elle n'est ni malade ni blessée, elle ne rêve d'aucun avilissement, ne cherche aucune rédemption. Jeanne n'adhère au schéma qu'en jouant, *parce qu'il marche à tous les coups*, le jeu de la demoiselle en détresse : « ... ils ignorent qu'elle défaille sans faiblesse, qu'elle connaît les moyens qui parviennent aux fins » (18).

Enfin, pour Jeanne, comble de la subversion peut-être par rapport au schéma qu'elle décrit, le pénis n'est pas un Phallus, avec ou sans majuscule; il est bout de chair, organe, cartographié dans le menu détail anatomique – peau, veines, poils. Là où Adèle « oublie très vite et c'est tant mieux » (136), Jeanne range ses spécimens dans un musée imaginaire de sa construction :

Elle construit un palais de mémoire qui, à mesure qu'il se peuple de sexes nouveaux, se complique de couloirs, d'annexes et de dépendances. [...] Chaque pièce de l'édifice accueille le souvenir d'un sexe particulier et en assure la mémorisation. Que Jeanne en franchisse le seuil, et elle retrouve la forme, la découpe, la chaleur particulière, la densité, l'odeur du sexe, l'élasticité des tissus et leurs teintes quand ils se tendent ou se relâchent, l'aspect poli ou luisant du gland, le réseau de vaisseaux bleutés, les zones ombragées, la peau des couilles aux fripures d'empreinte digitale, l'implantation des poils (29).

Typologie, classification, schéma clinique : le pénis est organe et non fonction, « queue » et non « Phallus », pour reprendre les termes de Jeanne. Au contraire des films porno, Jeanne ne valorise ni la taille, ni la capacité de bander, ni la performance : « Elle accumule, mais elle ne cherche rien, n'est pas en quête du sexe qui les surpasserait tous et donnerait sens à ses explorations en imposant leur terme. Elle rassemble sans comparer, ajoute sans juger, sans préférences ni dédains » (20). Jeanne est donc exploratrice, initiatrice, collectionneuse, architecte et conservatrice de son musée. Aucun autre personnage consistant ne vient à sa rencontre, elle l'a voulu ainsi, et elle-même est à peine un personnage, plutôt un actant au sens pur, le cintre sur lequel est suspendu la mince

intrigue du livre : une autre section du roman (56-60) précise qu'on ne saura rien de l'apparence de Jeanne, de son âge, de son travail, de « ses babioles », de ses « objets techniques » (56) et le reste. Et si on songe que « préférences et dédains » caractérisent pour bonne part le désir, on voit se dessiner ici un désir d'un type très spécial, celui du général, de l'inventaire, de la collection, et non de quelqu'un ou quelque chose de particulier. Le désir quant aux pénis est justement le fait de les voir, de les cataloguer, de les « mettre en pièces » comme le dit le titre, au double sens de ranger dans l'une des multiples pièces du musée imaginaire et de les séparer du reste du corps masculin.

Le plaisir de Jeanne est aussi absent du texte que son corps; après les rencontres, « elle demeure seule avec le sexe qu'elle fait sien; son propre corps a perdu consistance » (30), comme si elle refusait d'être « l'objet passif sur lequel s'éprouve l'habileté virile » (Dardigna, 81) mais n'avait trouvé d'autre solution. Un jour, Jeanne tombe, dans une animalerie, sur un agame dans son terrarium : ce lézard est un animal parthénogénétique, c'est-à-dire capable de s'autoféconder sans passer par l'autre sexe. Le mot « agame » désigne aussi une personne célibataire, toutes acceptions liées au désir d'autonomie de Jeanne. Première chose qu'on apprend au sujet de la créature : elle coûte « 175 euros TTC ; Jeanne pourrait l'acquérir si elle voulait posséder une vie » (107). C'est peut-être son corps « plus sec et noueux que le bois » (107) qui entraîne Jeanne vers la dépersonnalisation qui suivra.

