

LE CORPS « ÉROGRAPHIQUE » ET SES CONTRAINTES

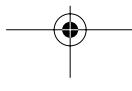
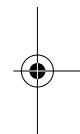
Contrairement au corps « total », forme unitaire complexe relativement stabilisée et cohérente, le corps sexuel se manifeste comme un assemblage d'organes, comme le lieu d'une énergie pulsionnelle. Il correspond à la fois à des données anatomiques facilement repérables et à la circulation d'un flux que le concept psychanalytique de « libido » désigne. Ce corps sexuel est tantôt mis au service de la reproduction de l'espèce, d'où une finalité biologique, tantôt mis au service d'un avide désir de jouissance, d'où une finalité de type hédoniste. Parfois, détaché également de la visée procréatrice, ce corps sexuel est subordonné à la recherche d'une souffrance, infligée ou subie, qu'il transforme en plaisir, ce qui donne lieu à la pratique sadomasochiste.

Dans le récit « érographique »¹, le corps sexuel de la réalité ordinaire subit deux transformations principales :

– D'une part, le corps érographique pousse à leur paroxysme les possibilités du corps sexuel, d'où une extension du domaine du vivant.

– D'autre part, le corps érographique accorde à l'expérience charnelle une dynamique autonome qui bouleverse la coïncidence entre le corps et la personne, d'où un phénomène de dépersonnalisation.

1. Terme utilisé par G. Brulotte dans *Œuvres de chair, figures du discours érotique*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 6-7. Ce néologisme présente l'avantage de la neutralité descriptive face aux connotations attachées aux termes : « érotique » et « pornographique ».





Tandis que les scientifiques ont décomposé successivement le corps humain en organes, tissus, cellules et gènes, c'est-à-dire sont descendus de plus en plus vers ses profondeurs jusqu'à l'invisible, l'investigation de l'érographe demeure une investigation de surface qui fixe l'énergie d'Éros sur un complexe de parties privilégiées : la bouche, le sexe, et l'anus.

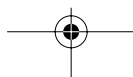
Le triptyque sexe/anus/bouche forme à la fois l'origine, le lieu et le but d'une circulation dynamique de l'énergie sexuelle. Si le biologiste morcelle le corps humain pour retrouver à partir de cette fragmentation ce qui fonde l'unité des êtres vivants, l'érographe le décompose sans chercher à reconstituer après coup une cohérence. Par contre, les parties corporelles qu'il sélectionne sont surinvesties. La saturation de certaines zones par l'activité érotique compense l'absence d'investigation interne. Cependant, de plus en plus de récits érographiques se servent des acquis scientifiques pour prêter à des parties non sexuelles et internes une valeur érotique. Il en est ainsi du récit contemporain de David Di Nota², où c'est le squelette de l'être aimé qui devient l'objet du désir érotique. Par contre, la représentation du corps dans l'érographie révèle des aspects que la biologie tait mais que la psychanalyse a théorisés : le désir, le plaisir, les fantasmes. Ces derniers trouvent en le récit érographique leur foyer bouillonnant d'expression.

S'il existe un écrivain qui a donné ses lettres de noblesse à la représentation érographique du corps vivant et à partir duquel Roland Barthes a identifié des règles de structuration du discours érotique, c'est, bien entendu, Sade. Son œuvre a longtemps suscité la réprobation la plus vive en raison de sa remise en cause d'une vision idéaliste du corps humain et des valeurs humanistes qui lui sont attachées. Le double mouvement d'amplification du potentiel originel du corps vivant et de dépersonnalisation a été porté à son plus haut degré dans *Les Cent vingt journées de Sodome*³, ce qui a influencé des générations entières d'érographes dont tout récemment Catherine Millet⁴.

2. D. Di Nota, *Apologie du plaisir absolu*, Paris, Gallimard (L'infini), 1993.

3. Sade, *Les Cent Vingt Journées de Sodome ou l'École du libertinage*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, t. I, 1998.

4. C. Millet, *La Vie sexuelle de Catherine M.*, Paris, Seuil, 2001.



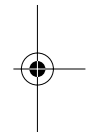


En raison des forces anarchiques et animales qui semblent gouverner les personnages et de la revendication théorique associée à l'érotisme littéraire, la libération totale de l'énergie d'Eros, on pourrait s'attendre à ce que le récit érographique rejette le carcan des règles qui régissent la narration classique au profit d'un « libertinage formel ». Au contraire, l'examen de Barthes⁵ prouve l'existence d'un principe d'ordre qui organise la matière charnelle. Néanmoins, ces contraintes s'appliquent-elles à tout récit érographique ?

L'exemple d'*Histoire d'O*⁶, à la fois récit érographique et « farouche lettre d'amour »⁷, montre la conciliation entre deux types de contraintes : celles propres au genre romanesque, où la mise en œuvre d'une intrigue forme une *histoire*, et celles propres à la scène érotique. Cette coexistence est liée à une certaine vision du corps de l'héroïne, à la fois mi-objet et mi-sujet.

L'étude de ces deux références de la littérature érographique montre qu'il existe une complicité d'ordre « homologique » entre d'une part l'organisation de l'intrigue, le mode d'exposition du récit, les procédés d'écriture – qui forment un ensemble de contraintes formelles – et d'autre part une certaine représentation du corps érographique.

Ainsi, au corps sadien, que nous allons découvrir fragmenté et coupé de la psyché, correspondent une organisation rationnelle du texte, une narration objective et une écriture non métaphorique tandis qu'au corps de O, que nous allons découvrir sensible, amoureux, expressif, correspondent un récit de quête, une narration qui accorde une large place à la subjectivité de l'héroïne ainsi qu'une écriture métaphorique.



