



N° 13, 2019

RILUNE — Revue des littératures européennes

“Éros : représentations et métamorphoses”

FRANCESCA CAIAZZO

( UNIVERSITÉ PARIS 8 — VINCENNES-SAINT-DENIS )

Dire et écrire la sexualité des femmes  
Entre désir et contestation des normes

Pour citer cet article

Francesca Caiazzo , « Dire et écrire la sexualité des femmes Entre désir et contestation des normes », in *RILUNE — Revue des littératures européennes*, n° 13, *Éros : représentations et métamorphoses*, (Walter Alberisio, Giorgia Ferrari, Valeria Morabito et Josmary Santoro, éd(s)), 2019, pp. 152-166 (*version online*, [www.rilune.org](http://www.rilune.org)).

Résumé | Abstract

**FR** À travers l'étude de plusieurs œuvres littéraires ayant été publiées par des femmes entre 1990 et 2015, nous nous proposons d'étudier les représentations de la sexualité ainsi que leur potentiel politique. Une analyse de romans « à succès » en Europe nous permet d'identifier la tendance générale qualifiée d'« érotisme au féminin » et les motifs qui la caractériseraient, tout en essayant de problématiser la distinction entre représentation érotique et représentation pornographique. Nous nous concentrons ensuite sur trois romans français, *Baise-moi* de Virginie Despentes, *Se perdre* d'Annie Ernaux et *Clèves* de Marie Darrieussecq, qui interrogent la place du désir et de la jouissance des femmes dans l'écriture, qui critiquent la posture dominante de l'homme-désirant et de la femme-désirée en opérant un renversement des rôles sexués.

**Mots-clés:** théorie de la sexualité, littérature érotique, littérature pornographique, désir, femmes

**EN** The author studies the representations of sexuality and their political potential by analysing several literary writings which have been published between 1990 and 2015. An analysis of “popular” novels in Europe allows for an identification of a general trend, named “female eroticism”, and of the patterns which characterize it, while trying to question the distinction made between erotic and pornographic representation. The author focuses then on three French novels, Virginie Despentes *Baise-moi/Rape me*, Annie Ernaux's *Se perdre* and Marie Darrieussecq's *Clèves*, which challenge the place within writing of female desire and pleasure and the dominant standpoint of the desiring-man and of the desired-woman by reversing sexual roles.

**Keywords:** theory of sexuality, erotic literature, pornographic literature, desire, women

FRANCESCA CAIAZZO

## Dire et écrire la sexualité des femmes. Entre désir et contestation des normes

*« Idéologiquement les hommes disposent de leur sexe, pratiquement les femmes ne disposent pas d'elles-mêmes [...] elles sont donc un sexe, sans médiation ni autonomie. [...] Si la moindre autonomie se manifeste dans le fonctionnement sexuel lui-même [...] voilà qu'elle est interprétée comme une machine dévorante, une menace, un broyeur. [...] Le déni farouche qu'elles puissent être autre chose qu'un sexe, est un déni qu'elles puissent avoir un sexe, être sexuées<sup>1</sup>. »*

*Colette Guillaumin*

### Introduction

**S**i l'on souhaite analyser la place que les représentations du sexe et des sexualités occupent dans la littérature contemporaine, il nous faut d'abord penser à la place que ces questions occupent dans la société ainsi qu'aux avancées, à la fois sociales et culturelles, des dernières décennies. Pour ce faire, un détour historique, culturel et sociologique s'impose.

Lorsque l'on parle de « révolution sexuelle », on se réfère habituellement à une évolution des mœurs et des pratiques dans les pays occidentaux au profit des femmes et des personnes homosexuelles entre les années 1960 et 1970. « Le personnel est politique », slogan féministe employé lors des mouvements d'émancipation des femmes, revendique, entre autres, un contrôle du corps des femmes par les femmes. En France, la loi Neuwirth qui autorise la contraception (1967), la loi Veil qui légalise l'avortement (1975) ainsi que la criminalisation du viol (1980) témoignent de l'affaiblissement d'une conception uniquement reproductive de la sexualité féminine au bénéfice d'une sexualité récréative. Par la suite, entre 1990 et 2000, on assiste à une « politisation des relations entre les sexes [...] [où] la liberté et l'égalité sexuelles,

---

<sup>1</sup> COLETTE GUILLAUMIN, *Sexe, Race et Pratique du pouvoir. L'idée de Nature*, Paris, Côté-femmes, 1992, p. 52-53.

emblèmes de la démocratie, feraient même partie, désormais, de l'identité nationale<sup>2</sup> » avec la loi instaurant le pacs (1999), celle sur la parité hommes-femmes dans les partis politiques (2000) et les débats s'intéressant à la prostitution et à la pornographie.

« Pour ce qui est des femmes, il y a bien eu, dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, un changement radical affectant leur sexualité » nous dit Janine Mossuz-Lavau<sup>3</sup>, un changement ayant produit « de nouvelles normes qui ont permis une évolution des comportements sexuels des femmes, visibles à travers de grandes enquêtes quantitatives et qualitatives<sup>4</sup> » telle l'augmentation du nombre moyen de partenaires sexuels. Néanmoins, Mossuz-Lavau constate une « contrainte sociale qui s'exerce encore sur les femmes. Tout au long des siècles, leur désir et leur plaisir n'ont pas préoccupé grand monde [...] On demande toujours aux femmes (mais pas aux hommes) de se justifier<sup>5</sup> », ainsi qu'une « croyance, encore bien ancrée [...] : par nature, les hommes auraient plus de besoins sexuels que les femmes<sup>6</sup> ».