Si Jeanne n'a pas de plaisir avec les hommes, on la voit bientôt commencer une deuxième collection, accumuler des godemichés qui, eux, ont le pouvoir de lui arracher des cris. Un jour, sentant le « danger » des relations humaines, de l'attachement, de l'attendrissement, « elle décide de ne plus jouir que dans l'emmêlement de sa chair et de multiples silicones » (89). Toute une dégringolade pour le sexe dit fort ! À la liste des pénis succède celle, non sans humeur, des sex-toys : « le doigt chinois; le gode en latex extensible et gonflable livré avec la poire qui permet d'en moduler le diamètre à volonté; l'œuf vibrant; le canard vibrant; la banane vibrante au design ludique; le vibromasseur wild rabbit puissant et silencieux [...] et jusqu'au masturbateur « Fuck my hard cock » en Fanta Flesh, peau noire, veloutée, veinée, couilles architecturales... » (72-73). Le langage à la fois hyperbolique et moqueur, l'énumération sans fin (ce passage couvre deux pages

pleines), les détails comiques (canard, banane, rabbit), tout cela se substitue au contact humain. L'avantage des sex-toys est justement leur impersonnalité: ils évitent à Jeanne ce qui est de nature à « exhiber des goûts ou des attachements, à distiller une intimité minime, mais corrosive » (22) : « Elle n'a pas à s'approprier ces sexes-là, ils sont déjà siens [...] Elle n'a pas à craindre leurs paroles, ils n'ont aucune envie de faire connaissance » (89), ils n'ont pas d'« odeur autre que celle du plastique » (91). Jeanne jouit pour la première fois dans le texte, et sans limites, avec une machine : « Ses jouissances interviennent par brusques sursauts, elles ne sont jamais terminales et pourraient se répéter sans fin si, par un acte de raison – ou simple ressouvenir de l'heure –, elle ne décidait pas de s'en extraire » (89). La femme et la machine forment un puissant duo érotique. Pour le reste, Jeanne se consacre au porno; alors qu'elle avait refusé l'intimité avec les hommes, elle ouvre sa chambre à « dizaines de corps flottants, interchangeables et partiels – cous tronqués, têtes hors champ –, uniquement conçus pour la pratique sexuelle » (96).

On le voit, le schéma érotique de *Mise en pièces* est donc marqué en grande partie par la négation : refus des explications, refus du sentiment, refus de sacraliser l'homme ou la sexualité, refus de la subjectivité des hommes et de la rencontre avec eux, refus de doter Jeanne d'un passé et d'une psychologie, refus explicite des codes habituels : « Elle ne fait pas rouler ses hanches, ne se retourne pas pour lui lancer des regards embrasés, n'applique aucune des conventions de l'érotisme » (75). Le livre est, à la lettre, le contre-programme de celui des romans dont Jeanne déplorait le conservatisme et la misogynie.

Le roman désamorçe également l'intrigue traditionnelle. Sa trajectoire est explicitement circulaire : le dernier passage du roman est identique au premier, cité plus haut, où Jeanne fait la fellation. Là aussi donc, un refus, voire une agression : si la même scène se répète à de nombreuses reprises, si les hôtels se succèdent et se ressemblent, si les pénis sont tous différents mais leur représentation uniforme, si le livre finit là où il a commencé, alors tout suspens, toute montée de la tension narrative, tout climax, toute décharge, sont impensables. Et ce refus même révèle à quel point nos codes sociaux et littéraires, jusqu'à notre modèle narratif, sont calqués sur le modèle d'une sexualité

masculine. Or si Jeanne a su les rejeter, elle n'a rien trouvé, rien d'humain en tout cas, à mettre à leur place.

Jeanne descend constamment dans le métro ou monte dans les ascenseurs de divers hôtels, mais l'intrigue est étale, plane, toujours pareille, neutralisée, horizontale en quelque sorte, tout comme la construction du musée imaginaire « assure l'horizontalité des organisations » (20) et les chambres d'hôtel « l'amnésie » (23). Plutôt que d'une intrigue, du reste, il conviendrait de parler d'une sorte d'inventaire, d'une exploration, presque d'un programme de recherche et de renouveau. En regardant la pornographie, à un moment, Jeanne commence à voir, plutôt que des corps et des sensations, une nouvelle géométrie : « lignes et formes sur plans assemblées; stricts agencements de cylindres et de trous; théorèmes sur les usages de la concavité. La mécanique trébuche sur ses répétitions » (116). Mécanique, théorèmes, répétitions, énumérations : ces descriptions de la pornographie désignent à la lettre le roman de Nina Léger. Ses stratégies déréalisantes – l'accumulation-catalogage-énumération-inventaire¹⁰, l'exagération qui produit un effet d'étrangeté (la description des pénis ou des sex-toys), le refus du personnage et des sentiments, l'absence de jugements et de justifications – font que la réflexion porte principalement sur les codes et sur les manières de les réinventer.