Le corps sadien : entre dépersonnalisation et puissant effet de vie

Un corps dissocié de la personne

Le récit sadien met en scène un corps extraverti, performatif et apathique. Coupé de toute intériorité psychologique, il se confond

5. R. Barthes, *Sade, Fourier et Loyola*, Paris, Seuil (Points Essais), 1980.

6. P. Réage, *Histoire d'O*, Paris, Pauvert, 1954.

7. J. Paulhan, *Le Bonheur dans l'esclavage*, in *Histoire d'O*, Paris, Pauvert, 1954, p. 17.





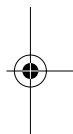
avec l'acte érotique qu'il produit. Héritier de *l'Homme-machine* de La Mettrie, le corps apparaît comme une machine musculaire et nerveuse dont l'état des glandes et des nerfs justifie les passions. La cause de celles-ci réside non pas dans une psychologie particulière mais dans une organisation physiologique. Elles sont imputables à la Nature, considérée comme un agent sensible et non comme un moteur spirituel, d'où l'irresponsabilité du libertin.

Le corps sadien est également réduit à un patchwork de lieux « fétiches », d'où son morcellement. Comme l'explique Marcel Hénaff⁸, au modèle classique où « l'image arborescente et impériale de la colonne, la vertébrale nommément, campant le corps debout, érigé, ferme, spiritualisé » domine le tout, le récit sadien promeut au contraire « l'axe bouche-anus, tube digestif et tube intestinal »⁹. La partie anale est privilégiée par les libertins qui la palpent et l'évaluent indépendamment du reste du corps, de la personne – homme ou femme – à laquelle elle « appartient ».

Cependant, si le corps sadien ne coïncide pas avec une personnalité, il est le lieu de matérialisation d'un sujet.

Du côté de la victime, le cri de douleur du corps-objet introduit sa subjectivité, d'où la présence d'un sujet sensible, à l'épiderme réactif. Il en est de même du cri orgasmique des libertins qui extériorisent violemment leur plaisir en l'accompagnant de jurons et de spasmes. La supériorité du libertin réside dans le fait qu'il est également un sujet intellectuel qui intervient en dehors du corps dans des passages philosophiques qui précèdent ou suivent l'orgie, la stimulent ou la commentent.

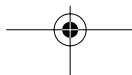
L'image du corps sadien diffère donc très largement de l'image lyrique du corps amoureux. Par exemple, dans *Anna Karénine*¹⁰, le corps se manifeste comme le lieu de tension où se dévoilent et se camouflent tout à la fois les états du cœur, les mouvements de l'âme, les conflits psychiques, le clivage du moi. De même, la représentation d'un corps dissocié est très différente de l'image libidinale à l'œuvre dans la théorie psychanalytique. Dans celle-ci, le corps affiche des symptômes qui trahissent une maladie de l'âme. Le corps libertin affiche au contraire peu de signes ou de



8. M. Hénaff, *L'Invention du corps libertin*, Paris, PUF, 1978, p. 236-237.

9. *Ibid.*, p. 236-237.

10. L. Tolstoï, *Anna Karénine*, Paris, Gallimard, 1952.





symptômes. Il met toutes ses facultés motrices et énergétiques au service d'une « décharge » bruyante.

Ainsi, dans le récit sadien, le personnage est dépossédé de la dimension psychologique et de l'« effet-personne » qui en résulte. Cependant, la règle d'impersonnalité n'empêche pas un puissant « effet de vie » issu de l'énergie démesurée investie dans l'action sexuelle.

Un corps aux facultés hors normes

Le corps libertin porte à son plus haut degré l'énergie sexuelle, « nerf de l'érotisme »¹¹. Ce qu'il perd en empathie est récupéré par un surcroît de vitalité, entretenu savamment. Il est un corps à la constitution triomphante. La taille hors normes des organes sexuels, le nombre impressionnant de partenaires, la répétition des orgasmes entraînent la représentation du corps vivant sur le terrain de l'in vraisemblable. Cet appétit gargantuesque de jouissance, illustré également dans *Les Onze Mille verges*¹², est mis en valeur par l'importance des données chiffrées. Cette dimension extraordinaire du corps libertin ne l'extrait pourtant pas de toute réalité physiologique. Il est parfois victime de défaillances, comme le montre Durcet qui y remédie par le recours à des fantaisies sexuelles encore plus débridées ! Dans sa tâche démesurée, consistant à reculer les limites de la jouissance, le corps usé du libertin a besoin d'être vivifié, d'où l'importance que revêtent le choix des « objets luxurieux des deux sexes »¹³, la narration des historien-nes, la quantité de nourriture absorbée, les heures de repos et le respect d'une organisation stricte de la vie quotidienne. De même qu'il se nourrit de plusieurs dizaines de plats à chaque dîner précédant l'orgie, le corps libertin est contraint après celle-ci de « trouver dans quelques heures de repos des forces nécessaires à recommencer »¹⁴. Si l'excès de nourriture est à la mesure de l'excès de la dépense envisagée, le faible nombre d'heures de sommeil met par contre en évidence sa faculté extraordinaire de récupération !

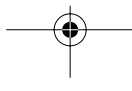


11. R. Dadoun, *L'Érotisme*, Paris, PUF, 2003, p. 13.

12. Apollinaire, *Les Onze Mille Verges ou les Amours d'un hospodar*, Paris, Pauvert, 1973.

13. Sade, *Les Cent Vingt Journées...*, p. 43.

14. *Ibid.*, p. 159.





Ainsi, alors que le corps voué à la débauche puise son énergie première dans la puissance rayonnante de la pulsion vivante, il apparaît aussi comme un corps non conforme aux réalités biologiques en raison de la démesure de ses besoins alimentaires et de sa dépense. Mais il l'est également en raison de l'impératif de maîtrise qui le contraint. Car le corps libertin n'est pas le lieu d'une réalisation anarchique de la pulsion primaire. Certes, il est le lieu où s'extériorise ce qui est habituellement réprimé mais il est soumis à un rigoureux principe d'ordre.

