



**HAL**  
open science

# La chair du texte : l'écrit comme adjuvant, vecteur ou constituant de l'expérience érotique, au regard de l'érographie française depuis 1954

Camille Moreau

► **To cite this version:**

Camille Moreau. La chair du texte : l'écrit comme adjuvant, vecteur ou constituant de l'expérience érotique, au regard de l'érographie française depuis 1954. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2021. Français. NNT : 2021PA01H310 . tel-03726642

**HAL Id: tel-03726642**

**<https://theses.hal.science/tel-03726642>**

Submitted on 18 Jul 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**UNIVERSITÉ PARIS I – PANTHÉON SORBONNE**  
École doctorale d'Arts Plastiques, Esthétique et Sciences de l'Art (APESA)

THÈSE  
Pour l'obtention du titre de Docteur en Esthétique et sciences de l'art  
Présentée et soutenue publiquement le 2 SEPTEMBRE 2021 par  
**Camille MOREAU**

## **La Chair du texte**

L'écrit comme adjuvant, vecteur ou constituant de l'expérience érotique,  
au regard des exemples de l'érographie française depuis 1954.

**Sous la direction de M. Olivier SCHEFER**  
Professeur des universités en esthétique et sciences de l'art,  
Université Paris 1 Panthéon Sorbonne

### **Membres du Jury**

- M. Olivier Bessard-Banquy, professeur des universités, Pôle des métiers du livre, Université  
Bordeaux Montaigne  
Mme. Éléonore Reverzy, professeur de Littérature française / 9<sup>e</sup> section, Université de Paris  
Sorbonne Nouvelle  
M. Gilles Tiberghien, Maître de conférences en esthétique et sciences de l'art, Université Paris 1 -  
Panthéon Sorbonne



## Remerciements

Tout comme l'érotisme, la recherche ne s'accomplit pas dans la solitude. Que soit ici remerciées les personnes qui m'ont aidée à mener ce travail à son terme :

Tout d'abord je remercie mon directeur de recherche Olivier Schefer pour sa confiance, son écoute et son ouverture d'esprit, ainsi que pour m'avoir indiqué la bonne direction à de nombreuses reprises.

Pour son aide précieuse et ses conseils avisés, je souhaite remercier Gilles Tiberghien sans qui l'idée de cette recherche n'aurait pas vu le jour.

Je remercie les acteurs du monde de l'édition érotique pour les entretiens qu'ils ont eu la bonté de m'accorder et qui ont constitué le socle de ma recherche : Claude Bard, Catherine Millet, Françoise Rey et Frank Spengler.

Je remercie chaleureusement Elliot Cardet (librairie-galerie *L'Exemplaire* à Genève) pour son aide précieuse sur les *curiosa* et pour les ressources fabuleuses qu'il m'a dégottées. Que soit aussi remercié le relieur Adrien Zürcher, pour m'avoir éclairée sur le vocabulaire de son métier.

Pour les ouvrages qu'ils ont mis sur ma route et qui avaient échappés à mes recherches, je remercie Laurent Buffet, Damien Guggenheim, Alain Guyard et Claude Naves.

Pour leurs relectures attentives au dernier stade du travail, je me dois de remercier chaleureusement Aurélien Deudon, Gaël Duchoquet, Alain et Nathalie Moreau, Robert Riaño et Lou Sossah.

Enfin, qu'il me soit permis de remercier toutes celles et ceux sans qui cette thèse eut été aberrante, et qui sont trop nombreux pour être tous nommés ici. Ma gratitude va à chacune des personnes qui, de près ou de loin, ont inspiré ce travail, et permis son aboutissement.





# Table des matières

<b>Remerciements.....</b>	<b>3</b>
<b>Introduction.....</b>	<b>9</b>
<b>I. La place du corps dans l'esthétique.....</b>	<b>9</b>
<i>Le désintéressement désincarné.....</i>	<i>9</i>
<i>Hiérarchie des sens.....</i>	<i>11</i>
<i>La réhabilitation du toucher.....</i>	<i>12</i>
a. L'utile et l'action.....	12
b. L'haptique.....	15
c. L'érotisme désincarné.....	17
<i>La théorie érotico-esthétique d'Emmanuelle.....</i>	<i>18</i>
<b>II. La chair du texte.....</b>	<b>23</b>
<i>Le concept de chair réconcilie corps et esprit.....</i>	<i>23</i>
<i>Présence-absence du langage dans l'éros.....</i>	<i>26</i>
<i>Le corps du texte.....</i>	<i>27</i>
<b>III. Méthode.....</b>	<b>30</b>
<i>Le sentiment érotique.....</i>	<i>30</i>
<i>La question du genre littéraire.....</i>	<i>32</i>
<i>L'ère moderne de l'érographie.....</i>	<i>35</i>
<i>Contre le problème de la subjectivité.....</i>	<i>37</i>
<i>De l'ornement à la valeur érotique du texte.....</i>	<i>38</i>
<b>Première Partie : Le texte comme adjuvant de l'expérience érotique.....</b>	<b>41</b>
<b>Chapitre 1 : Fiction de l'être aimé.....</b>	<b>45</b>
1.1.1. Ce que l'on nomme « aventure ».....	49
1.1.2. Structure narrative de l'expérience amoureuse.....	55
1.1.3 Nature esthétique du sentiment érotique.....	65
<b>Chapitre 2 : Désir du texte, désir de désirer.....</b>	<b>71</b>
1.2.1. Histoire d'histoires.....	75
1.2.2. Parlez-moi d'amour.....	83
1.2.3. Lire, lier.....	93
<b>Chapitre 3 : Le texte, medium privilégié du sentiment érotique.....</b>	<b>103</b>
1.3.1. Écrire d'aimer, aimer écrire.....	107
1.3.2. Peut-on écrire sans expérience ?.....	117
1.3.3. L'image et le texte.....	129
<b>Deuxième Partie : Le texte comme vecteur de l'expérience érotique.....</b>	<b>141</b>
<b>Chapitre 1 : Le charme textuel.....</b>	<b>145</b>
2.1.1. « Ce que tu dis me touche ».....	149

2.1.2. L'effet Shéhérazade.....	155
2.1.3. Fonction performative du langage érotique.....	165
<b>Chapitre 2 : Le texte , contexte de l'expérience érotique.....</b>	<b>173</b>
2.2.1. À quoi sert l'érographie ?.....	177
2.2.2. L'intertextualité, mémoire de l'érotisme.....	189
2.2.3. L'intertextualité directe, où quand l'érotisme se joue entre les pages.....	199
<b>Chapitre 3 : La relation épistolaire, ou le texte surmené.....</b>	<b>211</b>
2.3.1 La lettre, le lien.....	215
2.3.2. Malaise dans la correspondance.....	223
2.3.3. La lettre : signe de l'amant ou amant en soi ?.....	233
<b>Troisième Partie : Le texte comme constituant de l'expérience érotique.....</b>	<b>245</b>
<b>Chapitre 1 : <i>Corpus libri</i>.....</b>	<b>249</b>
3.1.1. Le livre comme prostitution.....	253
3.1.2. De la page à la peau : l'exemple des reliures de <i>curiosa</i> .....	265
3.1.3. Incarnation littérale : les abécédaires anthropomorphes.....	277
<b>Chapitre 2 : Incarnation du discours érotique.....</b>	<b>291</b>
3.2.1. Le mythe courtois : prémices de l'incarnation du discours érotique.....	295
3.2.2. Écritures du je : textualisation de l'expérience.....	301
3.2.3. Sexualité textuelle.....	311
<b>Chapitre 3 : Grammaire de l'éros.....</b>	<b>319</b>
3.3.1. Quand le mot remplace la chose.....	323
3.3.2. Le langage, lieu de l'érotisme.....	331
3.3.3. De quelle nature est le plaisir du texte ?.....	339
<b>Conclusion.....</b>	<b>349</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>355</b>
<b>I. Bibliographie primaire.....</b>	<b>357</b>
A. Essais.....	357
B. Ouvrages collectifs et actes de colloques.....	358
C. Littérature (corpus étudié).....	358
<b>II. Bibliographie secondaire.....</b>	<b>359</b>
A. Essais.....	359
a. Usuels et bibliographies.....	359
b. Esthétique.....	360
c. Philosophie et phénoménologie.....	361
d. Histoire et sémiologie de l'érographie.....	361
e. Généralités sur l'érotisme, histoire de l'érotisme.....	363
f. Reliure et bibliophilie.....	364
g. Sur le cinéma pornographique et l'érotisme audiovisuel.....	364
h. Psychologie et psychanalyse.....	365
i. Linguistique et sémiologie.....	366
j. Biographies et monde littéraire.....	367
B. Littérature (œuvres citées).....	368

a. Érographie.....	368
b. Autres.....	369
<b>III. Ouvrages consultés.....</b>	<b>370</b>
A. Thèses.....	370
B. Essais.....	370
C. Sources des exergues.....	372
<b>Annexes.....</b>	<b>375</b>
Présentation des entretiens.....	377
Entretien avec Françoise Rey.....	379
Entretien avec Catherine Millet.....	397
Entretien avec Claude Bard.....	409
Entretien avec Frank Spengler.....	417



# Introduction

« Dans une seule pensée créatrice  
reviennent mille nuits d'amour oubliées  
qui lui confèrent grandeur et sublimité.  
Et ceux qui, au cours des nuits,  
s'unissent et s'enlacent, bercés par la  
volupté, accomplissent une œuvre  
grave. »

Rainer-Maria Rilke,  
*Lettres à un jeune poète*

## I. La place du corps dans l'esthétique

### *Le désintéressement désincarné*

Dans la discipline esthétique qui se voue à l'étude du plaisir, le plaisir physique semble exclu. Par tradition, l'esthétique résiste à la possibilité d'inclure le corps de jouissance dans son champ d'études, préférant cultiver la notion de *plaisir désintéressé*. Établie par Kant dans la *Critique de la faculté de juger*, la notion de désintéressement a été souvent discutée. La distinction entre les arts d'agrément et les beaux-arts chez Kant se fonde sur la présence ou l'absence de l'agréable, et il invente la notion de plaisir désintéressé pour évacuer du sentiment du beau tout plaisir d'origine corporelle, impropre selon lui à renseigner le sujet sur la véritable valeur esthétique de l'œuvre. Si le plaisir physique, agréable, est mis en jeu, alors le jugement peut être biaisé par cet agrément. Le sujet doit se reposer sur son entendement pour juger l'œuvre plutôt que sur le plaisir empirique qu'elle lui cause. Le plaisir de l'œuvre d'art est donc, selon Kant, un plaisir détaché de tout vouloir-jouir, un plaisir sans désir, un plaisir désintéressé.

Or, comment un plaisir pourrait-il être désintéressé, le plaisir n'est-il pas justement ce qui se recherche pour lui-même, parce que l'agrément est profitable au sujet ? Le principe semble comporter un paradoxe intrinsèque, qui n'échappera pas aux commentateurs du philosophe. La fameuse critique que propose Nietzsche face au désintéressement révèle justement cette contradiction. Dans *La Généalogie de la morale*, il s'élève contre Kant et les adeptes de la pensée kantienne, dont Schopenhauer, en rappelant l'absurdité de l'idée même de désintéressement :

Il est vrai que si nos esthéticiens jettent sans cesse dans la balance, en faveur de Kant, l'affirmation que, sous le charme de la beauté, on peut regarder « d'une façon désintéressée », même une statue féminine sans voile, il nous sera bien permis de rire un peu à leurs dépens : Les expériences des artistes, au sujet de ce point délicat, sont tout au moins « plus

intéressantes », et Pygmalion n'était certes pas nécessairement un homme « inesthétique ».<sup>1</sup>

La contradiction entre l'omniprésence des nus dans l'art depuis l'antiquité et la prévalence du désintéressement kantien peut prêter à rire. Ainsi que le résume Agnès Lontrade dans un article paru en 2001 intitulé « De l'érotisme du plaisir esthétique », l'esthétique historique veut oublier que le plaisir est d'abord une sensation corporelle :

S'appuyant sur la sensation, tout en s'en démarquant, l'esthétique du XVIIIe siècle fait du plaisir une expérience impossible. Le plaisir esthétique ne peut s'émanciper du plaisir et celui-ci, malgré tous les efforts théoriques pour l'effacer, reste présent comme l'irréductible fond qui ne cesse de refaire surface. Le désintéressement, en même temps qu'il fonde l'esthétique, nie son véritable fondement.<sup>2</sup>

Partant de l'idée que le plaisir ne peut pas être désintéressé et que le corps y a quelque rôle à jouer, une question se pose : pourquoi le plaisir sensuel, dont l'emblème est le plaisir sexuel, a-t-il été à ce point évacué de la question esthétique ? On peut certes mettre en cause l'austérité de l'époque de Kant, et son protestantisme, mais cette occultation s'est tant prolongée au fil des siècles, malgré les changements sociaux, moraux, et les diverses « libérations sexuelles » successives, qu'on peut supposer qu'une part irréductible dans ce concept résiste à tout progrès social. Trouver l'origine de cette résistance serait donc commencer un travail d'ouverture du champ de l'esthétique à l'érotique.

Dans ce projet, Nietzsche nous offre une perspective profitable : à l'austérité de Kant il oppose la générosité de Stendhal, et préfère voir la beauté comme « une promesse de bonheur »<sup>3</sup>. C'est bien du plaisir dont il est question ici. La « promesse de bonheur » stendhalienne, mentionnée dans *De l'Amour*, est une promesse de volupté, donc de plaisir physique. Pour Nietzsche, c'est cette volupté que les esthéticiens kantien occultent, et il déclare :

Ayons d'autant meilleure opinion de l'innocence de nos esthéticiens, innocence qui se reflète dans de pareils arguments ; rappelons par exemple que ce que Kant enseigne, avec la naïveté d'un pasteur de campagne, sur les particularités du sens tactile est tout à son honneur !<sup>4</sup>

Le toucher, en effet, est entièrement évacué de la question esthétique par Kant. Il est question de peinture, de sculpture et de musique, mais guère d'expérience pratique. Dans son *Anthropologie du point de vue pragmatique*, Kant établit même une subordination entre les sens : « Le sens de la vue a beau n'être pas plus indispensable que celui de l'ouïe, il est plus noble : de tous les sens, il

---

1 NIETZSCHE, Friedrich, *Généalogie de la morale* [1887], §6, traduit de l'allemand par Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1901, p. 176.

2 LONTRADE, Agnès, « De l'érotisme du plaisir esthétique », in *Érotique, esthétique*, François Aubral et Michel Makarius (dir.), Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 63-64.