On peut critiquer, bien sûr, la conduite de Jeanne : alors qu'on jugerait sévèrement, d'un point de vue féministe, un homme qui collectionnerait les poupées gonflables, par exemple, comment ne pas voir que Jeanne nie l'humanité des hommes, refuse toute rencontre véritable avec eux, découpe leur corps en imagination pour ne garder que ce qui l'intéresse? Elle inverse les rôles plutôt que d'inventer du neuf. Anne-Marie Dardigna reproche aux auteurs des textes érotiques classiques de « faire du corps féminin, à la lettre, un objet évaluable et interchangeable, circulant entre les hommes [...] dans l'exercice de leur pouvoir phallique » (88). Jeanne, il est clair, fait du corps de l'homme un objet, mais elle demeure seule et ne cherche d'autre pouvoir que celui de sa propre mémoire. Mais elle ne commet aucune violence, ne contraint pas les hommes à agir contre leur gré; là est la différence avec les textes éroto-pornographiques que décrit Anne-Marie Dardigna. Tout comme Jeanne n'est jamais décrite en tant que personne, il faut sans doute la voir moins comme un personnage que comme un vecteur d'exploration. Jeanne n'a ni

personnalité, ni âge, ni profession, ni corps. Jeanne est une énigme. Jeanne pourrait bien être ce féminin indéfini qu'appelait Cixous autrefois : partout, nulle part, protéiforme, insaisissable. Mais Jeanne est aussi un cyborg. Jeanne est aussi un programme narratif. Le livre est donc remarquable pour la contestation, la mise en scène non sans humour d'un schéma *autre*, mais il demeure plus abstrait qu'incarné, plus intellectuel qu'érotique. L'ailleurs vers lequel il nous entraîne est autonome mais solitaire, fait de plastique et de silicone : une femme, ses images mentales et ses godes. Il se clôt sur la triple image d'une femme qui attend dans un café, un hôtel une étoile qu'on s'apprête à démolir, et un lézard dans sa cage. Dans tous les cas, on est loin des codes habituels. *Mise en pièces* démonte brillamment des mécanismes connus, mais – voilà l'impasse que révèle ce roman –, on a encore du mal à imaginer un schéma autre, à réinventer la sexualité sans perdre le plaisir.

Corps, codes, contraintes

Trois romans de femmes de deux générations différentes – Lamarche est née en 1955, Slimani en 1981, Léger en 1988 –, trois façons de jouer avec les codes dominants de la sexualité féminine. Leïla Slimani, qui semble vouloir récrire de l'intérieur et au féminin ceux de la littérature traditionnelle, les reproduit à la lettre et les accompagne d'un discours moralisateur sur la nécessité de guérir. Adèle est détruite par son expérience parce qu'elle semble inconsciente de l'existence même des codes et des scénarios misogynes qu'elle réactive dans sa propre vie. La narratrice de Caroline Lamarche évoque un ensemble de codes et de discours – celui de la femme complice de la violence qu'on lui fait, provocatrice du viol et complice de son autodestruction – pour mieux les traverser et les rejeter. Enfin, Nina Léger inscrit dans son texte un rejet explicite des codes érotiques – sociaux et textuels – dominants. La première protagoniste, donc, périt par les codes ; la deuxième, à défaut de pouvoir les modifier, s'y soustrait ; la troisième les inverse et va radicalement ailleurs. Trois romans, trois manières : Slimani signe un roman porno-clinique, Lamarche, un récit poétique qui est aussi accusation et procès ; Léger, presque un Nouveau Roman féministe, un roman (anti)-érotique nouveau genre.

Qu'en est-il des corps féminins face à ces codes et à ces contraintes ? Deux d'entre eux sont désarticulés, violentés : la narratrice de Lamarche guérit, Adèle non. Adèle voit

son corps à la fois comme un bel objet, l'enveloppe séduisante de la femme-objet qu'elle rêve d'être, et comme un objet encombrant qui appelle les coups et la douleur. Le corps féminin chez Lamarche est très peu présent, son plaisir appartient à un passé révolu et peu évoqué, il existe à travers les marques de violence : le bleu sur le bras, les coups dans le dos, le viol. Fait intéressant, c'est celle dont on voit le plus souvent le corps, Adèle, qui a le moins d'agentivité, et Jeanne, dont on ne connaît pas l'apparence, qui en a le plus.