Le principe d'ordre du texte sadien

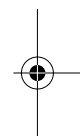
En mettant en scène les ébats sexuels d'éminents représentants de l'ordre établi, le récit sadien bafoue le régime de la loi officielle. Cependant, les règlements, les emplois du temps stricts, les bilans fixent le cadre de l'activité orgiaque. De même, les injonctions règlent les comportements individuels et engendrent des combinaisons de postures plus ou moins complexes. Le principe d'ordre s'applique aussi bien à définir la structure d'ensemble de l'activité orgiaque qu'à organiser des tableaux vivants.

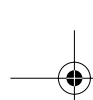
Ce ne sont pas les élans spontanés du corps qui guident l'activité sexuelle mais c'est à une organisation rationnelle, définie au préalable par un maître de cérémonie, qu'il revient d'organiser les manifestations du désir. Comme le montre l'introduction aux *Cent Vingt journées*, elle prend la forme d'un règlement intérieur comme dans tout système clos, d'où la parenté du système libertin avec la communauté monastique, le pensionnat et la formation militaire. Seulement, le but poursuivi par la communauté libertine diffère puisqu'il s'agit de faire du plaisir et de la jouissance l'unique affaire de la vie.

Niveau structural

Barthes a dégagé un code érotique « composé d'unités qui ont été soigneusement déterminées et nommées par Sade lui-même »¹⁵ et qui concerne l'inscription du corps sadien dans l'espace et dans le temps :

15. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola...*, p. 33-34.





– *La posture* qui réunit une action et son point corporel d'application.

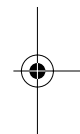
– *L'opération* qui est une combinaison de postures.

– *La figure* qui est un ensemble simultané de postures, soumis à la contrainte de l'espace puisqu'il s'agit d'occuper et de saturer toutes les parties du corps.

– *L'épisode* qui est une succession de postures, soumise à la contrainte du temps puisqu'il s'agit d'éliminer l'attente, d'éviter toute situation de manque dans la succession des plaisirs.

– *La scène* qui est la plus grande unité possible de ce que Barthes a identifié comme « une grammaire érotique ».

Gaëtan Brulotte a également identifié dans le texte sadien une « passion structurale ». Selon lui, les rapports internes entre les membres de la communauté libertine sont organisés par « d'autres grandeurs réglantes »¹⁶ : la *série* qui renvoie à la pratique sociale du « chacun son tour » et qui « se prête à de multiples permutations », l'*arbre* qui correspond à « un déploiement plus ou moins élaboré d'ordre spatial et architectural », la *rame* qui élimine toute réciprocité, et la *méiose* qui consiste en « l'éclatement d'un ensemble en îlots pluriels ». Précisant la description de Barthes, ces dénominations permettent de repérer dans le désordre apparent des corps des emboîtements singuliers.



Niveau de l'histoire

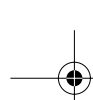
Comme l'a montré Barthes, la matière sexuelle est organisée par la triple clôture spatiale, temporelle et d'action. La première clôture délimite un espace clos dont le modèle est Silling, le château de la Forêt Noire, qui permet l'isolement de la contre-société libertine.

Quant à la clôture temporelle, elle vise non seulement à fixer la durée de vie du système orgiaque mais aussi à organiser un réglage temporel au quotidien. Cette organisation très rigoureuse du temps est mise au service de la « clôture de l'action » c'est-à-dire de la luxure comme unique but.

À la règle d'ouverture qui précède l'orgie, répond une règle de fermeture qui dresse le bilan des opérations et met fin à la jouissance. Celui qui clôt le récit des *Cent vingt journées* emprunte sa

16. G. Brulotte, « Orgie », *Œuvres de chair...*, p. 311.



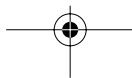
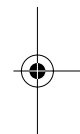


forme aux formulaires de comptabilité. À gauche d'un tableau, figurent les noms des diverses classes (les maîtres, les vieilles, les gens de cuisine, les historiennes, les fouteurs, les jeunes garçons, les épouses, les jeunes filles) et à droite figure leur effectif. Le compte total mentionne à gauche les «massacrés avant le 1^{er} mars dans les premières orgies», «ceux depuis le 1^{er} mars», ceux «qui s'en retournent» et à droite l'effectif correspondant. Ainsi, sur quarante-six personnes au total, dix sont massacrées avant le premier mars, vingt après le premier mars et seize continuent à vivre!

Ce principe d'ordre au sein du désordre des sens, n'est pas dû à une nostalgie de la contrainte mais fournit le cadre nécessaire à la performance. Celle-ci est progressivement mise en œuvre au cours de la journée, la fin du souper de dix heures du soir apparaissant comme le point culminant de l'orgie. En effet, plus on progresse dans la journée libertine, plus le désir libertin est irrité par des sollicitations multiples. L'exacerbation progressive du désir libertin vise certes à intensifier le plaisir final en faisant durer l'attente mais aussi à économiser ses forces en prévision d'orgies nocturnes qui durent plusieurs heures. Différer la jouissance permet également au libertin de montrer la pleine maîtrise qu'il exerce sur son corps.