3 STENDHAL, *De l'amour* [1822], chap. XVII, Paris, Gallimard, 1980, p. 59, cité par Nietzsche, *op. cit.*, p. 176.

4 NIETZSCHE, Friedrich, *op. cit.*, p. 177.

s'éloigne le plus du tact, qui forme la condition la plus limitée de la perception »<sup>5</sup>. Le sens du toucher serait donc, à l'opposé du sens *noble* de la vue, *ignoble* ?

### ***Hierarchie des sens***

On accepte volontiers que le beau et le sentiment esthétique soient liés aux sens. Les objets de l'esthétique s'abordent surtout par les sens, et le raisonnement qui en découle vient d'abord de l'appréciation sensitive de l'objet dont elle est le support. Il faut bien *voir* une sculpture ou *entendre* une symphonie pour ensuite émettre un jugement esthétique. Même Kant y trouve l'origine du sentiment du beau. Mais des cinq sens, tous ne sont pas égaux face à l'appréciation du beau. L'esthétique ne semble pas décidée à inclure tous les sens dans l'expérience du beau ; on considère généralement comme digne de jugement esthétique ce qui requiert le sens de la vue ou de l'ouïe, ou des deux combinés : les arts plastiques, la musique, le théâtre, la danse, la littérature par extension car les mots ont un caractère de perception auditive importante et une capacité d'évocation visuelle indéniable. Dans cet état de fait, seuls certains des cinq sens sont donc « éligibles » à la réception esthétique. Dans l'esthétique d'Hegel est même établie une hiérarchie entre les sens, en ce qui concerne le beau et l'art :

Pour l'art, le sensible représente, non pas la matérialité immédiate et indépendante, [...] mais l'idéalité qui ne se confond d'ailleurs pas avec l'idéalité absolue de la pensée. Il s'agit de l'apparence purement sensible, ou, plus exactement, de la forme. D'une part, elle s'adresse extérieurement à la vue et à l'ouïe : simples aspects et tonalités des choses. C'est sous ces aspects que le sensible apparaît dans l'art. Le royaume de celui-ci est le royaume des ombres du beau. Les œuvres d'art sont des œuvres sensibles. Nous voyons ainsi de plus près quel est le genre de sensible qui peut faire l'objet de l'art : c'est le sensible qui s'adresse seulement à nos deux sens sublimés L'odorat, le goût, le tact n'ont affaire qu'aux choses matériellement sensibles : le tact n'est sensible qu'au froid, à la chaleur, etc., l'odorat perçoit l'évaporation de particules matérielles, le goût, la dissociation de particules matérielles. [...] La matière sur laquelle s'exerce l'art est le sensible spiritualisé ou le spirituel sensibilisé. Le sensible n'entre dans l'art qu'à l'état d'idéalité, de sensible abstrait.<sup>6</sup>

Pour Hegel, tous les sens en dehors de la vue et de l'ouïe sont exclus de l'appréciation de l'art, la sensibilité artistique est réduite aux sens « intellectualisés ». Dans ce cadre, les yeux et les oreilles, en haut du corps, près du cerveau, sont valorisés, mais le goût, tributaire de la langue et corrélé à la fonction vitale de l'alimentation, et l'odorat, aussi prompt à sentir l'odeur de la rose que celle des ordures, sont exclus de l'équation. Les cinq sens ont beau être tous tributaires du corps, on refuse au corps même le droit de présider le sentiment esthétique. Quant au toucher, capable d'éveiller la

5 KANT, Emmanuel, *Anthropologie du point de vue pragmatique* [1798], §19, traduit de l'allemand par Michel Foucault, huitième édition, Paris, Vrin, 2002, p. 59.

6 HEGEL, *Esthétique* [1835], traduit de l'allemand par Vladimir Jankélévitch, Paris, Flammarion, 2009, pp. 69-70.



sensualité corporelle, voire de provoquer la jouissance, on lui refuse plus encore que tout autre sens l'accès à l'étude esthétique. Selon Hegel, les œuvres d'art sont des *ombres*, elles n'ont pas de corps sensible. Il ne serait donc pas possible de jouir d'elles autrement que par l'observation intellectuelle, aidée des deux seuls sens propres à cette attitude de détachement : la vue et l'ouïe. De même, pour Schopenhauer, ce qui résulte des sens capables de faire naître une émotion sexuelle est absolument hors de l'esthétique :

Dans la peinture d'histoire et dans la sculpture, le joli se traduit par des nudités dont l'attitude et le déshabillé, joints à la manière générale dont elles sont représentées, tendent à exciter la lubricité des spectateurs : la contemplation esthétique cesse immédiatement ; le travail de l'auteur a été contraire au but de l'art.<sup>7</sup>

Il y a donc une distinction, dans l'esthétique classique, entre les sens charnels et les sens cérébraux. Le désintéressement se présente comme une épuration de la sensibilité vers ce qui est intellectuel, ce qui se sépare du corporel par la plus grande distance possible d'avec le plaisir physique. Celui-ci ne s'éveille que pour les plaisirs prosaïques et triviaux, utilitaires, comme le manger et le boire, qui sont, par leur vulgarité même, indignes de figurer au rang des occupations esthétiques. Ainsi qu'Agnès Lontrade le résume, le désintéressement est une affaire d'élite qui se passe de toute corporalité :

Le désintéressement devient le signe de reconnaissance d'une esthétique élitiste dont le goût s'élabore par rapport à un dégoût du commun. [...] Le goût « pur », « goût de la réflexion », refuse le goût « impur », « goût des sens » et la vulgarité d'un plaisir réduit à la sensualité.<sup>8</sup>

Parce qu'il convoquerait moins l'intellection que son comparse corporel, le plaisir désintéressé est l'apanage d'un certain public éduqué qui se refuse à la banalité de l'agrément. Depuis Hegel, l'idée subsiste que le toucher n'engendre pas d'expérience esthétique. Profondément ignoble chez ces penseurs, le sens du toucher ne peut provoquer que des émotions ignobles, indignes de l'expérience supérieure qu'est l'expérience esthétique.

## ***La réhabilitation du toucher***

### **a. L'utile et l'action**

Un écrit d'esthétique remet pourtant, dès 1884, le toucher et l'action au cœur de l'esthétique.

---

7 SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation* [1851], traduit de l'allemand par A. Burdeau, Paris, Presses Universitaires de France, 2014, Tome I, §40, p. 268.

8 LONTRADE, Agnès, *op. cit.*, p. 67.

Il s'agit des *Problèmes de l'esthétique contemporaine* de Jean-Marie Guyau. Guyau est un philosophe et poète du XIX<sup>e</sup> siècle, inspiré par le stoïcisme et proche de la pensée anarchiste, dont l'existence est petit à petit tombée dans l'oubli, bien que son travail ait inspiré nombre de penseurs de son époque, et que ses œuvres aient connu de nombreuses rééditions. *Les problèmes de l'esthétique contemporaine* est sa réponse à la théorie de « l'art pour l'art », et conteste assez vivement l'idée de désintéressement.

Dans ce texte injustement oublié au fil des décennies, la thèse principale opposée à la fois au désintéressement kantien et à la comparaison des empiristes anglais entre jeu et expérience esthétique, tient en une ligne : « Le principe de l'art, selon nous, est dans la vie même ; l'art a donc le sérieux de la vie. »<sup>9</sup> En partant de ce présupposé, Guyau propose une esthétique liée à l'utile, à l'action, et surtout, à la sensation physique.

Il commence, dans une virulence qui rappelle celle de Nietzsche à l'encontre de Kant, par s'attaquer au désintéressement :

Quelque complet que semble l'accord des écoles actuelles sur l'identité de l'art et du jeu, il est permis de se demander si la théorie, aujourd'hui en faveur, a bien saisi la vraie nature des sentiments esthétiques. En s'attachant d'une manière exclusive au plaisir de la contemplation pure et du jeu, en voulant désintéresser l'art du vrai, du réel, de l'utile et du bien, en favorisant ainsi une sorte de *dilettantisme*, n'a-t-elle point méconnu le caractère sérieux et pour ainsi dire vital du grand art ?<sup>10</sup>

La thèse de Guyau repose de fait sur l'utilité de l'art. Selon lui, le sentiment esthétique est possible en dehors des musées et des salons, et il s'exprime aussi chez ceux qui n'ont pas accès aux ressources privilégiées où se trouvent les Beaux-Arts. Il cite l'exemple de l'architecture qui, parce qu'elle est utile aux personnes qui l'habitent, peut revêtir une forme de beauté. Les sensations que le bâtiment offre, l'expérience qu'il permet, tout cela participe d'un sentiment esthétique. Pour Guyau, le désintéressement est le rejeton d'esprits éloignés de l'expérience, et des émotions que peuvent faire naître l'action et le vécu :

Rien de moins compatible avec le sentiment vrai du beau que ce dilettantisme blasé, pour lequel toute impression se restreint à une sensation plus ou moins raffinée, se réduit à une simple forme intellectuelle, à une fiction fugitive, pur instrument de jeu pour l'esprit. Tout ce qui glisse ainsi sur l'être sans le pénétrer, tout ce qui laisse *froid* (suivant l'expression vulgaire et forte), c'est-à-dire tout ce qui n'atteint pas jusqu'à la vie même, demeure étranger au beau. Le but le plus haut de l'art, c'est encore, en somme, de faire battre le cœur humain .<sup>11</sup>

---

9 GUYAU, Jean-Marie, *Les Problèmes de l'esthétique contemporaine* [1884], Paris, Librairie Félix Alcan, 1921, p. VII.

10 *Ibid.*, pp. 5-6.

11 *Ibid.*, p. VIII.

Il remet ainsi au centre de l'expérience esthétique l'émotion, dans son expression la plus minime ou la plus « triviale », ne distinguant que peu les diverses conditions dans lesquelles elle s'épanouit. Dès lors, dès le premier chapitre de son livre, il s'attache à harmoniser les sens et à réhabiliter le toucher :

Le sens du tact, quoi qu'on en ait dit, est une occasion constante d'émotions esthétiques de toute sorte. Sous ce rapport il peut suppléer l'œil en grande partie. Si l'on poussait jusqu'au bout la doctrine de certains esthéticiens, on en arriverait à soutenir que les sculpteurs aveugles n'avaient pas le sentiment du beau en touchant de leurs mains les statues. Si la couleur manque au toucher, il nous fournit en revanche une notion que l'œil seul ne peut nous donner, et qui a une valeur esthétique considérable, celle du doux, du soyeux, du poli. Ce qui caractérise la beauté du velours, c'est sa douceur au toucher non moins que son brillant. Dans l'idée que nous nous faisons de la beauté d'une femme, le velouté de sa peau entre comme élément essentiel.<sup>12</sup>

Il développe la même théorie à propos du goût et de l'odorat dans les pages suivantes, ces sens que nous avons désignés comme « charnels » et non « cérébraux ». Le corps est chez Guyau pleinement accepté comme étant capable de réception esthétique. Mais Guyau pousse la réflexion plus loin encore, et n'analyse pas seulement le toucher, mais également et ouvertement la sexualité :

Désirer, aimer (l'amour se réduit en partie au désir) n'est-ce pas dans une certaine mesure admirer ? – Pour notre part nous croyons qu'un désir, un amour quelconque produit dans tout notre être une excitation diffuse qui est agréable et tend à devenir esthétique<sup>13</sup>

En fondant l'expérience esthétique sur le sentiment amoureux, Guyau va frontalement à l'encontre des théories de l'esthétique traditionnelle. Si le toucher est digne d'intérêt philosophique et d'étude, alors la sexualité semble en effet entrer de plain-pied dans l'expérience esthétique :

Il nous paraît donc impossible, pour cette raison, de considérer le désir et sa satisfaction comme essentiellement antiesthétiques ; au contraire, en projetant toute la lumière de la conscience sur leur objet- ils peuvent le transfigurer et lui créer de toutes pièces une certaine beauté. Chaque fois qu'un désir est puissant et continu, il tend à grouper autour de lui toutes nos activités, à devenir, pour ainsi dire, le centre d'attraction de l'âme humaine. C'est le cas pour le désir sexuel, foyer perpétuel de nombreux sentiments esthétique.<sup>14</sup>

À l'inverse de ce qu'avance Kant, c'est justement parce que le désir sexuel est intéressé qu'il est capable de nous faire ressentir avec plus d'intensité la vie alentour, et les productions humaines et artistiques. Le désir sexuel, la poursuite de la jouissance physique deviennent même le symbole de l'activité esthétique. Plus encore que cela, elle la fonde, et Guyau croit l'origine de la recherche de plaisir intellectuels profondément charnelle. « Le type de l'émotion esthétique est l'émotion de

---

12 *Ibid.*, pp. 62-63.

13 *Ibid.*, pp. 17-18

14 *Ibid.*, p. 20

l'amour, toujours mêlée d'un désir plus ou moins vague et raffiné. »<sup>15</sup>, écrit-il. Aidés par cette impulsion, c'est en fréquentant de plus en plus le plaisir physique, corporel, charnel, que nous serons capables de développer des émotions plus subtiles et plus sophistiquées :

Tandis que l'art s'efforce ainsi de donner toujours l'amplitude la plus grande à toute sensation comme à tout sentiment qui vient ébranler notre être, la vie même semble travailler dans le même sens et se proposer une fin analogue. Puisque, croyons-nous, rien ne sépare le beau et l'agréable qu'une simple différence de degré et d'étendue, voici ce qui tend à se produire et se produira toujours davantage dans l'évolution humaine. La jouissance, même physique, devenant de plus en plus délicate et se fondant avec des idées morales, deviendra de plus en plus esthétique. On entrevoit donc, comme terme idéal du progrès, un jour où tout plaisir serait beau, où toute action agréable serait artistique.<sup>16</sup>

Il ne faut pas entendre « morales » ici au sens Kantien d'impératif catégorique, mais plutôt comme un principe vital fluctuant. Guyau expose sa théorie morale dans un texte qui fait directement suite aux *Problèmes de l'esthétique contemporaine*, et dont le titre résume parfaitement le contenu : *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction*. Ce qui préside à tout, même au sentiment du beau, c'est la volonté de l'homme de vivre « la vie la plus intensive et la plus extensive possible, sous le rapport physique et mental. »<sup>17</sup> L'art n'existe que pour servir ce principe, et dans ce cadre, peut parfaitement comporter les plaisirs physiques et la jouissance. Ceci s'apparente à une utopie, et Guyau ne propose pas autre chose qu'un programme d'idéalisme social qui rappelle les travaux de Charles Fourier dans ce domaine<sup>18</sup>.