Le regard joue un rôle important dans le rapport aux codes et aux corps : « Une femme ne peut se constituer sujet de la narration érotique, mais seulement objet, il faut qu'elle soit vue », écrit Dardigna (104). Cette phrase de 1980 décrit parfaitement Adèle en 2011 (moment de l'action du roman), qui ne vit que pour le « male gaze ». La narratrice de Lamarche passe d'un regard extérieur qui la juge vers son propre regard, et Jeanne s'approprie un regard puissant, presque surhumain, semblable à l'œil d'une caméra réglée en mode zoom. La focalisation est également liée au pouvoir : Adèle perd le peu d'autonomie qu'elle avait quand son mari devient le principal focalisateur du roman, la première personne chez Lamarche traduit une agentivité en émergence et Jeanne est l'architecte et la metteuse en scène de tout ce qui se passe dans le roman, qui se confond avec ses propres inventions et fantasmes. Enfin, le temps et la distance déterminent la mainmise de la protagoniste sur son récit : Adèle vit tout « à chaud », la narratrice de Lamarche revient sur son passé pour mieux s'en éloigner grâce au recul, et Jeanne échappe au temps puisque son histoire commence et finit de la même manière.

Rappelons le propos de Vance sur la sexualité féminine entre plaisir et danger. Très vite, on comprend qu'Adèle cherche non pas le plaisir sexuel mais bien l'impression d'exister fortement dans un regard masculin ; à la fin, elle laisse derrière aussi bien le plaisir que le danger et sombre dans une sorte de mort vivante. La narratrice de Caroline Lamarche passe du plaisir avec l'amant – évoqué en deux lignes dans le texte – au danger, toujours avec lui, puis remonte le temps jusqu'à la blessure première; mais en remontant du ravin de tous les dangers, elle laisse aussi derrière le plaisir. Jeanne semble rarement en danger, et elle redéfinit radicalement le plaisir, en dehors de la sexualité humaine, entre cinéma porno et sex-toys. Le plaisir de la contemplation, de la collection,

suggère par ailleurs que l'orgasme n'est pas le seul signe de plaisir, la seule forme de jouissance.

Le danger est lié aux hommes, dans les trois romans, et les trois protagonistes fuient ce que Léger appelle « les risques du face-à-face » (21). Adèle n'a de contact réel avec personne, la narratrice de Lamarche ne s'entretient qu'avec la morte du ravin, qui est une facette d'elle-même, et Jeanne est spécialiste de longue date des « disparitions radicales » (34). Et chacun des trois romans met en scène un renoncement, bénéfique ou non : Adèle renonce à la sexualité et l'amour tout en restant avec Richard ; la narratrice de Lamarche renonce à ce qu'elle appelait avec ironie et dérision « l'amour normal » ; Jeanne renonce au sexe avec les hommes et les remplace par des gadgets. Qu'elles aient adhéré au schéma traditionnel comme Adèle ou l'aient remis en cause comme chez Lamarche et Léger, les personnages se trouvent dans une solitude radicale, égayée par les sex-toys dans le cas de Jeanne.

Chacun des romans entretient un rapport différent au politique. Engluée dans le statu quo socio-sexuel, Adèle se voit comme un cas unique et n'éprouve aucun intérêt pour la révolution tunisienne que ses collègues du journal suivent dans ses moindres détails, tandis que la narratrice de Lamarche fait un parallèle explicite entre sa recherche d'indépendance et celle du Nagorny Karabakh et se voit marcher dans un cortège composé de nombreuses femmes comme elle. La quête de Jeanne, bien que solitaire, a pour origine un rejet des conventions littéraires qui sont également des codes sociaux et donc rigoureusement politiques.

Que nous disent ces textes sur la sexualité féminine aujourd'hui? La sexualité est aliénation chez Slimani, malgré une apparente liberté. La sexualité est un piège, comme l'amour, chez Lamarche. C'est un jeu solitaire de renversement des codes, chez Lamarche. Tout roman qui porte sur le désir féminin n'est pas un livre érotique, bien sûr. Dans tous les cas, pour la lectrice que je suis, aucun frisson de plaisir physique à la lecture de ces trois livres d'où la sensualité, l'ivresse, le tremblement heureux du désir sont absents. Peut-être faut-il voir cette quasi-absence du plaisir féminin comme une invitation justement à repenser les codes sexuels et textuels, à voir si le plaisir peut se vivre ailleurs, autrement ? Comment échapper à leur emprise? Les représentations autres, féministes,

lesbiennes, *queer*, trans, peuvent beaucoup ; mais le monde qui nous entoure, ces trois romans nous le montrent, pèse lourd, très lourd. Grande est la prégnance des codes, grande la difficulté qu'il y a à vivre en dehors d'eux. Dans les textes et aussi dans la vie sociale, ces derniers temps, on voit autant, voire davantage, de souffrance et d'enfermement que de plaisir et de liberté des corps.

BIBLIOGRAPHIE

Berger, John. *Ways of Seeing*. Londres, Penguin, 1973.