Si l'on estime donc que, de manière générale dans les pays européens, la morale sexuelle est devenue beaucoup plus tolérante, cette transformation devrait alors se refléter dans les productions littéraires contemporaines, notamment dans celle où il est question de sexualité.

Tout d'abord, il est aisé de constater que, si certains romans avaient fait l'objet de batailles juridiques visant à les censurer, comme *L'Amant de Lady Chatterley* (1928) de D.H. Lawrence ou encore *Tropique du cancer* (1934) d'Henry Miller, la censure ne s'occupe plus de littérature et les représentations de la sexualité sont désormais acceptées dans le panorama littéraire. Il nous faut ensuite remarquer qu'historiquement, les textes dits érotiques ou pornographiques s'adressaient principalement voire exclusivement aux hommes et à leurs fantasmes sexuels, les femmes n'occupant qu'un rôle d'objet de désir<sup>7</sup>. Pour le dire autrement, la littérature érotique était écrite par les hommes et pour les hommes.

Au fil des décennies, la visée des productions pornographiques a amplement changé. En effet, comme le rappelle Laura Kipnis, « la

---

<sup>2</sup> ÉRIC FASSIN, *Le sexe politique. Genre et sexualité au miroir transatlantique*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2009, p. 11.

<sup>3</sup> JANINE MOSSUZ-LAVAU, « Révolution ou libération sexuelle des Françaises ? », in ALAIN GIAMI, GERT HEKMA (éds), *Révolutions sexuelles*, Paris, La Musardine, coll. « L'attrape-corps », 2015, p. 227.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Il existe bien sûr des exceptions : Anaïs Nin, Violette Leduc ou encore Goliarda Sapienza en sont un exemple.

pornographie moderne (jusqu'au XIX<sup>e</sup> environ) a opéré comme une forme de critique sociale dirigée à l'encontre des autorités politiques et religieuses<sup>8</sup> : il s'agissait alors de déstabiliser le pouvoir en place, et ce par le biais de la nudité et du sexe. Cela semble presque aux antipodes de la pornographie telle qu'elle est actuellement conçue, s'agissant d'un objet hautement commercial et massivement consommable. De plus en plus accessibles (souvent de manière gratuite) depuis l'arrivée d'Internet, ces vidéos *hardcore* visent l'excitation sexuelle de celui ou celle qui regarde en mettant en scène une grande variété de fantasmes sexuels, tout en réduisant, en ce qui concerne le porno *mainstream*, les processus de narrativité au minimum, parfois se limitant aux seules scènes sexuelles<sup>9</sup>.

### 1. L'irruption du désir féminin : enjeux des représentations

C'est dans ce contexte qu'émerge et jaillit le désir féminin dans la littérature. En prenant ses distances avec la tradition des romans sentimentaux, un filon considéré comme étant majoritairement féminin — même si, comme nous le verrons, cette tradition semble revenir à plusieurs reprises —, des œuvres qualifiées d'érotiques sont publiées et adressées souvent à un public féminin.

Dans cet article, nous allons restreindre notre analyse en adoptant une périodisation allant de 1990 à 2015 environ, puisque c'est à ce moment-là que l'on assiste à une multiplication de publications où il est question de sexualité féminine, de romans où des autrices<sup>10</sup> écrivent le désir et le plaisir en tant que femmes : « écrites » depuis toujours en tant qu'objets désirés, elles commencent à écrire en tant que sujets désirants<sup>11</sup>. En évoquant d'abord des « cas littéraires » européens qui, chacun à sa manière, proposent une vision de la sexualité féminine et qui ont été des succès éditoriaux (malgré les avis négatifs de la critique littéraire), nous souhaitons attirer l'attention sur des romans de langue française afin d'insister sur leurs spécificités dans une optique féministe et de genre.

Pour le dire autrement, nous proposons d'inscrire des textes

<sup>8</sup> LAURA KIPNIS, « Comment se saisir de la pornographie ? », in FLORIAN VÖRÖS (éd.), *Cultures pornographiques. Anthologie des porn studies*, Paris, Éditions Amsterdam, 2015.

<sup>9</sup> DAVID COURBET, *Féminismes et pornographie*, Paris, La Musardine, 2012.

<sup>10</sup> Sur le choix d'employer le substantif « autrice », nous renvoyons à l'article d'AURORE EVAIN, « Histoire d'autrice, de l'époque latine à nos jours », in *SÉMÉION, Travaux de sémiologie*, n° 6, *Femmes et langues*, Université Paris Descartes, février 2008, p. 53-62.

<sup>11</sup> ISABELLE BOISCLAIR, CATHERINE DUSSAULT-FRENETTE (éds), *Femmes désirantes. Art, littérature, représentations*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2013.

littéraires où la sexualité féminine constitue le noyau de l'œuvre dans un cadre théorique propre aux études de genre et des sexualités : quelles sont les potentialités de cette prise de parole au sujet du sexe et de la sexualité ? S'agit-il d'un discours critique, contestataire et problématisant, ou bien sommes-nous face à un discours qui semble confirmer la norme<sup>12</sup> ? Quels sont les motifs qui reviennent dans ces textes ? Aussi, comment ces romans se positionnent-ils par rapport aux représentations érotiques et pornographiques ?