## b. L'haptique

Une certaine réconciliation entre le sens de la vue et celui du toucher peut se trouver dans la notion d'« haptique ». Aloïs Riegl crée ce terme à l'occasion de critiques de *L'industrie d'art romaine tardive* lui opposant que le mot « tactile »<sup>19</sup> ne suffisait pas à exprimer son idée d'une réception esthétique fondée sur le sens du tact. De *haptein*, « toucher » en grec, ce terme se veut le pendant du terme « optique », et exprime l'idée qu'il y a un prolongement de la main à l'œil dans la

15 *Ibid.*, p. 22

16 *Ibid.*, pp. 84-85.

17 Id. *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction* [1885], Paris, Librairie Félix Alcan, 1903, p. 245.

18 Cf. FOURIER, Charles, *Le nouveau monde amoureux* [1845-1849], Paris, Presses du Réel, 2013, où Fourier fait de l'activité sexuelle libérée un instrument de régulation et d'harmonie sociale.

19 « On a critiqué ce terme en disant qu'il pouvait prêter à confusion étant donné qu'on était nécessairement enclin à y voir un emprunt au grec, comme pour « optique » auquel il était opposé, on m'a fait remarquer que la physiologie a depuis longtemps recours au terme plus approprié d'« haptique » (du grec *haptein*). Cette observation me paraît justifiée et j'ai l'intention de me servir désormais de ce dernier terme. » RIEGL, Aloïs, « Spätromisch oder Orientalisch », *Allgemeine Zeitung*, Munich, nos 93-94, 1902, p. 155. Cité et traduit par ALLOA, Emmanuel, « Tactiques de l'optique », postface à RIEGL, Aloïs, *L'Industrie d'art romaine tardive* [1901], Paris, Macula, 2014, p. 411.

réception esthétique, et que c'est du toucher que naît toute perception esthétique. Riegl l'utilise pour expliquer la prédominance de bas-reliefs dans l'art égyptien de l'antiquité. Mais déjà dans *Grammaire historique des arts plastiques*, il résume l'importance du toucher et des sens tactiles dans la perception de l'art. Il rappelle que de tous les sens de perception, le toucher est le plus fiable :

Toutes les choses de la nature ont une forme, c'est-à-dire qu'elles s'étendent suivant les trois dimensions : hauteur, largeur et profondeur. Seul le toucher nous permet cependant de nous assurer directement de cet état de fait. Par contre celui des cinq sens qui sert à l'homme pour recevoir les impressions que lui donnent les choses extérieures – la vue – est plutôt propre à nous induire en erreur sur les trois dimensions de ce que nous voyons. Car notre œil n'est pas en mesure de pénétrer les corps en n'en voit donc toujours qu'un côté qui se présente à lui comme une surface à deux dimensions.

Partant, l'appréciation esthétique ne saurait éclipser ce sens. Au contraire, pour Riegl, c'est dans les sensations du toucher que l'on trouve l'origine de l'expérience esthétique :

Ce n'est que lorsque nous avons recours aux expériences du toucher que nous complétons en esprit la surface à deux dimensions perçue par les yeux pour en faire une forme à trois dimensions. *Ce processus s'effectuera d'autant plus aisément et plus rapidement que l'objet contemplé présentera des aspects susceptibles de rappeler à la mémoire les expériences du toucher.*<sup>20</sup>

On voit ainsi émerger comment la sexualité pourrait être une des origines de l'art. L'expérience sexuelle, lors de laquelle caresses, préhensions, enlacements sont primordiaux, met en jeu le sens du toucher, dans un rapport entre la main et l'œil, dans le sens de la relation entre ce qui est vu (le corps de l'être aimé et désiré) et ce qui est touché et ressenti. En cela, l'haptique est une notion capable de nous laisser englober le plaisir sexuel dans l'esthétique. Deleuze explorera bien plus tard la notion d'haptique dans son livre sur Bacon, lui donnant une définition qui fait la part belle à cet aller-retour de la main et de l'œil, notamment chez l'artiste, et qui vient ensuite se manifester dans le regard que le spectateur pose sur l'œuvre<sup>21</sup>.

Mais même si ici le toucher est une part de l'expérience, il n'est question de *plaisir* ni chez Riegl, ni chez Deleuze. Le toucher chez ces penseurs reste une idée, un toucher théorique et hypothétique. Le tactile n'appartient qu'à l'artiste qui fait œuvre, pour le spectateur, il n'est jamais

---

20 RIEGL, Alois, *Grammaire historique des arts plastiques* [1899], traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz, Paris, Editions Klincksieck, 1978, p. 121 (nous soulignons)

21 « Enfin, on parlera d'*haptique* chaque fois qu'il n'y aura plus subordination étroite dans un sens ou dans l'autre, ni subordination relâchée ou connexion virtuelle, mais quand la vue elle-même découvrira en soi une fonction de toucher qui lui est propre, et n'appartient qu'à elle, distincte de sa fonction optique. On dirait alors que le peintre peint avec ses yeux, mais seulement en tant qu'il touche avec les yeux. » DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon, logique de la sensation* [1981], Paris, Seuil, 2002, pp. 145-146

question de toucher réellement les œuvres et d'y prendre du plaisir. L'haptique n'est qu'une idée abstraite d'une perception cérébrale qui inclut certes le toucher, mais pas en tant que phénomène, simplement comme réminiscence du geste artistique et de la mémoire de l'apprentissage perceptif. Nous sommes, à nouveau, dans une impossibilité de reconnaître le plaisir corporel comme esthétique.

### c. L'érotisme désincarné

En 1986, dans *Les ruses d'Eros*, numéro de la Revue d'Esthétique consacrée au sujet de l'érotisme, Mikel Dufrenne tente de réhabiliter la sensualité et de réintégrer le plaisir dans l'expérience esthétique. Il exprime l'idée que le rapport à l'œuvre est un rapport de désir, qui peut découler de la mécanique du désir sexuel. Mais malgré ses efforts, on se rend bientôt compte que l'esthétique qu'il propose, si elle est plus sensualiste et qu'elle accepte le plaisir, refuse tout de même le corps. Par la condamnation du pornographique, et de l'usage du pornographique par les artistes (il cite Cindy Sherman et Jeff Koons), il énonce à nouveau une distinction entre ce qui est digne de jugement esthétique et ce qui ne l'est pas :

Érotique et esthétique ne se distinguent donc qu'aussi longtemps qu'ils ne sont pas eux-mêmes, que l'érotique est confondu avec le porno, et qu'au contraire l'esthétique s'éprouve dans une expérience exsangue et sans chaleur, qui n'est assurément pas celle de la fête. Une fois écartées ces caricatures, ne retrouvons-nous pas Eros ?<sup>22</sup>

Dans cette disposition, la même distinction entre plaisir « intéressé » et plaisir « désintéressé » peut s'établir entre l'« érotique » et le « pornographique ». L'érotique serait ce dont on jouit sans en jouir, le pornographique ce dont on jouit *pour* en jouir. Même si Dufrenne rétablit le désir dans l'équation esthétique, et combat donc ainsi le désintéressement, il oublie cependant le plaisir physiologique, corporel, tactile. En étudiant les catégories du « pornographique » et de l'« érotique », il donne une préférence à l'un plutôt qu'à l'autre :

L'idéologie qui se refuse à distinguer porno et érotique nous avait mis sur une fausse piste en nous suggérant d'examiner la possibilité d'une esthétisation de l'érotique. S'il s'agit du porno, nous l'avons vu, il n'est pas esthétisable. L'avènement de l'esthétique implique une mutation : le passage à l'art et/ou la conversion du désir, qui rompent d'emblée avec le porno.<sup>23</sup>

Le refus, même chez Dufrenne, de voir coïncider esthétique et érotique *en tant que plaisir sexuel* est

---

22 DUFRENNE, Mikel, « Esthétique, érotique », Revue d'esthétique n°11, *Les Ruses d'Eros*, Toulouse, Privat, 1986, repris dans *Érotique, esthétique*, François Aubral et Michel Makarius (dir.), Paris, l'Harmattan, 2001, p. 25.

23 *Ibid.*

un refus de corporiser l'art. L'article de Dufrenne, bien que voulant réhabiliter le sensible, continue de séparer porno et érotique, de différencier le corps et l'esprit :

Si c'est bien la chair de l'objet qui est érotique, et qui en appelle à notre chair, le désir d'union habite le corps tout entier : n'est-ce pas dans le corps qu'à travers l'œil ou l'oreille le visible et l'audible déferlent pour retentir en lui et le mouvoir ? Comment le sexe serait-il épargné par cet ébranlement ? Comment ne serait-il pas partie prenante au désir ? Mais la part qu'il y prend est assez modeste pour que ce désir ne tienne pas de lui son intensité et ne devienne pas désir de puissance : il est désir de présence.<sup>24</sup>

Il est bien question du corps, et de l'effet de l'œil et de l'oreille sur celui-ci, mais il n'est toujours pas question du toucher, ni du goût ou de l'odorat ! Ce que Dufrenne croit, c'est que le désir sexuel masque le désir esthétique pour l'œuvre. Paradoxalement, pour que l'œuvre soit érotique, il faut lui retirer le plaisir sexuel, *l'ascétiser*, d'une certaine manière, encore une fois. En un mot, continuer à lui imposer le désintéressement. Même si l'esthétique contemporaine s'est peu à peu libérée du désintéressement, le refus d'une jouissance corporelle « noble » est toujours là, et si le pornographique peut parfois faire irruption dans l'art, c'est pour dénoncer son caractère « ignoble » et créer une répulsion.

### ***La théorie érotico-esthétique d'Emmanuelle***

Contre le désintéressement, les auteurs mettent l'accent sur l'action. Que ce soit chez Guyau, pour qui l'art est profondément utile et peut naître des actes quotidiens, ou chez Riegl qui attire l'attention sur le geste artistique, ou chez Dufrenne qui considère le plaisir esthétique comme foncièrement érotique, la réception n'est pas entièrement passive et peut solliciter également le toucher. Pour compléter cette théorie, nous aimerions maintenant présenter un écrit, dans lequel est contenu une théorie esthétique de l'activité sexuelle, et dont l'évocation pourrait paraître surprenante dans le cadre d'une thèse de doctorat. Il s'agit du roman érotique *Emmanuelle*. Ce texte, bien que n'appartenant pas au corpus universitaire traditionnel, n'est pas dénué d'intérêt pour la question qui nous occupe :

*Emmanuelle* d'Emmanuelle Arsan paraît en 1959 chez l'éditeur Eric Losfeld. Présenté comme les souvenirs de l'auteur lors de son long séjour en Thaïlande, le roman connaît un succès immédiat malgré une interdiction de publicité. L'identité de l'auteur est aujourd'hui contestée, et l'on s'accorde plutôt à dire qu'il s'agit de Louis-Jacques Rollet-Andriane, mari d'Emmanuelle Arsan (de son vrai nom Marayat Rollet-Andriane), qui aurait rédigé, sous la dictée ou non, les

---

24 *Ibid.*

aventures, fantasmées ou non, de sa femme<sup>25</sup>. Mais ce n'est pas ce qui nous occupe ici, car quelle que soit l'identité de l'auteur, le roman répond étrangement à la question qui nous intéresse. Car dans ce roman ingénieux et subtil, injustement occulté par son adaptation filmique, se trouve une théorie esthétique élaborée, argumentée et instruite.

Bien sûr les arguments d'Emmanuelle peuvent être vus comme une provocation à l'encontre de son époque, comme un ressort transgressif pour exciter les sens du lecteur, mais il convient de lire cette théorie avec sérieux. Dans *Emmanuelle*, les arguments proposés sont loin d'être arbitraires : l'auteur dissémine des références artistiques tout au long du roman, prouvant que son intérêt pour l'art n'est pas feint. Les références en question sont tout sauf hasardeuses, elles montrent une réelle connaissance des questions esthétiques passées et contemporaines. Ainsi peut-on lire dans le tome deux une allusion au Laocoon<sup>26</sup>, sculpture emblématique qui inspire toute l'esthétique du XVIIIe siècle, ou encore à l'Aphrodite de Cnide<sup>27</sup>, de Praxitèle. Mais les connaissances de l'auteur ne sont pas uniquement classiques, sont aussi évoqués des noms d'artistes contemporains de l'auteur du roman, comme Mondrian<sup>28</sup>. La philosophie n'est pas en reste non plus, Hobbes est cité<sup>29</sup> au détour d'une conversation, Ovide<sup>30</sup> également, et d'autres qu'il serait fastidieux de lister ici. La réflexion autour de l'art aboutit à cette déclaration : « Le seul art qui ne soit pas futile, c'est l'histoire de votre chair. »<sup>31</sup> On retrouve ici la théorie de Guyau pour qui l'homme lui-même est à façonner, par le biais de l'art, afin de lui garantir une existence supérieure.

Rassemblée dans un chapitre entier intitulé « La loi » et placé au centre du livre (ce qui n'est pas anodin), cette théorie<sup>32</sup> prend la forme d'une discussion entre la protagoniste et un de ses initiateurs, le prolix Mario. En lisant cet échange indéniablement philosophique, on observe vite que l'auteur d'*Emmanuelle* a constaté l'état de l'art de son époque et en a tiré des enseignements. L'art français d'après-guerre n'a toujours pas trouvé sa voie ; Matisse, Léger, De Staël, Utrillo et tant d'autres sont morts ; les seules perspectives d'évolution sont offertes par l'expressionnisme abstrait, qui s'essouffle déjà. Un an avant la parution d'*Emmanuelle*, Yves Klein a dynamité l'ordre artistique

---

25 À ce sujet, voir le documentaire d'Emmanuel Le Ber (*Emmanuelle, une vie érotique*, écrit et réalisé par Emmanuel Le Ber, Adamis production, 2014) qui émet des doutes sur l'identité réelle de l'auteur et apporte des éléments de preuve en faveur de Louis-Jacques Rollet-Andriane. Au demeurant, dans sa *Bibliographie des ouvrages érotiques publiés clandestinement entre 1920 et 1970*, Jean-Pierre Dutel présente l'auteur fermement comme étant Louis-Jacques Rollet-Andriane (DUTEL Jean-Pierre, *Bibliographie des ouvrages érotiques publiés clandestinement entre 1920 et 1970* Paris, J-P Dutel, 2005, notice 1470).

26 ARSAN, Emmanuelle, *Emmanuelle, l'antivierge* [1959], Paris, La Musardine, 2008, p. 70.

27 *Ibid.*, p. 98.

28 *Ibid.*, p. 193.

29 *Id.*, *Emmanuelle, La leçon d'homme*, *op. cit.*, p. 204.

30 *Ibid.*, p. 224.

31 *Ibid.*, p. 166.

32 Nous avons étudié cette théorie en détails dans notre mémoire de master. Voir MOREAU, Camille, *Cinq hypothèses sur l'érotisme, l'érotisme en tant qu'art dans Emmanuelle d'Emmanuelle Arsan*, soutenu en 2015 à Paris I Panthéon-Sorbonne, HAL archives ouvertes, <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01201645>.