Niveau narratif

Le corps sadien est soumis à un objectif de rendement où l'exécution du rapport sexuel suit de près le désir. Pas plus de quelques heures ne les séparent. Il paraît donc difficile que soient reconduites les contraintes formelles spécifiques au genre romanesque. La représentation d'un corps qui exerce un pouvoir absolu sur une multitude de corps interchangeable est incompatible avec une structure narrative fondée sur la réalisation partielle d'un désir qui justifie la relance de l'action. Dans une structure narrative classique, instaurer un délai est la condition même du récit. Différer la réalisation d'un désir permet de ménager un suspense et de mettre en scène diverses résistances dont celles de la loi sociale. Ici, le programme remplace le travail herméneutique de même que la visée synchronique le déroulement diachronique d'une histoire. Il ne s'agit pas de résoudre une énigme mais de connaître toutes les passions sexuelles afin de choisir celle qui convient le mieux à chacun des lecteurs.





Cet objectif ambitieux nécessite un autre mode narratif que le mode traditionnel fondé sur l'instauration d'une intrigue, d'où l'emprunt sadien au dictionnaire, aux formulaires de comptabilité, aux tableaux qui permettent de compiler de nombreuses informations. Cependant, il s'agit aussi de maintenir l'intérêt d'un récit, d'où la conciliation du dénombrement minutieux des passions avec un fil narratif que prennent en charge les historien-nes.

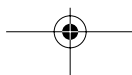
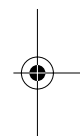
Ainsi, l'omniprésence des règles qui structurent le texte sadien montre le triomphe du rationnel sur l'instinctuel, du formalisme sur le spontané. Il existe un mimétisme étroit entre le mode de représentation du corps érographique et le type particulier de discours qui le met en scène. Cette complicité homologique est-elle également valable pour d'autres textes érographiques ? Afin de mettre l'accent sur un autre type de rapports entre une forme de traitement du corps érographique et la structure narrative qui la supporte, nous étudierons le cas d'*Histoire d'O*.

La relation du corps et du sujet psychologique dans *Histoire d'O*

La première scène d'*Histoire d'O* vise à signaler le passage d'un statut social, que la tenue de parisienne chic de O signifie, à un statut privé, que le dévoilement des parties intimes du corps de l'héroïne révèle. Plus qu'un personnage aux traits bien définis, la narratrice met en scène un corps de femme contraint à une posture ouverte, soumis à la volonté d'un autre et enjeu d'un transfert spatial. De même, dès le début du récit, nous sommes confrontés à un corps thématique qui s'affiche par touches éparses sans être qualifié. Cela annonce-t-il une représentation matérialiste du corps où ce dernier serait réduit à quelques parties clés de la réalité anatomique ?

Transformation du corps brut en corps érographique

Le début du récit montre une progression vers la nudité. D'abord vêtu puis à moitié déshabillé dans la voiture l'emmenant à Roissy, le corps de O est complètement dénudé par les femmes du château comme s'il s'agissait du corps inerte d'une poupée. Cependant, cette nudité renvoie à une situation transitoire entre d'une





part le monde légal et d'autre part l'univers érotique. Dépossédé de ses attributs sociaux, le corps nu de O ne constitue cependant pas une finalité, au contraire de l'héroïne d'Emmanuelle Arsan pour laquelle la nudité constitue une éthique. Celle de O signale une privation et annonce une offrande. Ce retour à un état naturel n'est que temporaire. Il nécessite une transformation par le recours à l'artifice qui permet d'élever le corps de O au-dessus de la nature pour mieux susciter le désir d'autrui.

D'abord pris en charge par des femmes, le corps de O est baigné, parfumé et maquillé. Il s'agit de le doré afin qu'il soit adoré, pour reprendre une expression baudelairienne. Le fard rouge qui colore la bouche, la pointe des seins et les lèvres du ventre permet de mettre en exergue ces parties du corps, d'attirer la convoitise du regard masculin sur celles-ci, d'accentuer les signes de la féminité de l'héroïne. L'artifice est mis au service de la représentation fragmentaire d'un corps réduit à ses parties les plus attractives sexuellement. À ce travail portant sur la surface corporelle, succède un travail profond effectué par les maîtres de Roissy. Il s'agit d'ouvrir, d'élargir, de creuser et de marquer le corps de O afin de le rendre malléable et immédiatement disponible au plan sexuel. Pour cela, les maîtres de O utilisent des tiges d'ébonite, des fouets, des cravaches, des corsets très serrés, des anneaux, c'est-à-dire des accessoires qui contraignent et réduisent le corps.

Le travail porte à la fois sur les traits transitoires et sur les traits permanents de O. Il donne naissance à un nouveau corps débarrassé de ce qui menaçait l'exercice d'un plein pouvoir masculin : l'autonomie du désir, que Sir Stephen identifie comme la « facilité » de O. Le corps de l'héroïne est soumis à des contraintes qui visent à tuer en lui sa part non maîtrisable, à le renvoyer « par la force aux jours où le désir ne s'était pas déclaré encore »¹⁷. Au terme de ce processus, O devient une bête domestiquée, comme le montre son déguisement de chouette chevêche à la fin du récit où par ailleurs elle est traînée en laisse.

Alors même que le corps de O est un corps thématique, il est soumis à un processus d'effacement. Son corps finit par n'exister qu'à travers l'usage qu'en font ses amants et les inconnus auprès

17. J. Paulhan, « Le Bonheur... », p. 13.





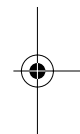
desquels il circule ou face auxquels il est exposé comme un objet sacré.

Contre un modèle classique axé sur les parties hautes et nobles de la réalité physique, le récit de Réage privilégie également les parties « basses » du corps. Le discours tenu à O par les maîtres de Roissy énonce une dépossession charnelle qui concerne les « mains », les « seins » et, « tout particulièrement », les « orifices » du corps. Ce dernier est envisagé comme un corps divisé que les hommes manipulent de dos ou de face et comme un corps réduit à un patchwork de lieux-clefs. Au sein de ce triptyque, l'anus est la partie basse du corps la plus convoitée, notamment par Sir Stephen qui dédaigne le ventre brûlant de O, siège d'un désir spécifiquement féminin. Cette préférence est énoncée comme suit :

Entre-temps, celui des quatre qui n'aimait les femmes que dans ce qu'elles ont en commun avec les hommes, séduit par cette croupe offerte qui se tendait sous la corde au-dessus de la taille [...] ¹⁸.