Il ne s'agit pas ici d'adopter une posture morale ou un jugement qualitatif visant à mesurer d'une part la portée subversive ou la dimension scandaleuse et, d'autre part, la qualité littéraire des romans analysés. Premièrement, comme nous le rappelle Judith Butler, les actes dits subversifs ne le sont que d'une manière éphémère dans un contexte spécifique et ils peuvent facilement être reconvertis en normes « dans le cadre d'une économie de marché où la "subversion" a une valeur marchande<sup>13</sup> ». Deuxièmement, nous estimons avec Marie-Anne Paveau<sup>14</sup> et Julie Lavigne<sup>15</sup> que la différenciation entre littérature érotique et pornographique est non seulement changeante au fil des décennies mais aussi une « affaire de regard subjectif et de préconception<sup>16</sup> », qui ne traduit pas l'articulation discursive entre corps, désir et écriture opérée par les œuvres que nous allons analyser. Par ailleurs, cette distinction revient à associer l'érotique à une littérature élitiste et le pornographique à une littérature dite populaire ; or, nous visons, au-delà des questions d'esthétique, le sexe en tant que construction discursive et vecteur d'enjeux politiques.

## **2. Le contexte européen : détour par l'Italie, l'Allemagne et le Royaume-Uni**

Afin de situer les publications de langue française dans un contexte européen, en montrant qu'il ne s'agit pas uniquement d'une tendance nationale, nous avons fait le choix de citer trois romans (Melissa

---

<sup>12</sup> En matière de sexualité, nous qualifions de « norme », dans la mesure où elles sont considérées comme étant « normales » et « majoritaires » dans le discours hétérosexuel dominant, la passivité comme trait soi-disant distinctif des femmes et le caractère « actif » de la sexualité masculine.

<sup>13</sup> JUDITH BUTLER, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* [1990], traduit de l'anglais (États-Unis) par CYNTHIA KRAUSS, Paris, La Découverte, 2006, p. 45.

<sup>14</sup> MARIE-ANNE PAVEAU, *Le discours pornographique*, Paris, La Musardine, coll. « L'attrape-corps », 2014.

<sup>15</sup> JULIE LAVIGNE, *La traversée de la pornographie. Politique et érotisme dans l'art féministe*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2014.

<sup>16</sup> MARIE-ANNE PAVEAU, *op. cit.*, p. 40.

Panarello, *Cents coups de brosse avant d'aller dormir*, 2003 ; Charlotte Roche, *Zones humides*, 2008 ; E.L. James, *Cinquante nuances de Grey*, 2012) de trois pays différents (Italie, Allemagne et Royaume-Uni) qui ont tous été vendus à au moins un million d'exemplaires et qui ont tous été traduits en plusieurs langues : en dépit des différences de style, des arguments abordés et du public visé, ces trois romans témoignent d'un intérêt croissant pour l'écriture de la sexualité féminine et pour des textes érotiques ou pornographiques, mais aussi de l'émergence d'un véritable « filon » littéraire d'érotisme au féminin au sein des maisons d'édition non spécialisées dans les publications érotiques.

Il nous semble que des œuvres telles *Cent coups de brosse* et *Cinquante nuances de Grey* insistent sur des clichés et sur des stéréotypes de genre sans forcément produire un discours critique et sans s'en distancer. Le désir féminin apparaît, dans un cadre hétérosexuel, toujours secondaire voire inexistant par rapport à la volonté des personnages masculins, et les jeunes femmes protagonistes se livrent à de véritables performances sexuelles mais uniquement dans le but de construire une histoire d'amour, réaffirmant ainsi l'idée reçue selon laquelle « plus souvent que les hommes, les femmes donnent à leur sexualité une dimension relationnelle, affective, souvent conjugale [là où] leurs compagnons dissocient plus aisément sexualité et affectivité<sup>17</sup> ». En revanche, *Zones humides* parvient à produire un discours contestataire, qui s'insurge contre l'obsession contemporaine de l'hygiène féminine en mettant en scène la saleté et la perversion du personnage féminin : la visée féministe du récit est par ailleurs revendiquée par l'auteure, contrairement aux deux autres cas.

En 2003 fait son apparition chez Fazi Editore *Cent coups de brosse avant d'aller dormir*, dont l'auteure, sous le pseudonyme de Melissa P., est initialement anonyme. Le roman explore notamment l'éveil sexuel et les premiers rapports sexuels de Melissa, la jeune protagoniste de quinze ans, et le récit se compose des expériences vécues avec les partenaires sexuels, dans un enchaînement dénué de toute intrigue. Du début à la fin, ce sont les hommes qu'elle rencontre — tantôt des adolescents de son âge, tantôt plus âgés — qui scandent son existence. Melissa est en attente du « grand amour » et se prête à toute pratique sexuelle pour y parvenir, mais elle est souvent déçue par ces hommes qui se servent d'elle uniquement comme un objet sexuel. Tout au long du roman, Melissa semble subir des violences sexuelles qui ne sont pas identifiées comme telles ; ayant une famille absente, elle gravite autour d'hommes qui la conduisent à des orgies sans qu'elle en soit tout à fait consciente et

---

<sup>17</sup> JANINE MOSSUZ-LAVAU, *op. cit.*, p. 241.

elle continue d'obéir, dans un processus que l'on pourrait qualifier de dissociation que l'on retrouve dans l'écriture répétitive et désincarnée.