établi en présentant un espace vide à la galerie Iris Clert. Après l'exposition du vide d'Yves Klein, on ne peut plus se fier à ses sens pour évaluer l'art. Emmanuelle tente de soulever un nouveau programme de l'art, en déplaçant la science de l'appréciation des sens vers un autre objet : la sensualité elle-même. Pour Emmanuelle Arsan, l'érotisme est un art, et au-delà de cela, il est le seul futur auquel peut prétendre l'histoire de l'art :

L'Art, voilà par quoi l'hominien quaternaire s'est séparé du fauve et s'est fait homme. Seul dans l'univers, seul vivant qui y laissera plus qu'il n'y a trouvé. Mais, déjà, l'art des couleurs, des courbures et des sons ne suffit plus à assouvir sa passion créatrice. C'est sa propre chair et sa propre pensée qu'il veut façonner à l'image de son génie, comme il a naguère tiré de son rêve les *apsaras* et les *koré*. L'art de cet âge ne peut être un art de pierre froide, de bronze ou de pâte. Il ne peut être qu'un art de corps vivants, il ne peut que « *vivre de vie* ». Le seul art qui soit à la mesure de l'homme de l'espace, le seul capable de le conduire plus loin que les étoiles, comme les figures d'ocre et de fumée ouvrirent sur l'avenir les murs des cavernes, c'est l'érotisme.<sup>33</sup>

Tout comme Guyau, l'auteur d'*Emmanuelle* préconise l'action plutôt que l'observation, et le plaisir sensuel plutôt que le désintéressement, réalisant ainsi à sa manière le projet sensualiste des *Problèmes de l'esthétique contemporaine*. *Emmanuelle* exprime une vision de la beauté comme principe vivant, tributaire de l'expérience plutôt que de l'aura des œuvres, tout en attaquant discrètement l'art élitiste. Dans le premier tome du roman, on peut lire ceci :

Mario dit que l'œuvre d'art achevée n'est qu'une trace morte. Les pauvres millionnaires qui payent si cher des tableaux, ils sont bien roulés ! Ce qu'ils achètent, l'art l'a déjà quitté – à la minute où le peintre a posé ses pinceaux. Ce qui reste de son effort est toujours une croûte. L'œuvre d'art naît et meurt dans le même moment. Il n'y a pas d'œuvres immortelles, mais seulement des instants créateurs, si beaux, enfuis d'avoir eu le temps de vieillir. L'art est dans l'homme, non dans les choses. Il est ce que je crée, lorsque je fais l'amour comme je le fais.<sup>34</sup>

Suivant les traces de Guyau, *Emmanuelle* nous enjoint donc à avoir une approche différente de l'art, une façon nouvelle de faire de l'esthétique, qui est rendre sa noblesse au corps et au toucher, pour faire du plaisir physiologique un objet d'étude légitime. La « loi » qui ressort de la recherche érotico-esthétique d'Emmanuelle est exprimée en ce mots : « *Tout temps passé à autre chose qu'à l'art de jouir, entre des bras toujours plus nombreux, est un temps gaspillé.* »<sup>35</sup> Il en ressort que pour que l'art érotique soit durable, il faut sans cesse le renouveler en le vivant. La réflexion de l'auteur autour de l'art aboutit à cette déclaration, formulée dans *L'Hypothèse d'Eros*, un recueil de textes théoriques autour de l'érotisme : « Ne laissons pas la stagnation, la platitude, la tristesse et le naturel nous tromper sur notre destin : nous sommes réellement nés pour faire œuvre d'art - ou pour en être

---

33 ARSAN, Emmanuelle, *Emmanuelle, la leçon d'homme* [1959], Paris, La Musardine, 2008, p. 208.

34 *Ibid.*, p. 194.

35 *Ibid.*, p. 231.

une »<sup>36</sup>.

Cette sentence semble répondre directement par l'érotisme à la question de « l'infini esthétique » posée par Paul Valéry dans ses cours de poétique. Le poète et philosophe défend la thèse que la *sensation* est centrale aussi bien dans la création artistique que dans la réception esthétique. Il explique, dans la leçon n° 2, que l'art s'origine dans le désir de l'homme de ressentir le jeu de ses sens :

L'œuvre d'art a ce dessein d'entretenir la sensation. [...] Nous cherchons dans la masse plastique informe à retrouver quelque chose qui nous plaît : alors, comme le sauvage, qui, prenant son plaisir à modeler, se trouve avoir fait une poterie, nous ferons une œuvre d'art. La matière subit ce plaisir, elle est transformée selon ce plaisir, la forme du plaisir va y être imprimée.<sup>37</sup>

On remarquera l'importance du toucher dans l'exemple choisi, et plus encore, du plaisir pris au toucher. Entretenir la sensation est en effet le but de l'œuvre car pour Valéry, « l'œuvre de l'esprit n'existe qu'en acte »<sup>38</sup>, en relation donc avec son spectateur. On retrouve ici la thèse de Guyau qui sera reprise par *Emmanuelle*. Dans cette configuration de pensée, le plaisir esthétique présente un caractère d'infini, car la sensation n'est pas rassasiée par le jeu de l'art, mais bien exacerbée :

*L'art a, parmi ses éléments nécessaires, ce propos d'organiser un système de choses sensibles qui possèdent cette propriété de se faire redemander sans jamais assouvir le besoin qu'elles provoquent.* Le problème de l'art consiste à se faire désirer, et à se faire désirer continuellement. La création vise à produire l'objet qui engendre le désir de lui-même. C'est ce que j'appelle *l'infini esthétique* et qui distingue le plus nettement l'œuvre d'art des autres œuvres de l'homme.<sup>39</sup>

La particularité de la réception esthétique est donc d'entretenir le désir de manière infinie, sans jamais assouvir le besoin que les œuvres créent. Dans le dernier chapitre de *L'Érotisme*, Bataille déclare que « la beauté est, dans l'objet, ce qui le désigne au désir »<sup>40</sup>, répondant ainsi à Valéry et faisant entrer le désir dans le champ de l'art<sup>41</sup>. Mais il met surtout en lumière la présence de l'infini esthétique dans le désir sexuel même :

---

36 ARSAN, Emmanuelle, « La guerre sans culotte » in *L'hypothèse d'Éros* [1969-1974], Paris, 10/18, 1974, p. 235.

37 *Ibid.*, p. 9.

38 VALÉRY, Paul, « Cours de poétique au collège de France » [1937], transcrites par Georges Le Breton, dans *Recherches Poétiques* n°5, « Paul Valéry, l'artiste en philosophe », Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 1996, p. 6.

39 *Ibid.*, p. 8.

40 BATAILLE, Georges, *L'Érotisme* [1957], Paris, Éditions de minuit, 2011, p. 153.

41 Tout en niant à la sexualité le droit d'appartenir au champ de la beauté, révélant ainsi la contradiction de sa théorie : « Personne ne doute de la laideur de l'acte sexuel », écrit-il p. 156, ce à quoi il est aisé d'opposer la volonté de Fourier de proposer à l'appréciation de spectateurs réels des « orgies de musée », plaisantes à l'œil et aux sens (Voir FOURIER, Charles, « De l'orgie de musée ou omnigamie mixte en ordre composé et harmonique », *Le nouveau monde amoureux*, op. cit., pp. 282-284).

Qu'il est doux de rester dans le désir d'excéder, sans aller jusqu'au bout, sans faire le pas. Qu'il est doux de rester longuement devant l'objet de ce désir, de nous maintenir en vie dans le désir, au lieu de mourir en allant jusqu'au bout, en cédant à l'excès de violence du désir. Nous savons que la possession de cet objet qui nous brûle est impossible. De deux choses l'une, le désir nous consumera, ou son objet cessera de nous brûler. Nous ne le possédons qu'à une condition, que peu à peu le désir qu'il nous donne s'apaise.<sup>42</sup>

Pour Bataille, c'est parce que nous ne pouvons réellement posséder l'autre que le désir sexuel est un infini, toujours renouvelable et renouvelé. Et c'est peut-être le seul point sur lequel Bataille et *Emmanuelle* s'accordent, tant il n'est jamais question de plaisir dans le livre de Bataille, mais seulement de profanation de la femme, de souillure, d'ordure et de mort (à tel point que l'on peut lire *Emmanuelle*, paru deux ans après *L'Érotisme*, comme une réaction directe à Bataille, qui tente de montrer que la transgression nécessaire à l'érotisme peut se trouver dans des phénomènes et des situations solaires et non mortifères).

Réagissant peut-être à Bataille, et en usant des outils théoriques classiques, ce qu'exprime la théorie contenue dans *Emmanuelle*, c'est que le corps peut et doit être réintégré dans l'art et dans la réception esthétique. Son désir d'ériger l'érotisme en tant qu'art dénote une véritable volonté de revenir à une esthétique plus concernée par son spectateur, où le plaisir est prépondérant. Or c'est ainsi qu'Agnès Lontrade définit l'esthétique érotique dans son article de 2001 : « Le plaisir esthétique ne résulte plus d'une sublimation répressive mais d'une « auto-sublimation » qui affirme et valorise la sexualité dans tous les domaines de la vie. »<sup>43</sup> Il serait ainsi possible de faire de l'expérience érotique une expérience esthétique, et de réhabiliter le plaisir corporel dans le processus de compréhension du beau. Mais Lontrade nous met cependant en garde contre une esthétique qui s'intéresserait uniquement au plaisir physique :

Que le plaisir ait une base érotique ne doit pas nous faire oublier la cognition et l'intellection, qui peuvent elles-mêmes procurer un plaisir, de l'œuvre d'art (manière de rappeler le pôle objectiviste de l'esthétique).<sup>44</sup>

Même si le toucher peut être réhabilité comme sens esthétique, il ne faut pas oublier que l'intellection, dans le processus de réception, est aussi une donnée à évaluer. Or ce « pôle objectiviste », où l'on ne s'abandonne pas entièrement aux sensations mais où elles sont accompagnées d'intellection et d'entendement, on le retrouve dans toute sa force dans la littérature érotique.

---

42 *Ibid.*

43 LONTRADE, Agnès, « De l'érotisme du plaisir esthétique », *op. cit.*, p. 73.

44 *Ibid.*, p. 74-75.

## II. La chair du texte

Au désintéressement Kantien, Nietzsche oppose l'écrivain Stendhal. Guyau fait de la poésie le support exemplaire de sa théorie. L'auteur d'*Emmanuelle* élabore une théorie esthétique sensualiste au cœur d'un roman. Bref, pour s'attaquer au plaisir, les auteurs se tournent *vers la littérature*. L'exemple d'*Emmanuelle* nous a montré qu'il peut y avoir une théorie esthétique dans la littérature érotique, que ses problématiques renvoient à la critique du désintéressement, et qu'elle nous permet de proposer une lecture érotique de l'esthétique à travers le texte. Par sa relation directe au sujet du plaisir physique et sensuel, la littérature érotique est peut-être le lieu de l'art où les catégories de plaisirs sont effacées, où le plaisir du toucher est mis en avant autant que le plaisir de la vue et de l'ouïe. En bien des aspects, la littérature érotique réconcilie plaisir esthétique et plaisir physique. L'objet de cette recherche sera donc l'expérience érotique de la littérature. Celle-ci sera examinée dans le cadre de la lecture bien sûr, mais aussi de l'écriture, et plus généralement dans le rapport de l'écrit à l'expérience érotique empirique.

Mais comment les livres, supports de texte, expressions de la pensée qui elle-même n'a pas de corps, et certainement pas de sensations, pourraient-ils être le lieu de l'érotisation du sentiment esthétique et du plaisir corporel ? La séparation corps et esprit semble plus flagrante encore dans la littérature, qui est un art dont la réception ne convoque que peu de sens. Comment comprendre alors le rapprochement fait par *Emmanuelle*, et Nietzsche et Guyau auparavant, entre le plaisir corporel et la chose écrite ?

### ***Le concept de chair réconcilie corps et esprit***

Une science, qui n'est pas l'esthétique, mais qui a déclaré le plaisir physique comme digne d'intérêt est la phénoménologie. Parmi les notions de la phénoménologie, celle de *chair* nous permet de mieux comprendre les liens qu'il peut y avoir entre plaisir physique et plaisir intellectuel. En effet, l'idée de chair est en un sens une idée du corps dans sa relation avec l'esprit, via la médiatisation que le plaisir crée entre les deux.

L'idée de chair comme expression d'un ensemble corps-esprit n'a commencé à être étudiée qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, notamment par Husserl en 1905, soit à mi-chemin entre Guyau et *Emmanuelle*. Dans ses écrits sur l'intersubjectivité, il tente de la définir, sentant qu'il y a derrière ce terme quelque chose qui n'est pas uniquement de l'ordre du corps biologique de l'être humain :

Ma chair [...] m'est donnée à la fois en tant que chose et en tant que chair, en tant que support

des champs de sensations, etc., et en tant que librement mobile, en tant que corps de base des relations psychophysiques. Le psychique est perçu comme ne faisant qu'un avec le corps de chair ; c'est une unité psychophysique qui est perçue, comprenant un stade inférieur, celui de la simple corporéité<sup>45</sup>.

L'idée de chair dépasse donc celle du corps, il ne s'agit pas seulement des « tissus musculaires et conjonctifs<sup>46</sup> », mais aussi de la manière dont la psyché du sujet pense ces tissus. Mais outre la psyché, l'esprit, Husserl associe au fil de ses recherches la chair à un autre pôle de la perception, qui n'est pas celle de l'intelligible, mais celle des sensations :

La chair propre, à savoir mon corps doté de mes champs de sensations et de mouvements, ainsi que des états psychiques qui y sont afférents, etc., bref ma réalité psychophysique est donnée dans la « perception de soi »<sup>47</sup>.

Husserl semble exprimer une corrélation entre les sensations et le fait même de se percevoir en tant qu'individu. La chair serait alors ce qui correspond à mon corps en tant que je l'habite, en tant que j'ai conscience de l'habiter, en tant que ma psyché me permet de le percevoir. On commence à mieux comprendre la relation possible entre le texte, expression de la psyché, et la chair, mais ce collage pourrait également sembler arbitraire, et les recherches de Husserl sur la chair ne sont que des prémices constituant un bref moment de sa réflexion sur l'intersubjectivité. Il faut attendre quelques décennies avant que la phénoménologie ne creuse le sujet, et que Merleau-Ponty ne considère le problème : dans *Le Visible et l'invisible*, ouvrage posthume et inachevé, qu'il est donc nécessaire de lire avec précaution, il tente d'approcher une définition de la chair plus systématique que celle ébauchée par son prédécesseur. Ici, la chair est définie également par les sensations que nous pouvons expérimenter, et qui lui donnent sa pleine existence :

Encore une fois, la chair dont nous parlons n'est pas la matière. Elle est l'enroulement du visible sur le corps voyant, du tangible sur le corps touchant, qui est attesté notamment quand le corps se voit, se touche en train de voir et de toucher les choses, de sorte que, *comme* tangible il descend parmi elles, *comme* touchant il les domine toutes et tire de lui-même ce rapport, et même ce double rapport, par déhiscence ou fissions de sa masse<sup>48</sup>.