Dans cet érographe, la perception de la partie anale par un personnage masculin entraîne une substitution de l'animal à l'humain comme le montre la métaphore zoomorphique : *croupe*. De plus, la partie anale est celle qui fait l'objet d'un travail en profondeur. Ce passage étant trop étroit selon les maîtres de Roissy, ils décident de l'élargir par la pose d'une tige d'ébonite afin de le rendre *plus commode*. Plus loin, l'examen attentif de cette partie du corps par René et Sir Stephen provoque chez O un sentiment d'outrage dont la comparaison animalière rend compte : « en l'entrouvrant comme on entrouvre la bouche d'un cheval ».

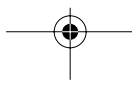


Ainsi, comme dans le récit érographique, la réalité physique de O se manifeste moins comme un corps total que comme une réalité réduite à une érotique d'organes.

Une surface sans fond ?

L'unité personne/corps est également mise à mal dans le livre de Réage. Le registre du passif corporel montre que le corps est dissocié de la partie mentale active. Le moi est séparé de la chair.

18. P. Réage, *Histoire d'O*.





Dans un bref passage des « Amants de Roissy »¹⁹, O se retrouve seule dans sa chambre, attachée aux barreaux du lit, dans l'incapacité physique de toucher son propre corps. Cette immobilité est compensée par l'activité de sa conscience qui s'interroge. De même, dans certaines scènes du chapitre « Sir Stephen », bien que présente physiquement, O est considérée comme une personne absente par René et Sir Stephen qui parlent d'elle à la troisième personne. L'immobilité du corps en attente est levée à l'initiative des hommes comme s'il présentait une infirmité physique. Ayant intériorisé des interdits, O est dans l'incapacité mentale de prendre la moindre initiative corporelle :

Elle assista alors au dialogue entre Sir Stephen et René, ainsi gisante, comme s'il ne la concernait pas, et en même temps comme un événement déjà vécu [...]. O écoutait, toujours renversée et brûlante et immobile, et il lui semblait que Sir Stephen, par une étrange substitution parlait pour elle, et à sa place²⁰.

Chez Sade, le héros sadien obtient un gain de jouissance au prix de l'arrachement de l'autre dont les sentiments, les émotions et les sensations sont niés. Dans le livre de Réage, c'est la soumission à la contrainte qui permet à O d'étendre les limites ordinaires du vivant grâce à l'ouverture de tous les orifices corporels à la mainmise sexuelle des hommes de Roissy.

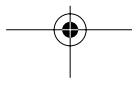
Cependant, la dépersonnalisation produite par la représentation morcelée du corps ne prive pas l'héroïne de son statut de sujet. Certes, dans les scènes sexuelles, la réalité physique de O est le lieu où s'engouffrent des désirs et des fantasmes masculins qui la transforment, la morcellent, la creusent, la dissocient de l'être psychologique à laquelle elle renvoie. Cependant, même dans ces scènes, la subjectivité de O se manifeste. Le corps-objet demeure un corps vivant qui souffre ou qui éprouve du plaisir. Il est le support de sensations et d'émotions qui n'engagent pas uniquement une partie du corps mais sa totalité :

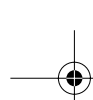
elle sentait la chaleur, et entendait crépiter doucement les bûches dans le silence²¹.

19. P. Réage, *Histoire d'O*, p. 44-45.

20. *Ibid.*, p. 128.

21. *Ibid.*, p. 31.





Cette subjectivité se manifeste également en dehors de la référence au corps dans des passages où, contrairement par exemple aux *Onze mille verges*, il ne s'agit pas d'indiquer seulement un retour de la conscience sur elle-même – « l'officier s'éloigna laissant Mony *pensif* regagner la tente de Fédor »²² – mais d'en énoncer le contenu.

Le substantiel n'intervient donc qu'au prix d'un arrachement de la personne sociale mais non pas du sujet psychologique.

Un corps expressif

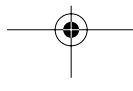
Contrairement au corps sadien, intégré dans une mécanique réglementée et dépourvu d'affects, le corps de O est un corps expressif qui prend en charge ce que la parole ne peut assumer. Privée de parole, l'héroïne fait de son corps le lieu d'expression d'un conflit interne. Il est le lieu d'une performance qui n'est pas celle du corps érographique. Il ne s'agit pas ici de porter à son plus haut degré la performance sexuelle mais d'endurer au sens fort les tourments qui lui sont infligés afin de prouver son amour. La performance ne se mesure pas en nombre de décharges comme chez Sade et Apollinaire mais en faculté de résistance. À la volonté qui anime l'héroïne s'oppose une série d'obstacles physiques et psychologiques que son corps est chargé de signifier. Il en est ainsi de la douleur physique et du sentiment d'humiliation que le cri par exemple extériorise : « Elle criait de révolte autant que de douleur ».

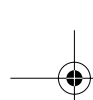
Mis au service d'une quête amoureuse, le corps victimal de O ne conditionne donc pas seulement une narration érographique constituée d'une succession de scènes sexuelles à peine reliées par un fil narratif ténu mais également une narration classique qu'un contrat tacite et initial entre les personnages déclenche.