Si *Cent coups de brosse avant d'aller dormir* s'adresse, entre autres, à un public de jeunes filles, comme le témoigne le langage employé, il est aisé de constater qu'aucune des scènes de violence sexuelle n'est en quelque sorte décortiquée et déconstruite, ce qui semble suggérer que le rapport sexuel coïncide avec la violence. Ce faisant, le roman brosse un portrait sombre et extrêmement binaire de la sexualité et des rapports entre les hommes et les femmes : les premiers, aveugles à toute forme de sentiment, ne s'accomplissent que dans le rapport sexuel où ils manipulent et maîtrisent leurs partenaires. Même l'homme marié qui souhaite être dominé par Melissa, lui fournissant une tenue et des instruments pour l'occasion, contrôle les gestes de l'adolescente du début à la fin, et la narration ne nous permet pas de comprendre si la position de dominatrice est appréciée par Melissa, qui exprime au contraire un certain dégoût face au pénis de cet homme. Les femmes sont quant à elles vouées à accepter ce qui semble être dans le roman une loi naturelle, en espérant dénicher l'amour dans la noirceur de l'âme masculine. Le roman se termine de façon positive, car Melissa rencontre enfin un garçon qui semble être prêt à entamer une relation amoureuse, la sortant de la spirale infernale d'orgies et de rapports non désirés. Là aussi, la passivité de la protagoniste est totale, car c'est l'apparition d'un homme qui la sauve. L'absence de désir et de plaisir envahit paradoxalement l'entièreté du récit : amoureuse de l'idée qu'elle se fait de l'amour, Melissa semble agir de façon mécanique, notamment quand il est question de séduire un homme. Les seules fois où elle semble se démarquer et exprimer une lueur de curiosité sont lorsqu'elle souhaite assister à un rapport homosexuel entre deux hommes et lorsqu'elle embrasse une jeune fille.

Publié aux éditions DuMont en 2008, *Zones humides* retrace lui aussi l'histoire d'une adolescente, Hélène Memel et de ses aventures en matière de sexe. La protagoniste fait preuve d'un rapport plutôt apaisé à son corps, à ses odeurs, ainsi qu'à ses fantasmes. Bisexuelle, férue du sexe anal et aussi fréquentatrice de bordels, Hélène se retrouve à l'hôpital pour une fissure anale qui résulte d'un mauvais rasage, et c'est ainsi que le récit commence. Entrée en matière déconcertante, elle donne le ton de la narration qui n'est pourtant pas qu'un enchaînement de rencontres sexuelles ; au contraire, Hélène pense à la stérilisation pour éviter de suivre les traces de sa mère, fait tout pour rester à l'hôpital (c'est-à-dire, rouvrir la fissure anale...) pour que ses parents divorcés aient le temps de se réconcilier. Contrairement au personnage de Melissa, elle ne regrette pas ses gestes et n'agit pas à ses propres dépens pour

plaire à des hommes. Elle ne fait pas non plus l'éloge de ses conduites : tout dans le texte, de son orientation sexuelle à ses pratiques, est normalisé, et le caractère « scandaleux » du texte ne résulte que du regard des lecteurs et des lectrices, ébahis face à tant d'aisance.

Comme le dit Régine Atzenhoffer au sujet de ce roman, « sa parole s'exprime à travers tous ses orifices et cite tour à tour le sperme, le pus, le sang, les excréments, les sécrétions. Charlotte Roche ne fait pas seulement l'éloge du corps et de ses fonctions. Elle parle d'un corps qui sent et coule<sup>18</sup> ». Ce faisant, l'autrice parvient à déployer au sein d'un récit où il est question de sexualité féminine des enjeux politiques quant à la représentation du corps féminin dans la presse et dans l'espace public : censées exposer sans cesse leur corps, les femmes se doivent aussi d'en avoir honte, au point de le méconnaître ou d'en éprouver du dégoût. La sexualité est alors présentée dans le roman comme une échappatoire à ce schéma contradictoire et comme un moyen de se réappropriier sa matérialité dans une visée libératrice.

Si tant *Zones humides* que *Cent coups de brosse* ont été qualifiés de romans « pornographiques », force est de constater que leur écriture ne répond pas à l'une des caractéristiques principales des représentations pornographiques : elles ne produisent aucun effet et aucune excitation sexuelle au sein du lectorat. Or, comme le rappelle Ruwen Ogien, pour qu'une représentation sexuellement explicite puisse être considérée comme pornographique, il faut « l'intention de l'auteur de stimuler sexuellement le consommateur [et des] réactions affectives ou cognitives du consommateur<sup>19</sup> ». Comme nous le montrerons plus tard, le qualificatif « pornographique » est souvent utilisé pour décrédibiliser ou stigmatiser des romans écrits par des femmes afin d'accomplir une « dévalorisation de [leur] qualité littéraire<sup>20</sup> ».

D'abord paru en 2012 chez Vintage Books, *Cinquante nuances de Grey* est le premier tome d'une trilogie de notoriété mondiale. Le succès de l'œuvre d'E.L. James ayant déjà largement été débattu et le contenu des romans ayant déjà été examiné<sup>21</sup>, nous citons ce roman afin de le situer dans un mouvement davantage global, celui de l'expression de la sexualité féminine en littérature. Le succès fulgurant de cette trilogie a déclenché une vague de publications similaires dans de nombreux pays<sup>22</sup>

<sup>18</sup> REGINE ATZENHOFFER, « Du roman sentimental à la littérature féminine érotique contemporaine. Le renouvellement d'un genre », in *Germanica*, n° 55, 2014, p. 214.

<sup>19</sup> RUWEN OGIEN, *Penser la pornographie*, Paris, PUF, 2003, p. 25.

<sup>20</sup> MARIE-ANNE PAVEAU, *op. cit.*, p. 160.

<sup>21</sup> Entre autres, EVA ILLOUZ, *Hard romance. Cinquante nuances de Grey et nous*, Paris, Seuil, 2014.