Soudainement on voit apparaître le monde extérieur, qui se pose comme support de l'expérience de sa chair propre, comme en-dehors-de-soi qui permet de définir par opposition la sensation de soi.

---

45 HUSSERL, Edmund, *Sur l'intersubjectivité I* [1905-1920], traduit de l'allemand par Natalie Depraz, Paris, PUF, 2001, p. 265.

46 *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle (1789-1960)*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1980, 1364 p. Nous utilisons dans ce travail la version en ligne : <http://atilf.atilf.fr/>. Les prochaines utilisations de ce dictionnaire seront indiquées par le sigle suivant : TLFi.

47 HUSSERL, Edmund, *op. cit.*, p. 269.

48 MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 189.

Ailleurs dans l'ouvrage, Merleau-Ponty définit la chair comme « masse intérieurement travaillée<sup>49</sup> », où il faut lire « travail » comme un état constant de sensibilité. Le « psychophysique » de Husserl est toujours là, mais il est enrichi de cette perspective sensorielle. Dans les notes de travail de son ouvrage, Merleau-Ponty explique : « La chair, qui n'est pas le corps objectif, qui n'est pas non plus le corps pensé par l'âme (Descartes) comme sien, qui est le sensible au double sens de ce qu'on sent et ce qui sent<sup>50</sup>. » Il n'y aurait donc pas d'un côté le corps et de l'autre la pensée, mais une hybridation entre les deux qui ne s'accomplit *que* dans la sensation.

Dans l'optique du rapport entre texte et chair, comment peut-on comprendre cela ? Le livre (pensée) serait-il complémentaire de la chair (corps sentant et pensé) en lui offrant des sensations ? Cela semble invraisemblable, car les sensations potentielles offertes par la lecture sont des sensations créées par l'esprit, elles ne naissent pas du monde extérieur mais de l'intériorité, de la pensée qui, lisant, recrée les émotions suggérées dans le texte. Si ces sensations naissent dans la chair, elles ne peuvent donc permettre de sentir sa propre chair, puisque selon Merleau-Ponty, seul le monde tangible le peut. Il faut donc chercher la clef de ce rapport ailleurs.

En 2000, Michel Henry s'attaque lui aussi au problème de la définition de la chair, et retourne l'idée de Merleau-Ponty, en faisant de cette chair l'outil fondamental qui permet de faire l'expérience de l'autre. Dans *Incarnation, une philosophie de la chair*, il oppose radicalement le corps à la chair, ne faisant pas de l'un la composante de l'autre, mais un parfait étranger incapable de sensation :

Définie par tout ce dont un corps se trouve dépourvu, la chair ne saurait se confondre avec lui, elle en est bien plutôt, si l'on peut dire, l'exact contraire. Chair et corps s'opposent comme le sentir et le non-sentir – ce qui jouit de soi d'un côté ; la matière aveugle, opaque, inerte de l'autre<sup>51</sup>.

Le terme qui nous retient ici est celui de jouissance. Le corps selon Henry serait incapable de jouir, et ce serait justement le privilège de la chair. Il y a donc quelque chose de sensuel dans la chair, au sens de ce qui nous permet de jouir et de sentir notre corps jouissant. Par ailleurs la description explicite de l'idée de chair que Henry propose ne va pas dans un autre sens :

Car notre chair n'est rien d'autre que *cela qui, s'éprouvant, se souffrant, se subissant et se supportant soi-même et ainsi jouissant de soi selon des impressions toujours renaissantes*, se trouve, pour cette raison, susceptible de sentir le corps qui lui est extérieur, de le toucher aussi

---

49 *Ibid.*, p. 191.

50 *Id.*, « Notes de travail : Chair - Esprit », p. 307.

51 HENRY Michel, *Incarnation, une philosophie de la chair*, Paris, Seuil, 2000, p. 9.

bien que d'être touché par lui<sup>52</sup>.

Car il ne suffit pas d'avoir sa chair propre, il faut aussi que cette chair puisse faire l'expérience d'une altérité pour exister. Et la manière de le faire serait la sensation à son paroxysme, en ce qu'elle n'est pas uniquement une manifestation du corps, mais de cette chair qui serait le corps habité d'une intériorité capable de jouir.

Parmi les dernières recherches qui ont pu être effectuées sur l'idée de chair, l'ouvrage de Jean-Luc Marion *Le phénomène érotique* semble aller dans ce sens. Nourri par les écrits de ses prédécesseurs, Marion définit lui aussi la chair comme une instance jouissante. Dans le paragraphe 23 de son ouvrage, intitulé « Ma chair et la sienne », il dépasse même ce présupposé en faisant de l'expérience sexuelle la condition de la rencontre avec sa propre chair :

Je ne me libère et ne peux devenir moi-même qu'en touchant une autre chair, comme on touche au port, parce que seule une autre chair peut me faire place, m'accueillir, ne pas me renvoyer, ni me résister – faire droit à ma chair et me la révéler à moi-même en lui ménageant une place<sup>53</sup>.

On retrouve l'idée de Henry selon laquelle la chair permet de sentir le corps d'autrui, mais assortie ici de l'idée que c'est justement l'expérience du corps de l'autre qui me permet de sentir ma propre chair. L'expérience érotique n'est donc ni anodine ni futile, car elle me permet d'exister pleinement comme chair, comme être pensant, sentant et se sentant :

Autrui me donne à moi-même pour la première fois, parce qu'il prend l'initiative de me donner ma propre chair pour la première fois. Il m'éveille, parce qu'il m'érotise<sup>54</sup>.

Ainsi, pour faire l'expérience de la chair, il faut d'une part qu'autrui fasse partie de mon expérience, et d'autre part que cette expérience soit une expérience d'érotisation. Ainsi la chair est avant tout la chair jouissante, et cela dans la rencontre charnelle avec autrui, dont la jouissance – en ce qu'elle est ressentie comme extérieure à mes sensations – me donne comme chair à moi-même.

### ***Présence-absence du langage dans l'éros***

La chair a donc à voir avec la sexualité, l'érotisme et la sensualité. Que devient donc le texte ici ? Où est sa place dans l'expérience de la chair érotique ? Préciser que la chair est bien la chair jouissante, érotique, ne résout pas l'opposition entre corps et esprit, au contraire. La sexualité semble plutôt être ce qui nous relie à l'instinct, elle est une des expériences qui nous renvoient directement à notre animalité. À l'inverse, la littérature est ce qui nous constitue en tant que

---

52 *Ibid.*, p. 8.

53 MARION, Jean-Luc, *Le phénomène érotique*, Paris, Grasset, 2003, p. 187.

54 *Ibid.*, p. 188.

civilisation, ce qui nous sépare de la nature, ce qui est donc à l'opposé exact sur le spectre de l'expérience. Pourquoi vouloir alors rapprocher deux objets qui semblent fondamentalement si opposés ? Par ailleurs, dans son *Journal du séducteur*, Kierkegaard relève cette inadéquation entre le langage et le corps des amants :

Éros gesticule, il ne parle pas ou, s'il le fait, il s'agit d'allusions mystérieuses, d'une musique imagée. Les situations érotiques sont toujours, ou plastiques ou picturales<sup>55</sup>.

L'érotisme serait ce qui se passe de mots, le moment où les corps prennent le relais sur le langage, où il n'est plus besoin de discours. Car parler d'amour ce n'est pas le faire, et le récit ne peut avoir lieu au même exact moment que l'expérience. Les expériences érotiques semblent de prime abord situées hors du langage, car si le discours intervient dans l'acte sexuel ce n'est pas, en tout cas dans l'immédiat, pour construire un récit ou édifier une fable. L'expérience effective se passe en fait de mots, et c'est là qu'entre en jeu le « plastique et pictural » qu'évoque Kierkegaard : gestes, situations, respirations, cris et gémissement parfois, voilà le tableau que peignent les amants, qui n'est pas un tableau de langage. Car si elle n'est pas complètement silencieuse, la sexualité est cependant relativement muette. Mais Kierkegaard, presque aussitôt après cette constatation, émet une réserve :

Pourtant les fiancés sérieux commencent toujours par de tels palabres qui constitueront aussi plus tard le lien d'union de leur ménage bavard<sup>56</sup>.

Selon Kierkegaard, l'expérience érotique réelle se passe de langage, pourtant il admet également que celui-ci est au centre de sa construction. Il y a donc là un paradoxe, proche de celui que l'on a mis au jour avec la littérature du plaisir.

### ***Le corps du texte***

Puis-je ressentir le texte comme une chair ? La théorie de Merleau-Ponty selon laquelle il existerait une chair du monde a été rejetée par Marion, pour qui « il n'y a pas de chair du monde (le monde se définit justement par son absence radicale de chair), mais il n'y a de monde qu'avec une chair qui le sent – une seule chair, la mienne<sup>57</sup>. » Selon cette idée, le texte n'aurait pas ou ne serait pas une chair. Tout au plus puis-je le *ressentir* avec ma chair propre, mais comme un objet, et non comme une autre chair. Dans la mesure où le texte est un produit de l'esprit, inanimé et incapable de

---

55 KIERKEGAARD, Søren, « Le journal du séducteur » [1843], traduit du danois par M.-H. Guignot et F. et O. Prior. dans *Ou bien... Ou bien...*, Paris, Gallimard, collection Tel, 1943, p. 325.

56 *Ibid.*

57 *op. cit.*, p. 181.



ressenti, comment pourrait-il être une chair ? Pourtant, les métaphores qui lient le texte au corps érotique ne manquent pas. On parle de *corps* du texte, de *liaisons* entre les mots, on dit que tel texte nous a *touché*, que l'on a *dévoré* tel autre, et selon Lacan, « le signifiant, c'est la cause de la jouissance<sup>58</sup>. » Effectivement, force est de constater que la lecture fait quelque chose à mon corps, qu'elle interpelle ma chair, et que le rapport au texte peut se vivre comme un rapport interpersonnel. Roland Barthes dans *Le plaisir du texte* en 1973 ébauche une esthétique du rapport du lecteur à l'écrit. Orienté du côté du plaisir, ce rapport est fondamentalement ancré dans des mécanismes de jouissance. Pour Barthes, ce qui impulse le désir de lire, c'est avant tout la possibilité du plaisir, mais ce dernier, loin d'être uniquement intellectuel ou mental, implique le corps, ainsi qu'il le résume au début de sa réflexion :

Il paraît que les érudits arabes, en parlant du texte, emploient cette expression admirable : le corps certain. Quel corps ? Nous en avons plusieurs ; le corps des anatomistes et des physiologistes, celui que voit ou que parle la science : c'est le texte des grammairiens, des critiques, des commentateurs, des philologues (c'est le phéno-texte). Mais nous avons aussi un corps de jouissance fait uniquement de relations érotiques, sans aucun rapport avec le premier : c'est un autre découpage, une autre nomination ; ainsi du texte : il n'est que la liste ouverte des feux du langage [...] . Le texte a une forme humaine, c'est une figure, un anagramme du corps ? Oui, mais de notre corps érotique. Le plaisir du texte serait irréductible à son fonctionnement grammairien (phéno-textuel), comme le plaisir du corps est irréductible au besoin physiologique<sup>59</sup>.

Nous retrouvons ici la distinction entre le corps physiologique et le corps capable de jouissance, la chair, définie par les phénoménologues comme distincte du corps car impliquant l'esprit entièrement. Le texte est donc d'abord un instrument de plaisir, un support de jouissance, de jouissance esthétique, certes, mais qui outrepasserait cette simple perspective pour venir se nicher dans la jouissance physique, ou corporelle.

Mais l'écrit ne se porte pas de lui-même à la connaissance du lecteur, à l'autre bout du texte, il y a l'auteur, qui porte donc une part de responsabilité de ce plaisir de lecture. Serait-il possible alors qu'à cet autre pôle, l'écriture soit aussi source de plaisir ? C'est la théorie que développe Belinda Cannone dans *L'écriture du désir*, où elle cherche à démontrer que l'écriture est principe de plaisir, mais d'un plaisir physique, parfois proche d'une forme de sensualité érotique. Elle-même romancière, Cannone analyse l'acte d'écriture au regard du désir, et plus précisément du désir sexuel :

Plutôt qu'expression nécessairement tournée vers l'ombre, je vois l'écriture comme la manifestation de notre volonté d'êtreindre – le monde, la réalité rugueuse ou douce. Le même

---

58 LACAN, Jacques, *Encore, Séminaire XX*, 1972-1973, Paris, Seuil, 1975, p. 34.

59 BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 26.

mouvement qui me pousse vers une peau m'incite à essayer d'écrire le goût de cette peau, la forme de mon désir, et le plaisir est grand de chercher, de trouver les mots pour décrire la chose minuscule et immense, l'élan de l'être<sup>60</sup>.

Si l'élan qui pousse vers la page est le même que celui qui pousse vers la peau, alors il est légitime de considérer l'écriture comme un désir de caresse, quelque chose de profondément sensuel, dénonçant un rapport direct entre expérience érotique et expérience d'écriture. Entre sexe et texte, il y aurait donc un rapprochement possible, qui n'est pas uniquement celui de leur consonance. Ces signes nous laissent à penser qu'il y aurait quelque chose à explorer. Il y a quelque chose qui donne, dans le texte, l'envie de l'apprécier comme un corps, et même (et plutôt) comme une chair. Il y aurait, inexplicablement, une *chair du texte*.

Il faut donc chercher en quoi celle-ci consiste. Gaëtan Brulotte, élève de Barthes, publie en 1998 un important travail sous le titre de *Œuvres de chair, figures du discours érotique*. Dans cet ouvrage, fortement inspiré des *Fragments d'un discours amoureux*, il dévoile un certain nombre de postures érotiques face au texte. Il y a certes le plaisir de lecture et celui d'écriture, que nous venons d'évoquer, mais il y en a d'autres. Brulotte établit un inventaire de ces postures de plaisir textuel<sup>61</sup>, expressément incomplet car « il ne s'agit pas d'épuiser le sujet, mais, tout à l'opposé, de le rendre inépuisable<sup>62</sup>. » Ainsi est présenté un panorama très large de la manière dont l'écrit intervient dans le rapport à la chair, celle du sujet-lecteur comme celle de ses partenaires érotiques, qu'ils soient effectifs ou fantasmés. Utilisant la littérature érotique comme centre de sa réflexion, Brulotte démontre que le langage a le pouvoir d'érotiser les corps au point de les bouleverser :

Tout se passe, d'ailleurs, comme si le doigt du critique, en touchant certains points privilégiés du « corps » de l'autre, en les isolant ou en les fétichisant, en réveillait encore plus la chaleur. De sorte que la citation apparaît, dans notre discours, comme un lieu surexcité, comme un empouprement de langage ou telle apparition vivement incarnée dans l'ouverture d'un vêtement. C'est à dire qu'elle a des vertus d'ébranlement<sup>63</sup>.