Une double approche du corps mimée par une double série de contraintes

Une double représentation du corps caractérise le livre de Réage. Le corps victimal de O est non seulement intégré dans

22. Apollinaire, *Les Onze Mille Verges...*, p. 95.





une dynamique sexuelle qui le sépare du sujet psychologique mais aussi saturé de signes expressifs qui manifestent la subjectivité de l'héroïne.

Afin de mettre en scène ce double aspect, *Histoire d'O* ménage une double série de contraintes formelles : d'une part les contraintes de mise en scène qui servent l'économie de la séance sexuelle et d'autre part les contraintes qui permettent la progression psychologique du personnage central.

La technique picturale

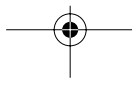
Sur un plan statique, les relations de pouvoir entre les personnages conditionnent un certain mode descriptif. Une relation inégalitaire s'établit entre un corps-objet féminin, réduit à un complexe d'organes qui subit des tensions externes et un corps-sujet, réduit à des attributs virils qui dispensent des supplices et des caresses. Afin de rendre perceptible cette relation inégalitaire entre les sexes, la narratrice procède comme un peintre à la mise en situation des corps dans l'espace. La technique picturale est illustrée notamment dans la scène où les hommes de Roissy, après avoir usé d'elle à leur gré, laissent O « captive à la renverse dans ses oripeaux rouges devant le feu »²³. Ici, subordonné au thème de la soumission, l'élément pictural naît de l'indication brève, mais chargée de connotations culturelles, d'une « captive à la renverse » et de la mention de la couleur « rouge » que redoublent les reflets du « feu ». Un tableau imaginaire naît de cette phrase synthétique prise en charge par une narratrice qui endosse le rôle d'un témoin externe. Plus loin, le rapport inégalitaire entre les sexes se manifeste dans un tableau où deux clans se font face. D'un côté le monde des hommes avec

Tous deux assis dans les grands fauteuils de cuir, les pieds au feu, fumèrent tranquillement, en lisant leurs journaux, sans plus s'inquiéter des femmes que si elles n'avaient pas été là²⁴

et de l'autre le monde des femmes avec :

23. P. Réage, *Histoire d'O*, p. 32.

24. *Ibid.*





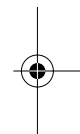
Elle était assise sur un coussin par terre près du panier de bois, Monique et Jeanne par terre aussi en face d'elle. Leurs jupes étalées se mêlaient. Celle de Monique était rouge sombre²⁵.

Ici, les corps féminins forment un tableau grâce à la mention des postures, du jeu des tissus entremêlés et de leur couleur. Ce type de passage constitue le plus souvent une pause dans l'action. Par exemple, le second tableau est interrompu par un « tout à coup » qui introduit une nouvelle scène sexuelle.

La technique picturale sert également d'autres fins. Elle fournit les conditions d'un accès à la psychologie de O. Ainsi, dans une scène de « Sir Stephen », tandis que O est condamnée à demeurer immobile dans une posture d'ouverture sexuelle, la narratrice nous offre la possibilité non seulement de recevoir des bribes indirectes de la conversation entre René et Sir Stephen mais surtout de donner accès aux sentiments de l'héroïne : « la honte, mais aussi le secret orgueil et le plaisir déchirant ». L'immobilité corporelle apparaît ici comme la condition de l'exercice d'une focalisation interne et par voie de conséquence comme la condition de l'accès au sujet psychologique.



La séance sexuelle

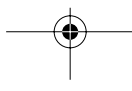


Comme chez Sade, les scènes sexuelles sont organisées selon un ordre interne. Elles ne sont pas le lieu d'un dérèglement arbitraire des sens auquel correspondrait un relâchement de l'écriture. La triple clôture que Barthes a identifiée comme la condition nécessaire à la mise en place d'une situation de débauche se manifeste également dans *Histoire d'O*. Le château de Roissy fixe les limites d'un cadre spatial chargé de connotations culturelles. De même, la clôture temporelle est illustrée par les règles strictes qui régissent la vie quotidienne de l'héroïne :

Le jour durant, vous ferez telle corvée qu'on vous confiera pour la tenue de la maison [...]. Le fouet ne vous sera appliqué qu'entre le coucher et le lever du soleil. Mais outre celui qui vous sera donné par qui le désirera, vous serez punie du fouet le soir pour manquement à la règle dans la journée²⁶.

25. *Ibid.*

26. P. Réage, *Histoire d'O...*, p. 36-37.





Seule la clôture d'action diverge de celle de Sade puisque le désir n'est pas immédiatement suivi de sa satisfaction. Le caractère différé du désir qui prend notamment la forme du corps souvent absent de l'amant, d'où une situation d'attente amoureuse, permet de ménager un certain suspense et d'introduire des données concernant la progression psychologique du personnage central. L'économie de la séance sexuelle est dans le livre de Réage différente de celle qui caractérise l'érographie. Même si l'interaction sexuelle entre plusieurs personnages dans les scènes d'« orgie » est mise en évidence par l'esthétique de la scène, l'attention du lecteur est davantage dirigée vers les répercussions de l'action sexuelle sur l'héroïne plutôt que sur l'action elle-même.

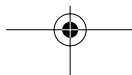
Le niveau narratif

Chez Sade, la mise en scène d'un corps-objet nécessite sa mise à distance par le recours à un récit à la troisième personne. Ainsi, Sade a opté dans sa version définitive de *Justine* pour un « elle » qui désigne l'héroïne. N'étant pas libertine comme sa sœur Juliette, Justine se voit privée du privilège de l'autoénonciation en dépit de son statut d'héroïne.