<sup>22</sup> À titre d'exemple, nous signalons les « trilogies érotiques » d'Irene Cao et de Sara Bilotti en Italie, parues respectivement en 2013 et en 2015.



et une envie des maisons d'éditions de profiter de ce filon lucratif<sup>23</sup> que certains qualifient d'« érotisme soft » voire d'« érotisme au féminin », ce qui insiste à nouveau sur l'opposition binaire « pornographie (hommes) vs érotisme (femmes) ».

Si *Cinquante nuances de Grey* relate l'entrée d'une jeune étudiante dans le monde du BDSM, initiée par un riche homme d'affaire qui souhaite la dominer, l'auteurice s'est empressée de spécifier dans des entretiens accordés à la presse qu'il s'agit avant tout d'un roman d'amour. Dans ce cas aussi, les enjeux de pouvoir et de domination qui résultent des conduites des deux personnages ne sont jamais abordés avec un regard critique : sous couvert d'histoire d'amour, le personnage masculin vise non seulement à dominer la protagoniste sexuellement, mais aussi dans tous les aspects de la vie courante ; elle devient une chose aliénée, mais cela semble être le prix à payer pour accéder à l'accomplissement final, à savoir la relation amoureuse. Encore une fois, il n'est jamais question du plaisir de la protagoniste, qui ne semble pas toujours apprécier les fessées et les coups de cravache, et les pratiques BDSM semblent finalement faire partie du décor du vrai sujet, l'amour.

En dépit des dispositifs publicitaires qui ont accompagné la sortie du roman et qui insistaient sur la représentation de la sexualité adressée à un public féminin, il nous semble qu'ici la sexualité féminine est considérée comme étant au service de celle masculine, et que cette dernière doit être « endurée » et supportée en tant qu'étape normale pour accéder aux sentiments de l'autre. Cela expliquerait, entre autres, une écriture peu attentive à la jouissance de la protagoniste.

### 3. Le cas français et ses spécificités

Les trois exemples que l'on vient d'analyser s'inscrivent dans la littérature grand public ou « populaire » et témoignent donc d'une tendance générale, dans plusieurs pays européens, où des femmes s'emparent du sujet de la sexualité. Comme nous l'avons montré, cette prise de parole ne correspond pas nécessairement à une remise en question des codes normatifs et des stéréotypes de la sexualité, que celle-ci soit masculine ou féminine. Dans tous les cas, ces romans se servent

---

<sup>23</sup> « La flambée de l'écriture grasse est donc tout sauf spontanée. Si elle correspond à une véritable libération de la parole, elle est surtout le fruit d'un empressement éditorial pour tout ce qui touche au sexe en raison des succès rencontrés par les pionnières de l'écriture grivoise contemporaine. Du fait de la mutation du lectorat, les responsables de publication cherchent des articles pour faire venir à la littérature ceux que la télévision et internet ont attirés. [...] Ainsi est apparue, en Allemagne, une nouvelle littérature répétitive, calibrée pour plaire au plus grand nombre », REGINE ATZENHOFFER, *op. cit.*, p. 225.

tantôt des codes des représentations pornographiques (quand il s'agit d'exposer), tantôt des codes érotiques (quand il s'agit d'évoquer) pour aborder la sexualité féminine et le désir ne joue pas toujours un rôle central dans ce type d'écriture.

En France également, on assiste à un nombre considérable de publications dites érotiques entre 1990 et 2015 environ, la période la plus active étant probablement au début des années 2000, écrites par des femmes. Nous pouvons citer, entre autres, *Jouir* (Catherine Cusset, 1997), *L'inceste* (Christine Angot, 1999), *Dans ces bras-là* (Camille Laurens, 2000), *La Nouvelle Pornographie* (Marie Nimier, 2000) ainsi que *La vie sexuelle de Catherine M.*, (Catherine Millet, 2001). Dans ces textes, non seulement il est question de sexualité, mais celle-ci constitue également le sujet principal. La critique littéraire et le monde de la recherche se sont intéressés à ces publications<sup>24</sup> mais, comme le remarque Joëlle Papillon, « les textes critiques se contentent de prendre note de ce qui est considéré un “effet de mode” de la littérature contemporaine au féminin, sans vraiment analyser les œuvres et ce que celles-ci disent du désir<sup>25</sup> ». Il nous semble aussi que si, par exemple, l'ouvrage-anthologie de Christine Détrez et d'Anne Simon permet d'avoir un aperçu global des publications de cette époque, il adopte néanmoins une posture visant à juger les œuvres analysées d'un point de vue presque moral : à l'époque où le sexe et les corps des femmes sont partout, parler de sexualité féminine reviendrait à répondre à ces injonctions et ce quoi qu'elles en disent, estiment-elles. S'il est indéniable que l'époque néolibérale et individualiste dans laquelle nous vivons joue un rôle important dans l'instrumentalisation des corps féminins, nous estimons néanmoins que, pour reprendre les termes cités en exergue de Colette Guillaumin, cette parole doit être également resituée dans un contexte où les seuls discours sur la sexualité des femmes ont pendant longtemps été produits uniquement par des hommes<sup>26</sup>. Il nous importe donc de comprendre la manière dont ces autrices écrivent la sexualité, dans la mesure où il s'agit, au-delà du mode de représentation et du style d'écriture, d'un processus de

---

<sup>24</sup> GUILLAUME BRIDET, « Le Corps à l'œuvre des femmes écrivains : autour de Christine Angot, Marie Darrieussecq, Virginie Despentes et Catherine Millet », in *Le roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 439-447 ; CHRISTINE DETREZ, ANNE SIMON, *À leur corps défendant. Les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*, Paris, Seuil, 2006 ; OLIVIER BESSARD-BANQUY, *Sexe et littérature aujourd'hui*, Paris, La Musardine, 2010.