Le simple surgissement du langage littéraire suffit à interpeller le centre névralgique du lecteur, faisant ainsi office de catalyseur du plaisir érotique, dans de multiples occasions qui ne sont pas uniquement celles de la lecture ou de l'écriture. Brulotte considère également l'objet livre, la

60 CANNONE, Belinda, *L'écriture du désir*, Paris, Gallimard, coll. Folio essai, 2001, p. 21.

61 « Barthes a dégagé, à partir de la littérature, les figures du discours amoureux : pourquoi ne pas identifier la multitude des figures du discours érotique en se fondant sur les mêmes principes ? [...] Notre propos n'est donc pas de « définir » l'érotisme, lequel est essentiellement mouvant, ou d'élaborer une « philosophie » de la sexualité, comme pour la ramener à la Raison, mais seulement de voir un peu, à l'aide de touches légères et multipliées dans tous les sens, ce que dit du corps érotique la fiction littéraire, d'examiner comment, à travers cette dernière, le sexe se met en discours et comment l'être humain construit, en elle, son imaginaire érotique. » BRULOTTE, Gaëtan, *Œuvres de chair, figures du discours érotique*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 4.

62 *Ibid.*, p. 3.

63 *Ibid.*, p. 21.

correspondance, l'imaginaire érotique collectif construit sur des récits séculaires, l'usage du nom de l'être aimé comme talisman, la confession, la confiance, et toutes sortes d'usages érotiques du langage.

Tout porte ainsi à croire qu'il y a de multiples manières d'interagir érotiquement avec le texte, qui ne se résument pas aux seuls actes de lecture et d'écriture, mais à d'autres postures qui érotisent le texte au-delà du seul signifiant. Au regard des théories que nous venons de passer en revue, ce qui se dessine est que la lecture a le pouvoir de me révéler comme chair. C'est-à-dire de me révéler à moi-même comme être sentant, et capable de penser ces sensations. À plus forte raison quand le texte met en jeu ce qui est insaisissable et indicible : la sexualité, le désir, le sentiment amoureux. En nous appuyant sur les axes ouverts par Barthes, Brulotte et Cannone, notre ambition dans ce travail se déploie en trois projets : explorer les relations d'interdépendance entre texte et expérience érotique, définir la nature du plaisir pris au texte, et enfin, identifier la chair du texte. L'importance de Barthes dans cette réflexion est à souligner, puisque par *Les Fragments d'un discours amoureux* et *Le plaisir du Texte*, ainsi que sporadiquement dans l'ensemble de son œuvre, il a entamé une étude des rapports du texte au sentiment amoureux et au plaisir érotique, et que ces théories ont jeté les fondations de notre recherche.

### III. Méthode

#### *Le sentiment érotique*

Cela étant posé, il faudrait bien définir l'expérience érotique, or c'est une tâche aussi difficile que vaine, car il s'agit de l'expérience humaine la plus universelle en même temps que la plus singulière. L'expérience érotique est cette partie de l'expérience humaine qui possède à la fois un caractère unanime et une essence subjective. Peut-on jamais vraiment en parler, en dire quelque chose qui ne soit pas idiosyncrasie pure, qui soit valable pour tout un chacun et pas seulement dicté par l'expérience empirique du sujet qui parle ? Robert Desnos dans un court texte sur l'érotisme paru dans les années 1920 résume assez bien le problème :

L'érotique est une science individuelle. Chacun en résout à sa mesure les questions secondaires et n'est d'accord avec ses pareils que pour constater l'insolubilité des questions éternelles<sup>64</sup>.

Bien que l'érotisme soit une expérience globalement commune à l'humanité, son expression et sa forme diffèrent en fonction des individus. L'un fera d'un événement mineur une grandiose expérience d'érotisation, tandis que son voisin ne remarquera même pas l'événement dans la course

64 DESNOS, Robert, *De l'érotisme, considéré dans ses manifestations écrites et du point de vue de l'esprit moderne* [1922], Paris, Gallimard, 2013, p. 55.

des sensations et des pensées. Le fait que les expériences érotiques se vivent (généralement) dans la sphère privée, et qu'elles concernent l'intime, ne fait que complexifier l'accès au savoir que nous en avons. En érotisme, toutes les expériences se valent, il n'y a pas de chose telle que « l'expert », justement car les apprentissages personnels vécus individuellement sont ce qui détermine la nature de la globalité de l'érotisme. C'est l'ensemble des expériences vécues par les individus qui fait la vérité de l'érotisme. Ainsi que le résume Lou Andréas-Salomé dans *Die Erotik*, publié en 1910, « c'est seulement par les effusions les plus délirantes d'amants de tous les temps et de tous les peuples que se complète l'inventaire de ce que l'homme a fait du sexe<sup>65</sup>. » Il est donc non seulement impossible mais inopportun de vouloir résumer et synthétiser cette expérience pour la faire rentrer dans un concept qui serait universel. Pourtant, puisque nous avons décidé de parler de l'érotisme, il faut bien que nous ayons un principe sur lequel nous appuyer.

Plutôt que d'érotisme, nous préférons donc parler de *sentiment érotique*, expression que nous empruntons au grand éditeur de littérature érotique Jean-Jacques Pauvert. Dans *Métamorphose du sentiment érotique*, il démontre l'irréversible transformation de l'expérience érotique et de la manière dont elle est perçue dans les années récentes, mais ne définit pas vraiment son objet. Il parle indistinctement de sexualité, de coït ou érotisme sans différenciation. Or dans l'expression « sentiment érotique », le terme qui nous intéresse ici est celui de *sentiment*. Puisque l'érotisme est affaire de subjectivité, il semble plus honnête de parler *depuis* le sujet. Le sentiment érotique est donc intrinsèquement lié à la subjectivité, il est ce qui, chez chacun, peut être identifié comme une expérience érotique. Cela évacue le problème de la différenciation entre sentiment amoureux et sensation érotique, car l'expérience amoureuse peut parfaitement être vécue comme une expérience d'érotisation par un individu. De plus, il nous est apparu que les mêmes mécanismes étaient à l'œuvre dans ces deux expériences. Nous nous en remettons à l'écrivain Jacques Henric qui explique que :

Oui je sais, amour/sexe sont dissociés, doivent être dissociés. [...] Mais quel amoureux niais je serais si je soutenais que durant le temps qu'il faut pour baiser, ne serait-ce que les une ou deux minutes qui parfois y suffisent, sous une cage d'escalier, à l'entrée d'un cimetière, dans un local à poubelles, quel crétin sexuel je ferais si je niais qu'au cours d'une baise, la plus sauvage, la plus anonyme qui soit, une fois, au moins une fois, en un très court instant, une goutte d'amour, une chaude larme d'amour ne coulait<sup>66</sup>.

En incluant donc l'expérience amoureuse, nous arrivons à une définition du sentiment érotique qui

---

65 ANDRÉAS-SALOMÉ Lou, « L'érotisme » [1910], traduit de l'allemand par Henri Plard dans *Eros*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 89.

66 HENRIC, Jacques, *Comme si notre amour était une ordure !*, Paris, Stock, 2004, pp. 47-48.

respecte les idiosyncrasies du désir : on peut ainsi définir le sentiment érotique comme *l'émotion du sujet qui lui fait identifier des situations, pensées ou échanges comme mettant en jeu sa sexualité, et sont consciemment désignées par lui comme une expression de celle-ci*. L'expérience qui en découle, qu'on appelle dans ces pages expérience érotique, est donc une expérience de sexualité vécue en tant que telle, et ce sans remettre en cause la complète tyrannie du sujet en la matière. L'expérience érotique existe bien à partir du moment où le sujet de cette expérience *l'identifie comme sexuelle*. Voilà aussi pourquoi, dans le cadre de notre recherche et pour respecter cette subjectivité sans tomber dans un relativisme absolu, nous nous en remettons souvent à la littérature, non uniquement pour illustrer nos propos, mais également pour les construire. La littérature érotique, par sa prodigalité, nous offre un champ de réflexion des plus vastes. « Le roman parvient à rompre l'autisme de mes crises amoureuses, parce qu'il les réinscrit dans une narrativité sociale, plurielle, publique<sup>67</sup> », déclare Jean-Luc Marion dans *Le phénomène érotique*. Nous avons ainsi privilégié la littérature érotique et le panel d'expériences qu'elle nous offre pour concevoir notre raisonnement, en la considérant comme une forme de philosophie de l'expérience érotique.

### ***La question du genre littéraire***

Mais qu'appelle-t-on « littérature érotique » ? Les définitions varient selon les époques et selon les critiques, mais l'on peut distinguer trois visions principales. La première serait de nature juridique. Pour certains critiques, la seule chose qui rassemble les diverses expressions écrites de l'érotisme est leur condamnation par la censure, puisqu'elle atteste d'un outrage aux bonnes mœurs en enfreignant la loi et est donc porteuse de transgression. Ainsi est définie la littérature érotique par Maurice Garçon dans son ouvrage *Les livres contraires aux bonnes mœurs* (1931) et par Daniel Bécourt dans son essai intitulé *Livres condamnés, livres interdits* (1961). Sur cette base également est fondée la catégorie « Enfer » de la bibliothèque nationale, et donc les bibliographies d'Apollinaire (aidé de Louis Perceau et de Fernand Fleuret<sup>68</sup>) et de Pascal Pia<sup>69</sup>, qui font office de référence dans les milieux amateurs de cette littérature. Mais cette définition nous semble trop ample, car elle inclut également des livres dont l'expérience érotique n'est pas le sujet, mais qui furent censurés, comme le fameux *Suicide, mode d'emploi* de Claude Guillon et Yves Le Bonniec.

Une deuxième définition fréquente de la littérature érotique concerne le contenu plutôt que la réception. Il s'agirait des écrits dont le principal sujet est la sexualité. C'est la définition que

---

67 MARION, Jean-Luc, *op. cit.*, p. 9.

68 APOLLINAIRE, Guillaume et al., *L'Enfer de la Bibliothèque nationale : icono-bio-bibliographie descriptive, critique et raisonnée, complète à ce jour de tous les ouvrages composant cette célèbre collection*, Paris, Mercure de France, 1913.

69 PIA, Pascal, *Les livres de l'enfer*, Paris, Coulet & Faure, 1978.

choisit Sarane Alexandrian<sup>70</sup>, par exemple. Mais dans ce cas, les manuels de sexologie, les traités médicaux ou les manuels de confession peuvent être considérés comme de la littérature érotique et nous ne nous intéresserons que peu à ceux-là.

La dernière définition de la littérature érotique que l'on rencontre souvent est celle qui met l'accent sur le physiologique. Serait érotique tout livre qui crée l'émoi sexuel chez le lecteur. C'est la théorie, notamment, d'Olivier Bessard-Banquy<sup>71</sup>, de Boris Vian<sup>72</sup> et d'Emmanuel Pierrat<sup>73</sup>. Mais dans ce cas, il serait facile de considérer tout écrit comme érotique, puisque les fantasmes et passions dépendent du lecteur, et sont aussi variés que l'humanité. Ainsi un fétichiste des arbres (ou « dendrophile », paraphilie plus commune qu'on ne le pense, puisqu'elle est à l'origine de fantasmes et d'images depuis l'antiquité – on pensera notamment au mythe de Daphné) désignera par exemple comme littérature érotique la description de la forêt par Henry David Thoreau dans *Les forêts du Maine*.

Personne ne semble donc s'accorder sur l'essence de la littérature érotique, mais tout le monde convient de la nécessité de déterminer ou catégoriser le genre, en le séparant du reste de la littérature. Pourtant, certains des textes de notre corpus ne sont pas identifiés comme de la littérature érotique par l'industrie du livre ou par le public. C'est le cas par exemple de *L'Empire des livres*, de Pierre Bourgeade, plutôt considéré comme un roman sentimental (voire policier). Voilà pourquoi nous préférons parler d'*érogaphie*, empruntant le terme à Gaëtan Brulotte, qui dans *Œuvres de chair*, l'invente pour désigner non seulement la littérature qui met en scène les rapports sexuels, mais aussi celle, plus subtile et moins identifiable objectivement, qui convoque le désir amoureux<sup>74</sup>. Le terme d'érogaphie évacue aussi la question de la différence entre culture « légitime » et « populaire », car tous les textes, quel que soit leur statut dans le prisme culturel, sont considérés comme des textes érogaphiques à partir du moment où ils convoquent l'éros.

Pour les mêmes raisons, la différenciation entre la pornographie et l'érotisme n'aura non plus pas lieu d'être. D'une part, nous ne voulons pas retirer au pornographique son droit à

---

70 « On doit distinguer le roman contenant des passages érotiques du roman érotique proprement dit, ayant pour sujet l'acte sexuel dans toutes ses variations. » ALEXANDRIAN, Sarane, *Histoire de la littérature érotique* [1989], Paris, Payot et Rivages, 1995, p. 9.

71 « La distinction ancienne entre érotisme et pornographie a sans doute fait sens à une époque où l'écriture lubrique n'a été pensable qu'euphémisée [...]. Toutefois ces deux types d'écrits ont abouti, dans les faits, à l'échauffement des sens ». BESSARD-BANQUY, Olivier, *Sexe et littérature aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 15.

72 « Devrait être considérée comme ressortissant à la littérature érotique toute œuvre d'art donnant au lecteur le désir d'aimer physiquement, que ce soit directement ou par représentation interposée. » VIAN, Boris, « Utilité d'une littérature érotique » [1948], dans *Écrits pornographiques*, Paris, LGF, 1998, p. 44.

73 « Un livre érotique [...] doit plonger le lecteur – ou la lectrice – dans un état physiologiquement vérifiable. En clair, quelle que soit votre sexualité, un bon livre érotique met toujours le rose aux joues... ou ne se lit que d'une seule main. » PIERRAT, Emmanuel, *L'éditrice*, Paris, Place des éditeurs, Hors-collection, 2010, p. 33.