De même, comme le note Anne-Marie Dardigna²⁷, la mise à distance du corps de O est nécessaire pour que se déroule le procès érotique qui consiste essentiellement en la mise en sujétion sexuelle d'une femme. convoitée par le désir masculin et concevant l'amour comme le don absolu de soi, O ne peut endosser la responsabilité de l'acte énonciatif. Ainsi, au corps contraint, lié par des chaînes, muet, dépossédé correspond une narration que Gaëtan Brulotte considère comme « asservie ». À l'autoénonciation est préférée une narratrice extradiégétique qui soit regarde le personnage féminin comme s'il était un témoin anonyme de la scène soit pénètre la conscience de O et s'en empare.

Le statut « allodiégétique » qu'endosse parfois la narratrice d'*Histoire d'O* permet au sein de la séance sexuelle de mettre à distance le corps de l'héroïne et par conséquent de solliciter la pulsion voyeuriste du lecteur. Dans ce passage suivant, l'intimité de l'héroïne importe moins que l'action qu'elle subit, d'où un

27. A.-M. Dardigna, *Les Châteaux d'Éros ou les Infortunes du sexe des femmes*, Paris, Maspero, 1980.



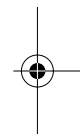


« effet-prétexte » puisque O sert d'alibi à l'entrée du lecteur dans une scène très connotée fantasmatiquement :

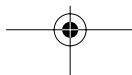
Elle se tordait avec une telle frénésie pour échapper aux morsures des lanières qu'elle tournoyait presque sur elle-même, devant le poteau, car la chaînette qui la retenait était longue et donc un peu lâche, bien que solide. [...] On prit le parti, après avoir en effet arrêté un instant, de ne recommencer qu'une fois une corde passée autour de la taille [...] ²⁸.

Dans cette évocation vivante du supplice, la narratrice semble intégrer le « on » du cercle de Roissy et provoque une identification au bourreau plutôt qu'à la victime. Le but n'est pas de susciter une identification par sympathie avec O mais de susciter un plaisir trouble face aux tortures que celle-ci subit.

Néanmoins, l'usage de la troisième personne est un trompe-l'oeil. Il sert surtout à éviter de faire peser sur l'œuvre le soupçon autobiographique. Il est vrai que des moyens narratifs plus élaborés sont à la disposition de l'érographe lorsque ce dernier ne veut pas assumer à titre personnel la responsabilité d'un discours sexuel dérangeant, notamment en période de censure sévère. Afin d'éviter la confusion des instances entre l'auteur concret et le personnage central, certains récits érographiques choisissent l'emboîtement narratif et la multiplication des « je » ce qui permet de saborder la position maîtresse d'un narrateur unique et d'éviter de donner prise à la Loi. Si Pauline Réage est travaillée par le même souci de se protéger de la censure que les érographes, elle choisit néanmoins un seul niveau narratif, d'où la simplicité formelle d'*Histoire d'O*. Le déroulement linéaire de l'histoire (troublé seulement par une analepse), la narration au passé, l'absence d'intrigue englobante sont mis au service d'un récit de quête qui reconduit le schéma narratif traditionnel. Par exemple, au contrat initial où O consent à être prêtée par son amant à une communauté masculine, succède une série d'épreuves physiques (flagellation, viols collectifs, etc.) et psychologiques que O traverse avec succès ce qui est récompensé à la fin du premier chapitre par le don d'une bague en fer. Cependant, un nouveau contrat entre René, O et Sir Stephen se met en place au second chapitre ce qui entraîne de nouvelles épreuves à l'intensité accrue, d'où



28. P. Réage, *Histoire d'O...*, p. 34.





la relance de l'action. Dans ce parcours évolutif, l'érotisme n'est qu'un moyen d'accès à l'objet ultime de la quête. L'évolution de l'état psychologique de O, qui passe de la honte à une fierté insensée, importe davantage que l'intensité des ébats sexuels.

Afin de montrer sa solidarité avec O, la narratrice utilise parfois le corps de celle-ci comme le foyer à partir duquel le lecteur visualise la scène. En effet, dans certaines séquences, la mise à distance de O est contrebalancée par l'exercice d'un point de vue interne qui crée une soudaine proximité avec le personnage grâce à la coïncidence entre sa vision et la nôtre. Par exemple, dans « Les amants de Roissy », la privation temporaire de la vue par la pose d'un bandeau permet au lecteur d'épouser les sensations de l'héroïne. De même, parce que l'appréhension de l'action en cours ne s'effectue pas par le canal visuel, le groupe des hommes de Roissy est dépersonnalisé. La privation de la vue entraîne en effet une appréhension tactile et fragmentaire des hommes qui manipulent le corps de O. Les maîtres de Roissy sont réduits à leurs mains qui soulèvent la cape et aux cheveux qui effleurent l'intérieur des cuisses. De même, juste après un bref passage en focalisation externe qui rend compte des premiers sévices sexuels, la narratrice adapte son récit au personnage central, d'où une nouvelle solidarité avec O :

On remettait du bois au feu. Soudain on lui enleva son bandeau. La grande pièce avec des livres sur les murs était faiblement éclairée par une lampe sur une console, et par la clarté du feu, qui se ranimait. Deux des hommes étaient debout et fumaient. Un autre était assis, une cravache sur les genoux, et celui qui était penché sur elle et lui caressait le sein était son amant. Mais tous quatre l'avaient prise, et elle ne l'avait pas distingué des autres²⁹.

Afin de montrer O comme sujet, la narratrice utilise également le psycho-récit, ce qui permet d'investir la conscience du personnage :

Elle s'étonnait que le souvenir du fouet qu'elle avait reçu la laissât aussi sereine, alors que la pensée qu'elle ne saurait sans doute jamais lequel des quatre hommes lui avait par deux fois

29. P. Réage, *Histoire d'O...*



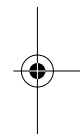


forcé les reins, et si c'était les deux fois le même, et si ce n'était pas son amant, la bouleversait. Elle glissa un peu sur le ventre, songea que son amant aimait le sillon de ses reins, qu'à la réserve de ce soir (si c'était lui) il n'avait jamais pénétré. Elle souhaita que c'eût été lui ; lui demanderait-elle ? Ah ! Jamais. [...] Elle ne s'arrêta pas à considérer si c'était seulement l'épouvante ; une panique la saisit [...] elle allait comprendre. Elle s'endormit³⁰.