<sup>25</sup> JOËLLE PAPILLON, *Le désir et ses stratégies discursives dans les littératures française et québécoise au féminin, 1995-2005*, 355 p., Thèse de doctorat en littérature : Département d'études françaises : Université de Toronto : 2011, p. 4.

<sup>26</sup> À ce sujet, voir la notion de « joui-dire » proposée par FRANÇOISE COLLIN, « Les bords », in *Les Cahiers du Griffon*, n° 26, 1983, p. 125-138.

réappropriation d'un terrain longtemps occupé par d'autres qui est susceptible de nous ouvrir à de nouveaux horizons et de réinterroger les représentations existantes.

Trois œuvres ont retenu notre attention : *Baise-moi* (Virginie Despentes, 1994), *Se perdre* (Annie Ernaux, 2001) et *Clèves* (Marie Darrieussecq, 2011), qui nous montrent trois manières différentes d'aborder la sexualité.

#### **4. *Baise-moi* : le sexe comme forme de vengeance et de réappropriation**

*Baise-moi* est probablement le roman le plus violent de Virginie Despentes. Empruntant des codes du roman noir et du genre *trash*, *Baise-moi* est l'histoire d'une rencontre folle entre deux jeunes femmes, Nadine et Manu, qui n'ont plus rien à perdre et qui sèment la terreur autour d'elles. Dans ce récit chaotique, le sexe joue un rôle fondamental, comme le titre même l'indique, à la fois de déclenchement et de défolement. Tout d'abord, il est ce qui cause leur fuite : Nadine, prostituée désabusée, ne supporte plus ses clients ni les pratiques sadiques qu'elle se laisse infliger, tandis que Manu est violée par trois hommes. Avant leur rencontre, Despentes leur consacre deux chapitres : l'un où Nadine est avec un client et l'autre où Manu est violée, inscrivant ainsi le sexe dans une dimension de violence.

Si le sexe est, pour ainsi dire, à la source des événements, il constitue aussi, avec les meurtres, une manière de se reconstruire. En effet, au lieu d'être effrayées par le sexe et traumatisées à jamais, elles se réapproprient leur sexualité dans un mouvement de jouissance maximale. Ainsi, la séduction et la masturbation font d'elles des sujets désirants, permettant de « racheter » tout ce qui leur est arrivé auparavant. En ce sens, le rapport aux hommes s'inscrit dans un renversement des positions de pouvoir : ce sont elles qui désirent, qui séduisent, qui font des hommes des objets du désir, visant uniquement à leur propre plaisir. Ces codes généralement masculins, ironiquement caricaturés par la narration, apparaissent d'autant plus violents qu'ils s'appliquent à des personnages féminins : c'est donc le décalage entre les gestes accomplis et le genre qui suscite le plus de violence, et non pas les gestes en eux-mêmes.

Leur approche du sexe semble déplaire aux hommes qu'elles rencontrent, comme le témoigne une scène dans une brasserie, où un homme les approche pour les séduire : Manu, plus directe et dans la vulgarité assumée, ne suscite pas vraiment son intérêt, tandis que

Nadine, en apparence plus timide, semble l'exciter davantage. Quand Manu lui propose explicitement de venir dans leur chambre d'hôtel, il ne semble pas ravi de la proposition :

Il est un peu décontenancé parce qu'elles sont trop directes. Tant de vice servi sur un plateau, c'est louche. Il choisit de penser que c'est jour de chance. Il est un peu déçu aussi parce que ça aurait été mieux s'il avait dû un peu les baratiner, avoir l'impression de les forcer un peu. Mais il se dit que rien n'est parfait<sup>27</sup>.

Nadine et Manu ne se laissent pas séduire, devançant l'homme en question en le ramenant dans leur chambre, ce qui déstabilise celui-ci ; la réaction face à leur attitude insiste sur le forçage en tant qu'élément de séduction. Sans cela, l'homme se sent privé de sa virilité et de son agentivité : en affirmant ouvertement chercher le sexe, Nadine et Manu déconstruisent aussitôt le dispositif de séduction comme une forme de domination des femmes. Elles *disent le sexe* là où elles sont censées le subir. L'homme, quant à lui, « pelote Manu par petits gestes brusques, comme pour s'assurer que c'est bien vrai et qu'elle ne proteste pas. Même pas pour la forme<sup>28</sup> ».

Il est donc question de reprendre ce qui a été pris par la violence, en choisissant les circonstances et les pratiques, en laissant libre cours aux fantasmes. À l'instar de ce passage, il nous semble que le sexe devient un moyen de vérifier qu'il y a encore quelque chose d'intact qui leur appartient et qui ne leur a pas été volé. Comme Despentes le rappelle : « Il faut être traumatisée d'un viol, il y a une série de marques visibles qu'il faut respecter : peur des hommes, de la nuit, de l'autonomie, dégoût du sexe et autres joyeusetés<sup>29</sup> ». Les deux personnages féminins ne respectent aucune de ces règles tacites, elles profitent des hommes, sortent souvent, jouissent et ne sont accompagnées par aucun homme. Dans leur entreprise délirante et vouée à l'échec, le sexe est un moyen de voler aux hommes leur agentivité sexuelle, et d'en faire une arme contre eux.