74 BRULOTTE, Gaëtan, *op. cit.*, p. 7.

l'esthétique, nous avons vu avec Dufrenne que cela peut nous éloigner de notre but, qui est de légitimer le plaisir physique dans l'esthétique. D'autre part les manifestations érotiques dans l'érographie sont propres à l'auteur, et si certains se revendiquent pornographes (Esparbec, Mandiargues), le medium même de l'écriture tend à effacer cette distinction. Olivier Bessard-Banquy, dans son essai sur la littérature érotique, pointe justement l'absurdité de cette division :

Quand l'expression est gracieuse et de tonalité euphorique, on croit y percevoir la marque de l'érotisme. Quand la langue est obscène, bête et méchante, acharnée à décrire une sexualité violente, on pense y deviner la signature de la pornographie. Mais toute la littérature lubrique depuis ses origines met en échec cette dichotomie artificielle dans la mesure où la grâce et le graveleux s'entremêlent sans fin dans les chefs-d'œuvre du second rayon<sup>75</sup>.

De plus, si l'on considère la définition que Michela Marzano donne de la pornographie dans son ouvrage *La pornographie ou l'épuisement du désir*, la distinction disparaît également. Pour Marzano, la pornographie trouve son essence dans la *négation* du sujet, tandis que l'érotisme (qu'elle nomme *sexualité* dans son ouvrage) le célèbre. Prenant exemple dans la production audiovisuelle, elle déclare que « Là où la sexualité déploie la personne et sa valeur, la pornographie les nie, destituant l'humain dans le corps<sup>76</sup>. » Or la distinction n'a pas lieu d'être en littérature car la littérature met en action des personnages se reconnaissant toujours comme sujets, nous verrons au fil du corpus que même les personnages qui semblent déshumanisés présentent en réalité toutes les caractéristiques d'un sujet en pleine possession de son individualité<sup>77</sup>. La définition même de l'érographie par Brulotte fait de cette distinction une incongruité.

Pour satisfaire au parti pris de neutralité (si le lecteur permet cette formule paradoxale), l'on évacuera, ici, la distinction subjective et souvent moralisante entre l'érotique et le pornographique, du moins comme préalable à la recherche, quitte à la retrouver après, confiant qu'il faille analyser et comprendre avant de se livrer à des classements. Aussi propose-t-on de substituer à ces termes suspects et chargés le néologisme érographique pour se dégager des connotations restrictives des deux autres mots. Désormais, on parlera donc du genre *érographique*, de récit *érographique*, de la littérature *érographique*, voire de *l'érographe* et de *l'érographie*.<sup>78</sup>

Nous utiliserons également, pour distinguer l'érographie de la littérature non érographique, le terme de *littérature blanche*. Cette expression, utilisée à l'origine en opposition aux romans noirs pour désigner la littérature considérée comme plus légitime, est conventionnellement utilisée pour

75 BESSARD-BANQUY, Olivier, *Sexe et littérature aujourd'hui*, Paris, La musardine, 2010, introduction, p. 16.

76 MARZANO, Michela, *La pornographie ou l'épuisement du désir*, Paris, Buchet-Chastel, 2003, p. 43.

77 Contrairement à ce qu'avance Michela Marzano dans son essai, il nous semble réducteur de voir dans la soumission de l'héroïne d'*Histoire d'O*. la « disparition du sujet par sa réification » (ibid, p. 140). Elle est selon nous surtout l'expression un désir puissant, d'un élan de l'esprit vers ses bourreaux et par là même, pleinement l'expression d'un sujet.

78 BRULOTTE, Gaétan, *Œuvres de chair, op. cit.*, p. 6.



désigner la littérature qui n'a pas de prétention à l'érotisme<sup>79</sup>.

On pourra s'étonner de la diversité des textes étudiés dans notre thèse, et de leur appartenance à des catégories habituellement peu goûtées par les recherches académiques. Mais, parce que le désintéressement est lié à un certain élitisme, il nous a semblé important dans notre quête de ne pas focaliser notre attention uniquement sur des textes issus de la culture étudiée par l'académie. On trouvera donc, à côté de textes ayant gagné leur légitimité universitaire, d'autres qui n'ont pas vocation à être analysés par l'académie, des textes de la littérature « populaire » ou « de genre », quelle que soit l'appellation dont ils ont pu être taxés. Nous voulons prendre ces objets sans ironie et sans médiatisation, comme des objets esthétiques à part entière qui peuvent nous en apprendre peut-être plus sur le plaisir que les objets « nobles » ne le peuvent, car ils ne sont pas soumis à la distinction du désintéressement.

### ***L'ère moderne de l'érographie***

Dans ces conditions, de quelle érographie allons-nous parler ? L'érographie étant une littérature très prolifique, il nous faut établir un cadre de recherche qui puisse s'adapter à notre projet d'étudier l'actualité de la question érotique dans la réception esthétique. Dans ce contexte, il nous semble alors important prendre en considération le changement majeur de paradigme qui eut lieu au milieu du XXe siècle. Même si notre recherche s'est amorcée avec *Emmanuelle*, il nous a paru pertinent d'inclure au cadre de la recherche l'écrit érotique qui a précédé ce roman, et sans qui peut-être il n'aurait jamais existé, *Histoire d'O*. En effet, au tournant des années 1950 est advenu un changement de paradigme lors duquel l'écrit érotique s'est relativement détaché de la transgression sexuelle et morale qui était le modèle dominant dans lequel l'érographie baignait. De fait, un certain *éros noir* s'était développé, marqué par l'alliance éros/thanatos ainsi qu'en témoigne Bataille dans *L'Érotisme*. L'érographie moderne tente de se détacher de ce modèle, en privilégiant *l'intériorité* des personnages représentés. Ce n'est plus le lien entre érotisme et mort qui intéresse les auteurs, mais plutôt la manière dont l'éros peut opérer une transformation radicale de l'être.

À l'avant-poste de cette révolution érographique se trouve le roman de Pauline Réage *Histoire d'O*. Fait rarissime voire inexistant pour l'époque, ce livre paraît certes sous pseudonyme, mais l'auteur ne se cache pas d'être une femme. Paru en 1954, *Histoire d'O* continue à honorer le paradigme de l'éros noir, en présentant une héroïne qui entretient un certain désir de mort et une fascination pour la souffrance, mais le *focus* est déplacé : ce n'est plus la transgression sociale qui est le centre du propos, mais une forme de transgression intime et émancipatrice. L'importance de

---

79 Notamment par Olivier Bessard-Banquy, Frank Spengler, Jean-Jacques Pauvert et d'autres spécialistes de la littérature érotique.



ce livre est telle qu'il en sera fait cas à plusieurs reprises dans la suite de ce travail, et nous aurons l'occasion d'explorer plus avant ses particularités. Il est également important de noter que c'est à partir d'*Histoire d'O.* que les auteurs d'érographie cessent d'être exclusivement des hommes, et que les femmes deviennent plus présentes, aussi bien du côté de l'écriture que de celui de la lecture.

Quelques années plus tard, *Emmanuelle* transforme l'exception littéraire d'*Histoire d'O.* en tendance globale de l'érographie, en proposant une héroïne qui, comme O., est à la fois actrice et observatrice de sa propre sexualité. L'enjeu de l'érographie, suite à ces romans célébrant la transgression non plus sociale mais individuelle, s'est cristallisé autour de l'émancipation du sujet représenté, voire de l'auteur. Même si la transgression individuelle se place dans un rapport dialectique à la transgression sociale, en l'assimilant le cas échéant, les romans dont il est question mettent l'accent sur l'intime et l'intériorité. Ce changement de paradigme dans les thèmes abordés a bien évidemment changé les attentes du lecteur (désormais également des lectrices), ainsi que le résume Olivier Bessard-Banquy :

Les nouveaux lecteurs de littérature grivoise sont moins en quête de textes bruts pour s'échauffer que de récits complexes permettant de concilier esprit et corps, de montrer le sexe dans tous ses liens avec le cœur et le cerveau et non telle une mécanique folle et robotisée<sup>80</sup>.

La question du plaisir cesse ainsi d'être accessoire pour devenir centrale, et l'érographie devient un formidable laboratoire d'expérimentation autour de la volupté et des sensations, ce qui ne peut que nous servir dans notre recherche.

La littérature étudiée dans cette perspective sera donc celle de cette ère moderne, intéressée par la question du plaisir et du rapport du sujet à lui-même, et ouverte par *Histoire d'O.* Nous nous concentrerons également sur la France, ou du moins sur la francophonie, car lorsque l'on parle de langage il est difficile de se placer hors de sa langue maternelle. Les textes qui nous serviront seront donc d'auteurs français, ou écrivant en français. La présence de quelques textes traduits de l'anglais ou de l'allemand et antérieurs dans leurs dates d'écriture se justifie par le contexte de publication ou de rédaction : ainsi des écrits d'Anaïs Nin, rédigés dans les années 1930 en anglais, mais écrits lors de son long séjour parisien, alors qu'elle est toute entière plongée dans la culture française, et publiés seulement dans les années 1970<sup>81</sup>. Les quelques rares textes non francophones, ou dont la publication est antérieure à *Histoire d'O.* se justifieront par leur pertinence pour le propos démontré, et la manière dont ils peuvent préfigurer la littérature postérieure. Ainsi trouvera-t-on quelques

---

80 Ibid., p. 28.

81 « Quant à ceux qui chantent les joies du sexe, ils s'en vont souvent le faire en Europe, où ils sont publiés avant de l'être en Amérique : Henry Miller en est un bon exemple. [...] À quelques exceptions notables près, l'écrivain américain qui entend mettre ses personnages au contact des délices de la chair paraît obligé de sortir d'Amérique. » GRANDJEAT, Yves-Charles (présenté par), *Sexualité et textualité dans la littérature américaine contemporaine*, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. Lettres d'Amérique, 1998, p. 10.

excursions dans les littératures européennes, ainsi qu'une timide percée dans le XIX<sup>e</sup> siècle. Pour des perspectives historiques aussi, nous évoquerons parfois les origines de la littérature. On trouvera aussi des textes que le marché du livre ne classe pas dans la catégorie « érotique », et qui ne sont pas à proprement parler de l'érotisme, mais qui présentent tous les symptômes d'un rapport érotique au texte. Ces romans, récits, contes, poèmes, autobiographies, fictions, sagas, fables et autres seront utilisés à la fois comme exemples et comme supports de réflexion.

### ***Contre le problème de la subjectivité***

Le fait de choisir la littérature comme principal appui théorique pourrait sembler étrange, mais dans le cas de l'érotisme, c'est une manière pertinente de répondre au problème de la subjectivité. Dans *Le Plaisir du texte*, Roland Barthes avait déjà amorcé cette recherche du rapport entre texte et plaisir. Or, ainsi qu'il le souligne lorsqu'il essaye de déterminer une méthode qui puisse répondre à la problématique de la subjectivité :

On pourrait penser à une immense moisson collective : on recueillerait tous les textes auxquels il est arrivé de *faire plaisir à quelqu'un* (de quelque lieu que ces textes viennent), et l'on manifesterait ce corps textuel (corpus : c'est bien dit), un peu comme la psychanalyse a exposé le corps érotique de l'homme<sup>82</sup>.

La recherche peut donc se faire par accumulation d'exemples et de témoignages, car comme nous l'avons déjà souligné, ce que chacun sait de l'érotisme, c'est son expérience personnelle qui le lui a dicté. Pour l'aborder, il ne faut justement pas refuser cette suprématie de l'expérience. Voilà pourquoi le corpus qui constitue l'objet de ce travail sera partiel et partial, guidé par une sensibilité intime qu'il est difficile de mettre de côté dans le cadre d'Éros, dont les modalités multiples ne peuvent faire système si ce n'est dans le cadre d'obsessions, de systématisations fétichistes limitatives. On trouvera ainsi des textes qui répondent à notre sensibilité et à notre expérience sexuelle. Il est difficile de parler ce dont on ne connaît pas, voilà pourquoi les textes de notre corpus présenteront des expériences hétérosexuelles et bisexuelles, mais on ne trouvera que ponctuellement de la littérature lesbiennes, et pas de littérature homosexuelle masculine, bien que celles-ci existent et qu'elles soient florissantes. Enfin, les auteures femmes seront représentées en proportion égales avec les auteurs hommes.

De même que Nietzsche, Riegl et Guyau considèrent l'expérience de l'artiste en création comme centrale à la question esthétique, nous sommes allés interroger, au préalable de notre

---

82 BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, op.cit., p. 48.

recherche, les auteurs eux-mêmes, afin de répondre à nos interrogations quant au processus de création : que se passe-t-il dans la chair de l'érographe, à quel moment de la création intervient justement la subjectivité de l'auteur, et comment cela se retranscrit-il dans le texte ?

Pour ébaucher une réponse, nous avons d'abord interrogé deux auteures, connues chacune pour leurs contributions essentielles à l'érographie. La première est Catherine Millet, dont le livre *La vie sexuelle de Catherine M.* aborde parfaitement les objets de notre recherche entre écriture et expérience érotique. La deuxième est Françoise Rey, érographe prolifique qui accumule les succès de librairie (*La Femme de Papier, Loubards magnifiques, La jouissance et l'Extase...*), et qui par sa longue carrière a une connaissance approfondie du lectorat de l'érographie. Ces entretiens nous ont permis de mieux cerner l'objet de notre discours, en explorant non plus seulement la perspective du lecteur, mais également celle du créateur.

Cependant les livres ne sont pas que les créations des auteurs, ils traversent bien des états avant d'atterrir entre les mains du lecteurs, voilà pourquoi il nous a semblé tout aussi important de recueillir les témoignages de ces acteurs périphériques de l'érographie. Nous nous sommes donc tournés vers le monde de l'édition et avons interrogé deux de ses membres, spécialisés dans l'érographie. D'abord Claude Bard, directeur à l'époque de la maison d'édition La Musardine, aujourd'hui la référence en matière de publication érotique. Puis Frank Spengler, qui dirige actuellement les éditions Blanche, et a contribué à plusieurs maisons d'éditions érotiques, se rendant responsable de quelques grands titres de l'érographie contemporaine. Leurs contributions à nos interrogations préliminaires ont pu mettre en lumière certains points de problématique qui n'auraient pas pu être éclairés par la littérature ou la philosophie seule. Tous ces entretiens ont servi de socle à notre réflexion, voilà pourquoi le lecteur les trouvera reproduits en intégralité dans les annexes, quand bien même nous n'en citerons que d'infimes parties dans le corps même de la thèse.