Cixous, Hélène. « Le rire de la méduse ». Dans *L'arc*, 61, 1975, pp. 39-54.

Dardigna, Anne-Marie. *Les châteaux d'Éros ou les infortunes du sexe des femmes*. Paris, François Maspero, 1980.

Dworkin, Andrea. *Woman Hating*. New York, Dutton, 1974.

Kelly, Hillary. « The Villainous Bitch Has Become the Most Boring Trend in Literature », *Vulture*, 26 janvier 2019, <https://www.vulture.com/2019/01/superficial-villainous-bitches-have-taken-over-novels.html>

Lamarche, Caroline. *La mémoire de l'air*. Paris, Gallimard, 2014.

Léger, Nina. *Mise en pièces*. Paris, Gallimard, 2017.

Léonie. « Nina Léger défend son livre dans ONPC », *Des hauts & Débats*, 20 novembre 2017, <https://des-hauts-et-debats.paris8.pw/nina-leger-defend-son-livre-dans-onpc/>

Millett, Kate. *La politique du mâle*, trad. Élisabeth Gille, Paris, Stock, 1971.

Mulvey, Laura. « Visual pleasure and narrative cinema ». Dans *Screen*, 16.3, pp. 6-18.

Slimani, Leïla. *Dans le jardin de l'ogre*. Paris, Folio, 2014.

Vance, Carol. « Pleasure and Danger: Towards a Politics of Women's Sexuality ». Dans Vance, Carol (dir). *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*. New York, Routledge & Kegan Paul, 1984, pp. 1-27.

Zaizoune, Sofiane. « Schiappa réagit à un sondage de Fun Radio : "Ce que vous décrivez est un viol" », *Madame Figaro*, 25 octobre 2018 :

<http://madame.lefigaro.fr/societe/sondage-sur-le-consentement-sexuel-fait-polemique-sur-fun-radio-reaction-marlene-schiappa-251018->

NOTES

¹ Voir Millett, Dardigna, Berger, Mulvey.

² Définie par Kate Millett comme les « rapports de force, les dispositions par l'intermédiaire desquelles un groupe de personnes en contrôle un autre » (Millett, 37).

³ La question, diffusée sur Fun Radio France, était la suivante : « Charlotte ne supporte pas que son mec lui fasse l'amour la nuit quand elle dort. Vous trouvez cela normal? » La formule est ambiguë, mais la division des réponses (49 pour cent pour le Oui, 51 pour le non) indique que la moitié seulement des gens donne raison à Charlotte (ou à son copain). Marlène Schiappa rappelle sur Twitter que c'est de viol qu'il est question. Voir Zaizoune.

⁴ Dorénavant, les références à cet ouvrage seront données entre parenthèses dans le texte.

⁵ Il est question notamment de sa « rage » (28, 125, 193, 217), de sa « colère » (108) et du fait qu'elle est « furieuse » (37, 45, 61, 195).

⁶ Dorénavant, les références à cet ouvrage seront données entre parenthèses dans le texte.

⁷ « *L'éducation c'est facile, les enfants il faut les dresser comme des chiens* : une des phrases amusantes de ma mère » (18, l'autrice souligne).

⁸ Dorénavant, les références à cet ouvrage seront données entre parenthèses dans le texte.

⁹ La réalité donne raison à Jeanne : invitée à l'émission « On n'est pas couché » le 21 janvier 2017 pour *Mise en pièces*, Nina Léger, comme Jeanne, aurait été traitée de manière infantilissante. Notamment, on a assimilé l'autrice à son personnage : « On peut même se demander si ce lapsus [dire « vous » au lieu de « elle » en parlant des actions de Jeanne] n'est pas volontaire de la part du présentateur s'inscrivant dans un comique linéaire, répétitif, déguisant une tentative de provocation ou de déstabilisation de son invité. Si c'est le cas ici, il sous-entend que la sexualité féminine peut être un sujet de moqueries. Ironiquement, cette manière de traiter le thème est en totale contradiction avec les intentions que l'écrivaine a insufflées dans son livre : la décomplexion [*sic.*] de la sexualité féminine ». Voir Léonie, 2017.

¹⁰ Le roman multiplie les listes : des supports de la mémoire (19), des hôtels où va Jeanne (23), des parties du pénis (29, 148), des explications de la conduite de Jeanne (40-46), de ce qu'on ne dira pas d'elle (56-60), des rencontres fugitives (64-66), des sex-toys (72-74), des poupées Barbie (109), des images porno (133-135), etc.