## 5. *Se perdre* : l'exploration d'un désir au jour le jour

Ce roman constitue le pendant de *Passion simple* (1992) où l'auteur racontait une relation avec un homme russe qu'elle avait fréquenté pendant quelques mois. Presque dix ans plus tard, Annie Ernaux publie

---

<sup>27</sup> VIRGINIE DESPENTES, *Baise-moi* [1994], Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche », 2016, p. 229.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> VIRGINIE DESPENTES, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset, 2006, p. 39.

son journal intime de l'époque où elle avait rencontré cet homme car elle perçoit dans son écriture « une “vérité” autre que celle contenue dans *Passion simple*. Quelque chose de cru et de noir, sans salut, quelque chose de l'oblation<sup>30</sup> ». Le journal permet alors d'accéder à l'écriture du désir dans le temps présent, « attentive à ces mouvements humains, quasi impalpables, insoupçonnables auparavant, que provoquent la passion, le désir et la jalousie<sup>31</sup> ». La temporalité du récit permet donc de se plonger davantage dans un désir brut, non travaillé mais uniquement matérialisé dans les corps et retranscrit au plus vite dans des mots.

L'écriture du journal joue néanmoins un deuxième rôle pour Ernaux : « c'était une façon de supporter l'attente du prochain rendez-vous, de redoubler la jouissance des rencontres en consignait les paroles et les gestes érotiques<sup>32</sup> ». Il possède une fonction presque masturbatoire car l'écriture génère un fantasme sur lequel le désir peut se construire : « au réveil, ce matin, je me repasse la scène, interminablement<sup>33</sup> ». Ce faisant, il nous semble que l'autrice porte un regard actif et désirant sur les événements : en les écrivant, elle les maîtrise à sa guise, les fixe à jamais tout en revendiquant son plaisir.

Le récit alterne les rencontres entre l'homme et Ernaux et les moments où elle attend. « Mangée de désir à en pleurer<sup>34</sup> », sa vie semble en suspens et l'homme semble occuper une place centrale dans son existence pendant quelques mois. Ernaux se qualifie d'emblée comme étant « dans le don [et] la perte de toute prudence<sup>35</sup> », mais cette posture ne traduit pas une position de soumission inconsciente. En effet, c'est au désir qu'elle s'abandonne complètement, mais l'homme qui inspire ce désir n'est jamais fétichisé voire idolâtré : bien qu'il lui rappelle des amours de jeunesse<sup>36</sup> et qu'elle s'attache à sa figure d'amant, il est dès la première page comparé à un autre homme, mettant en avant les sensations ressenties au détriment de l'individualité des personnes.

Dans la première scène qui marque le début de leur lien, Ernaux est dans la même pièce que l'homme avec d'autres écrivains et se sent déjà

---

<sup>30</sup> ANNIE ERNAUX, *Se perdre* [2001], in *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011, p. 700-701.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 789.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 700.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 708.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 705.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> « Peu intellectuel, aimant les grosses voitures, la musique en roulant, “paraître”, il est “cet homme de ma jeunesse”, blond et un peu rustre [...] qui me comble de plaisir et auquel je n'ai plus envie de reprocher son absence d'intellectualité », *Ibid.*, p. 707.

attirée par lui, mais n'est pas sûre que cela soit réciproque. La prise de conscience est soudaine : « et là, je sais, je sens, je suis sûre<sup>37</sup> ». Nous apercevons ici le désir de l'homme par le prisme du « je » et de son ressenti : en tant que sujet désirant, l'homme se retrouve paradoxalement exclu de la scène. Le passage insiste par la suite non pas tant sur les deux sujets mais sur la force de leur désir mutuel et sur la « fusion » qu'il engendre. Le corps de l'homme se matérialise dans le récit, produisant ainsi un renversement : c'est la femme-sujet qui observe (et donc objectifie à travers son regard) l'homme-objet : « La courbe de son buste, de son ventre, la blancheur de sa peau dans la pénombre<sup>38</sup> ».

La jouissance de *Se perdre* est donc double : celle ressentie sur le moment avec l'amant et celle produite par le geste de l'écriture qui, en transposant sur le papier les rapports sexuels et le désir de l'autrice, fait jouer à la sexualité féminine un rôle central et complexe, sans pour autant renier une posture de soumission face au désir.

## 6. *Clèves* : la difficulté de dire le sexe

Solange, jeune adolescente vivant dans un village imaginaire dans le Sud-Ouest de la France, traverse la période trouble de la puberté et a pour la première fois des rapports sexuels. Dans un monde où les adultes ne font pas attention à elle, Solange est livrée à elle-même, aux ouï-dire de ses camarades et de la culture populaire pour découvrir le sexe. C'est précisément ce manque d'information et de prise de distance que l'écriture de Marie Darrieussecq vise à reproduire : « bite », « chatte », « doigter », « sucer » parsèment le texte comme étant les seuls signifiants accessibles pour décrire la sexualité. Comme l'a souligné Chiara Rolla<sup>39</sup>, nombre de critiques négatives se sont attachées à montrer que ce type de langage faisait « tomber » le roman dans le domaine du *trash* et de l'excès, quelqu'un ayant même compté le nombre d'occurrences de « bite »<sup>40</sup>. S'il s'agit de reproduire le langage oral propre à l'adolescence, il nous semble aussi que *Clèves* s'emploie à faire rentrer dans le texte littéraire ce qui est sale, qui relève de l'obscène,

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 705.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 715.

<sup>39</sup> CHIARA ROLLA, « *Clèves* de Marie Darrieussecq : parcours de lecture et tentative(s) de définition(s) », in *Cahiers de Narratologie* [En ligne], n° 23, 2012, mis en ligne le 29 décembre 2012 : <<http://journals.openedition.org/narratologie/6630>> [consulté le 16 janvier 2019].