En rendant accessible ses sentiments, ses émotions et ses pensées, le narrateur confère à O un statut de personne à part entière. Elle n'est d'ailleurs pas uniquement un sujet affectif. Les passages où O commente les actions qui viennent de se produire, s'interroge sur l'écheveau complexe de ses sentiments, interprète le comportement de ses amants montrent aussi qu'elle transmet le sens de l'action, qu'elle est un sujet intellectuel complice du narrateur.

L'usage du psycho-récit crée un effet de vie intense. Certes, les sentiments et les pensées de O sont narrativisées mais malgré cette médiation, la narratrice privilégie la consonance marquée, c'est-à-dire demeure solidaire de son personnage. L'évocation d'une vie intérieure contrebalance la dépersonnalisation du personnage à l'œuvre dans les scènes sexuelles et reporte la responsabilité de celle-ci sur les personnages masculins et sur le procès érotique qu'ils instituent.

Le récit de Pauline Réage met donc en scène un personnage ambivalent et complexe, à la fois mi-sujet, mi-objet. O n'est pas uniquement ce personnage féminin dépourvu de volonté propre qu'identifie Anne-Marie Dardigna. Contrairement à la règle d'impersonnalité qui régit le récit érotique, *Histoire d'O* met en scène une héroïne dotée d'une substance psychologique propre. Même si elle consent à devenir l'objet du désir masculin, elle ne renonce pas pour autant à son statut de sujet. Elle est un sujet amoureux capable de prendre la parole pour exprimer son amour à René, « je t'aime ». De même, son désir n'est pas complètement bridé comme l'illustre sa relation homosexuelle avec Jacqueline mais aussi la récurrence de cette manifestation physique du désir féminin qui est le « ventre » qui brûle.



30. *Ibid.*, p. 44-45.





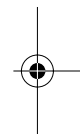
Si dans le texte sadien, le fil narratif sert surtout à éviter le sentiment de monotonie dû au principe de répétition de la séance sexuelle, dans *Histoire d'O*, nous retrouvons à la fois les contraintes formelles spécifiques à une narration classique et les contraintes formelles spécifiques à l'économie de la séance sexuelle. Le récit de Réage est en effet formé d'une intrigue où l'héroïne vise à demeurer aimée de son amant puis de mourir à elle-même, d'où un double objectif qui ne peut être atteint qu'au prix de la traversée d'épreuves touchant directement le corps vivant. Ce dernier forme l'objet de la quête du désir masculin alors qu'il constitue pour l'héroïne le moyen par lequel elle prouve son amour. Si la disponibilité sexuelle de ce corps sert la quête de O, les résistances sensibles (douleur notamment) qu'il impose à la « volonté farouche » de O compromettent son accomplissement. À ce double statut prêté au corps, correspond une double économie narrative, alternant entre le point de vue externe, où le personnage se manifeste dans son « effet-prétexte », et le point de vue interne où le personnage se manifeste dans son « effet-personne ».

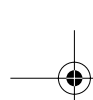
Ainsi, l'étude de ces deux références de l'érotisme littéraire nous montre qu'il existe une corrélation entre d'une part un certain imaginaire du vivant, c'est-à-dire le corps érographique, et d'autre part les contraintes formelles chargées de le mettre en scène. La débauche sexuelle ne se manifeste jamais à l'état brut comme dans les orgies primitives. Elle est régie par un principe d'ordre, d'autant plus rigoureux lorsque l'interaction entre les personnages dépasse le stade de la relation duelle.

Les contraintes spécifiques au texte sadien n'ont pas seulement reçu une application locale. Elles ont donné naissance à un certain mode d'organisation de l'écriture érotique que nous retrouvons en faible proportion dans le livre de Réage. En effet ce dernier est avant tout un récit de quête où il s'agit de mettre à l'épreuve l'amour. Les « progrès d'une femme »³¹ consistent en la domestication progressive d'un corps et l'épuration parallèle d'une conscience au nom d'une conception mystique de l'amour fou.

Par contre, ces règles ont été reconduites plus largement chez des écrivains-femmes comme Jeanne de Berg et Catherine Millet.

31. A. P. de Mandiargues, « Les fers, le feu, la nuit de l'âme », *Critique*, 1955.

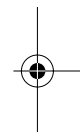




Chez Jeanne de Berg³², la mise en place d'un scénario constitue le préalable à des séances sadomasochistes dont l'origine réside moins en le désir de la narratrice qu'en une « décision » intellectuelle. Prêtresse de cérémonies soigneusement élaborées, Jeanne de Berg réintègre les règles du texte sadien en organisant un espace, en fixant un programme, en réglant en cours d'action les postures, en visant l'efficacité maximale de la scène, en éliminant l'implication affective³³. De même, dans *La Vie sexuelle de Catherine M*, l'obsession du nombre, la représentation morcelée des corps masculins réduits à leurs parties sexuelles, le goût de la série, l'attention prêtée aux détails d'une posture témoignent également de sa dette envers les règles sadiennes et mettent en valeur un imaginaire érotique féminin délivré de ce qui généralement le motive et le justifie : l'amour.

Alexandra DESTAIS

Université de Caen Basse-Normandie



32. J. de Berg, *Cérémonies de Femmes*, Paris, Grasset, 1985.

33. J. de Berg, « Coupant court aux atendrissements », *ibid.*, p. 156.