<sup>40</sup> CHRISTINE FERNIOT, DELPHINE PERAS, « Marie Darrieussecq a-t-elle versé dans le trash avec *Clèves* ? », in *L'Express*, 29/08/2011 : <[https://www.lexpress.fr/culture/livre/marie-darrieussecq-a-t-elle-verse-dans-le-trash-avec-cleves\\_1024339.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/marie-darrieussecq-a-t-elle-verse-dans-le-trash-avec-cleves_1024339.html)> [consulté le 04 janvier 2019].

d'autant plus s'il passe par la bouche d'une femme et d'un personnage féminin. Il y a une vérité dans l'expérience de la sexualité, la même vérité qu'Ernaux cherchait à reproduire en publiant son journal intime, qui est du côté du sujet féminin, qui ne se laisse pas transformer en objet figé et passif par la narration, et qui se sert du langage courant pour souligner le manque de connaissances ainsi que le caractère socialement construit de la sexualité. Découvrant son plaisir peu à peu, les scènes les plus significatives à ce sujet étant celles de masturbation solitaire, Solange suit néanmoins le parcours déjà tracé que les jeunes filles se doivent d'emprunter ; elle jouit quand il paraît qu'il faut jouir, mais ses interrogations tout au long du texte font montre d'une posture critique que la narration essaye de transmettre : elle a peur du sexe car elle n'a accès qu'à des représentations violentes ou désagréables où les garçons « prennent », « ôtent » quelque chose aux filles.

Le titre du roman nous ramène à *La princesse de Clèves*, opposant d'une part sentiments et le choix de ne pas passer à l'action du personnage féminin de Madame de Lafayette et, d'autre part, le saut dans le vide de Solange qui va devenir la maîtresse d'un homme adulte (son ancien baby-sitter) et qui va expérimenter le sexe avec un garçon de son âge : en prenant ses distances avec le roman sentimental, *Clèves* expose la banalité et la difficulté des rapports sexuels de l'adolescence. Aussi, le roman nous semble mettre en scène une figure détournée de la « nymphette » de Nabokov, car c'est Solange qui observe les hommes et leur sexe et décide de « le faire » : « Il a deux bites. Celle pour faire pipi, et l'autre. L'autre est beaucoup plus grande, couleur crête de dindon, comme les cannas<sup>41</sup> ». C'est donc un défi aux allures dramatiques que Marie Darrieussecq nous livre dans *Clèves* : comment s'épanouir dans sa sexualité lorsque tous les modèles auxquels on a accès nous écrasent ? Comment dire le sexe dans une société où le sexe est omniprésent mais où il n'y a pas de discours critique ?

## Conclusion

Il est de coutume, lorsqu'il est question d'une représentation de la sexualité, d'évoquer la frontière entre ce qui serait acceptable et ce qui ne le serait pas. La sexualité est un domaine étroitement lié à des questions de morale et d'éthique qui ne cessent d'évoluer au fil des décennies : il n'est donc pas question de savoir si la sexualité peut ou ne peut pas être représentée, mais plutôt de comprendre quelle sexualité et

---

<sup>41</sup> MARIE DARRIEUSSECQ, *Clèves* [2011], Paris, (P.O.L) Folio, 2017, p. 54.

quel type de représentation sont acceptables. En nous plongeant dans toutes ces publications que nous avons analysées, qu'elles soient qualifiées d'érotiques ou de pornographiques, nous constatons que cette frontière est avant tout genrée : dès lors que la sexualité féminine est représentée d'une manière qui s'écarte des normes hétérosexuelles et phallogocentriques, elle est jugée comme étant excessive, parfois même dangereuse, et la valeur littéraire de cette représentation est niée. Ce n'est pas le discours en tant que tel qui semble choquer mais plutôt le lieu duquel il est émis, dans ce cas, les personnages féminins.

Pour Gail Pheterson, le « stigmaté de putain<sup>42</sup> » est susceptible de toucher toute femme qui transgresse les codes de genre et qui n'adhère pas aux traits de la soi-disant féminité. Toute forme d'autonomie ou d'indépendance vis-à-vis des hommes, toute expression activement désirante sont alors stigmatisées car anormales. Dans le sillage de Pheterson, on pourrait parler du « stigmaté de pornographie » pour les œuvres que nous avons analysées : dès lors qu'elles dévient du chemin prédéfini pour des écrivaines (rester dans l'évocation, se concentrer sur les sentiments, ne pas être vulgaire), elles sont taxées d'être « pornographiques », alors même que, comme nous l'avons montré, elles ne visent pas à exciter leur lectorat. Ce stigmaté s'emploie davantage à dévaloriser une prise de parole des femmes sur leur rapport au sexe qu'à analyser les codes de la représentation en question.

Le « phénomène de mode » de publications à caractère érotique est évident, comme l'ont montré les exemples de plusieurs pays européens. Sans doute faut-il s'interroger sur les causes d'un tel succès, en se demandant si de tels romans ne viennent pas combler un grand vide, à savoir l'absence de représentations de la sexualité féminine en littérature.

L'écriture du sexe du point de vue des femmes est avant tout variée. Elle peut interroger le lien entre la violence et la sexualité, elle peut renverser les rôles sexués en mettant en scène des personnages féminins qui assument leur désir. Elle peut également faire le jeu des récits hégémoniques sur la sexualité, en rassurant sans vouloir rien changer. Dans tous les cas, ce ne sera que par une multiplication de récits pluriels, complexes et parfois contradictoires que l'image figée de « la » sexualité féminine va évoluer. Le potentiel politique du sujet est, nous semble-t-il, indéniable.

Francesca Caiazzo  
(Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis)

---

<sup>42</sup> GAIL PHETERSON, *Le prisme de la prostitution*, Paris, L'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », 2001.