La somme de ces textes littéraires et de ces contributions orales constitue un corpus disparate, auquel viendront s'ajouter des ouvrages théoriques dont nous userons ponctuellement en fonction des thématiques abordées. Dans une optique d'exploration des relations entre expérience et littérature, nous proposons ainsi d'établir *une lecture phénoménologique de l'érographie, afin de réhabiliter le plaisir corporel dans l'expérience esthétique.*

### ***De l'ornement à la valeur érotique du texte***

Dans cette perspective, notre réflexion s'organisera en trois temps. La première partie du présent travail aura pour objectif d'explorer la manière dont texte et sexe tissent entre eux des liens de représentation. L'érographie est naturellement l'expression des expériences érotiques humaines,

même les récits de science-fiction érotique mettent en scène des situations corporelles dans lequel le lecteur peut potentiellement reconnaître des situations ou des plaisirs connus. Il en est de même pour l'expression du désir et du sentiment amoureux, qui malgré leurs diverses manifestations, sont familières au lecteur. L'écrit est un témoin de ces expériences en cela qu'il leur donne une forme identifiable sur le papier. Pour ces raisons, on retrouve le texte dans divers lieux de l'expérience, et des lieux de l'expérience se manifestent dans le texte. Dans cette perspective, le texte présente alors toutes les caractéristiques d'un *adjuvant* de l'expérience érotique.

Mais des liens tissés naissent une relation d'interdépendance, et bientôt le lecteur ne se contente plus seulement de voir formuler ou de formuler lui-même, il veut *agir*. Tout comme Vian qui avance que l'érographie donne le désir d'aimer physiquement, nous constaterons que la lecture d'érographie induit le désir de faire à son tour l'expérience du désir et du sentiment érotique. La seconde partie sera par conséquent consacrée à explorer les relations de causalité entre lecture et expérience érotique, entre expérience de lecture et expérience du réel. Le texte n'est plus seulement un adjuvant de l'expérience érotique, il en devient véritablement le *vecteur*.

Mais, entre adjuvant et vecteur, se noue une troisième posture face au texte, et on constate qu'il existe des expériences érotiques qui sont dépendantes uniquement de l'écrit. L'émoi qui prend le lecteur quand il lit des scènes licencieuses en fait partie, mais il s'agit aussi d'autres expériences, comme celle de la manipulation du livre et des pages, et celle de l'érotisation du langage. Il y a donc une dimension événementielle de l'érographie : la troisième partie s'emploiera à en dessiner les contours, permettant de voir le texte comme un véritable *constituant* de l'expérience érotique.

Nous passerons ainsi de l'ornement érotique du texte (ou sa fonction d'*adjuvant*), à son effet (fonction de *vecteur*), pour se tourner vers sa valeur érotique (fonction de *constituant*). La tâche est certes ambitieuse, et Roland Barthes dans un moment d'embarras de sa réflexion sur le plaisir du texte, nous met en garde contre ce projet :

Sur le plaisir du texte, nulle « thèse » n'est possible ; à peine une inspection (une introspection), qui tourne court. *Eppure si gaude !* Et pourtant, envers et contre tout, je jouis du texte<sup>83</sup>.

Il n'y aurait alors rien à dire sur le rapport de l'écrit au plaisir, qu'il soit extérieur ou interne au texte, car la subjectivité vient empêcher toute généralisation. Mais cette recherche vaut bien qu'on s'y attelle. Car bien que l'introspection soit partie prenante du choix de ce sujet, il y a là quelque chose qui dépasse la seule idiosyncrasie du chercheur. Quelque chose d'une vérité luit derrière le choix d'élection. « Impossible, et pourtant ... », dit Barthes. C'est ce « Et pourtant » que nous voulons explorer. C'est ce « Et pourtant » qui nous guide et fait naître la tentation de se frayer un

---

83 *op. cit.*, p. 48.

chemin à travers les diverses impossibilités, à travers les paradoxes et les incohérences apparentes, pour tenter de trouver la Chair du Texte, cet indéterminé, cette inconnue dans l'équation, ce je-ne-sais-quoi qui fait que nous jouissons de l'écrit. Afin d'éclairer le désir d'écrire, et d'écrire le désir.

# **Première Partie : Le texte comme adjuvant de l'expérience érotique**



Le texte a dans la vie humaine une fonction qui paraît de prime abord évidente : celle de conserver le langage. Nous utilisons l'écrit pour documenter, exprimer, transcrire le langage oral, les échanges verbaux et le cours des pensées ; il s'agit d'une des fonctions courantes de l'écriture, notamment littéraire. L'écrit fait office de mémoire du langage, comme l'évoque la linguiste Marie-France Faure :

Utiliser l'écrit, c'est faire passer le langage du rapport d'immédiateté et de proximité qui définit la communication orale interactive, à son usage différé<sup>84</sup>.

Il y a donc une différence temporelle entre le langage, qui ne peut s'éprouver que dans l'instantanéité, qui est fondamentalement sans corps, et le texte, qui peut se recevoir de manière différée de l'expérience et qui a une expression matérielle – papier, écran, livre ou même murs, le texte se déploie sur un support qui, s'il peut être varié, est cependant irrémédiablement physique. Dans ces conditions, on peut facilement comprendre que toute expérience langagière, une fois sortie de la temporalité dans laquelle elle advient, disparaît, et que à l'inverse, son expression écrite demeure.

En ce qui concerne le langage érotique, né au cœur d'une expérience singulière parmi toutes, on devine alors que le texte, expression de ce langage, sera lui aussi particulier. Quel est « l'usage différé » du texte érotique ? Pourquoi même concevoir un usage de ce genre de texte ? L'expérience érotique n'est-elle pas *toute expérience*, dont l'expression ne serait qu'une coquille vide, privée de sa substance constitutive que sont les sensations et la jouissance corporelle ? Pourtant, force est de constater que les textes érotiques existent, qu'ils soient l'expression d'un langage entièrement fantasmé (*Les Onze mille verges*), semi-imprégné d'expérience (*Histoire d'O.*), ou authentique (*La vie sexuelle de Catherine M.*).

Et de fait, ces textes sont produits par des auteurs, et trouvent des lecteurs, qui sont des êtres sexuels, des individus capables d'érotisme, qui font eux-mêmes l'expérience du langage érotique, d'une manière singulière et unique. Or, l'usage du texte érotique pourrait se nouer justement dans cette unicité de l'expérience, pourtant partagée par tous. Le texte servirait à me faire sentir cette singularité du langage érotique d'autrui, dont je ne peux pas faire l'expérience si je n'ai pas vécu avec lui une scène érotique. Il se dessine alors un usage qui serait ni un témoignage scrupuleux du langage érotique à visée scientifique, ni une expression particulière destinée à un destinataire initié,

---

84 FAURE, Marie-France, « Littératie : statut et fonctions de l'écrit », *Le français aujourd'hui*, vol. 174, no. 3, 2011, pp. 19-26.



mais quelque chose entre les deux, comme un *adjuvant* de l'expérience érotique.

L'*adjuvant* est ce qui sert de moyen auxiliaire pour favoriser ou renforcer une action<sup>85</sup>. Comme l'adjuvant du vaccin qui est la molécule qui, ajoutée à la préparation, permet de renforcer les caractéristiques de la substance active, l'adjuvant textuel est l'auxiliaire qui va me permettre, en tant que sujet érotisé, d'investir et de développer en profondeur mes expériences érotiques. C'est-à-dire que le texte, dans ce contexte, ne serait pas uniquement ce qui vient *autour*, commenter l'expérience ou témoigner d'elle, mais serait plutôt un complément *nécessaire* à l'expérience plénière de l'événement érotique. Notre hypothèse est que toute la relation érotique se noue autour et dans le texte, et même *à partir* du texte ; en un mot, que le texte est véritablement un *adjuvant* de l'expérience érotique.

On pourrait alors concevoir le texte comme le produit d'un désir aux strates multiples, dont le lecteur et l'auteur formeraient les deux pôles qui alimentent respectivement fantasmes et manifestations de ceux-ci. Tout livre porterait donc en lui ce message que Roland Barthes formule dans les *Fragments d'un discours amoureux* : « Le Livre, idéalement, serait une coopérative : " Aux Lecteurs – aux Amoureux – Réunis "<sup>86</sup>. » Il s'agira, dans cette partie, d'explorer les différentes manifestations de cette fonction adjuvantique du texte, d'établir à quel moment le texte intervient dans l'expérience érotique, et de découvrir si celle-ci s'en trouve enrichie, ou au contraire appauvrie.

---

85 TLFi

86 BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1977, p. 9.

## **Chapitre 1 : Fiction de l'être aimé**



L'être aimé ou désiré est un être de fiction : je lui prête des qualités qui sont de purs produits de l'imagination. Avant de le connaître, je l'imagine, je dresse un portrait mental du sujet que j'aimerais rencontrer, en l'affublant de perfections souhaitées et de caractéristiques espérées. Lorsque je l'ai enfin rencontré, cette image parfaite se superpose à la réalité du sujet, et il se crée une figure qui est purement le produit de cet exercice mental imaginatif. On pense bien évidemment à Stendhal et à l'image du rameau d'arbre couvert de sel, symbole de la « cristallisation » dont il développe les détails dans *De l'Amour*<sup>87</sup>. « En un mot, il suffit de penser à une perfection pour la voir dans ce qu'on aime.<sup>88</sup> » explique-t-il, rappelant le pouvoir de la rêverie lors des rapports amoureux et érotiques : « ce n'est que par l'imagination que vous êtes sûr que telle perfection existe chez la femme que vous aimez<sup>89</sup>. » L'imagination occupe une grande place dans la construction des rapports amoureux et érotiques. Bien entendu le fantasme en premier lieu est tributaire de cette imagination qui s'affole au contact de l'être désiré, mais il est question ici de considérer la manière dont le sujet est érigé en véritable *personnage* d'une fiction dont l'individu désirant est à la fois le protagoniste et le narrateur. Le sujet érotisé souffre d'une logorrhée amoureuse. « J'aime, donc je raconte », devrait-on dire, et les diverses péripéties de la vie érotique ne semblent exister qu'à travers leur récit, voire *pour* leur récit. Par ailleurs, nous disons rarement que nous vivons des *expériences érotiques*, préférant les termes d'*aventures*, d'*histoires*, voire d'*intrigues*.

Le propos dans ce chapitre sera donc de se demander dans quelles mesures récit et expérience érotique se rencontrent, et à quel niveau la narration intervient dans l'acte amoureux. Le moment du récit semble être a posteriori de l'expérience érotique, mais n'y aurait-il pas une autre relation que cette simple subordination temporelle ? Notre intuition est que le récit, loin d'être anecdotique, est une composante première de toute expérience érotique. Nous nous attacherons à vérifier cette théorie, en examinant la *fictionnalisation* de l'être aimé comme un effet initiateur du sentiment érotique.

---

87 « On se plaît à orner de mille perfections une femme de l'amour dont laquelle on est sûr ; on se détaille tout son bonheur avec une complaisance infinie. [...]

Laissez travailler la tête d'un amant pendant vingt-quatre heures, et voici ce que vous trouverez :

Aux mines de sel de Salzbourg, on jette, dans les profondeurs abandonnées de la mine, un rameau d'arbre effeuillé par l'hiver ; deux ou trois mois après on le retire couvert de cristallisations brillantes : les plus petites branches, qui ne sont pas plus grosses que la patte d'une mésange, sont garnies d'une infinité de diamants, mobiles et éblouissants ; on ne peut plus reconnaître le rameau primitif.

Ce que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections. » STENDHAL, *De l'amour* [1822], Paris, Gallimard, 1980, pp. 30-31.

88 *Ibid.*, p. 31.

89 *Ibid.*, p. 38.



### 1.1.1. Ce que l'on nomme « aventure »

« L'Aventure, c'est l'amour, il n'y en a pas d'autre. »  
Colette, *L'ingénue Libertine*

Il est étonnant de constater que le terme « aventure » a deux utilisations distinctes, et très différentes. Il n'y a que deux contextes dans lesquels l'utiliser, qui semblent de prime abord parfaitement dissemblables. Il y a d'un côté le champ extra-ordinaire de l'aventure d'exploration, tout ce qui concerne le voyage, le danger, les péripéties, l'exotisme des périple et des événements inattendus. C'est la « grande » aventure, celle dont Jankélévitch dit qu'elle ne peut pas exister sans la menace permanente de la mort<sup>90</sup>. Ce que l'on nomme « aventure » dans ce contexte est ce qui est anti-quotidien, anti-vernaculaire. Cette aventure-là amène à penser aux explorateurs, aux découvreurs de continents, aux bohémiens et aux bandits de grand chemin, aux héros des légendes et nous considérons le souffle du danger, l'appel du large, le frisson de l'incertain, du futur absolu.

De l'autre côté, voilà le champ vernaculaire de l'aventure amoureuse. Il s'agit alors de sentiments, d'émois vécus par le plus grand nombre, et qui n'ont rien d'exceptionnel. Quoi de plus commun, quotidien et soumis aux conventions que l'événement amoureux ? « Les histoires d'amour sont banales et insignifiantes, mais aussi banales et insignifiantes que des empreintes digitales, d'une banalité telle qu'aucune n'est semblable à l'autre<sup>91</sup> », écrit Alain Vaillant, dans son ouvrage *L'Amour-fiction*. Ce que l'on nomme donc « aventure » dans ce contexte est très loin de l'exceptionnel, de l'imprévisible, du déroutant, de l'inattendu dont Jankélévitch fait la qualité constituante de l'aventure. C'est le champ du frivole, du bégain, de l'inconséquence, de la « perte de temps<sup>92</sup>. » Il s'agit donc à priori de l'inverse absolu de notre « autre » aventure, la dangereuse, la « grande », celle où on peut y laisser la vie, en un mot : la périlleuse.

Et pourtant, lorsque l'on emploie le terme « aventure » seul, sans qualificatif, il s'agit immanquablement de l'aventure amoureuse, ce que Jankélévitch résume dans *L'Aventure, l'ennui, le sérieux* :

---

90 « Car c'est la mort, en fin de compte, qui est le sérieux en tout aléa, le tragique en tout sérieux, et l'enjeu implicite de toute aventure. Une aventure, qu'elle qu'elle soit, même une petite aventure pour rire, n'est aventureuse que dans la mesure où elle renferme une dose de mort possible, dose souvent infinitésimale, dose homéopathique si l'on veut et à peine perceptible... C'est tout de même cette petite et parfois lointaine possibilité qui donne son sel à l'aventure et la rend aventureuse. » JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Flammarion, 2017 (Montaigne, 1963), p. 22.

91 VAILLANT, Alain, *L'Amour-fiction, discours amoureux et poétique du roman à l'époque moderne*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2002, p. 7.

92 Ainsi que Paul Valéry appelait l'histoire d'amour dans ses *Cahiers*, Paris, Gallimard, 1973, p. 61.

Quand on dit "l'aventure" tout court, l'aventure purement et simplement, l'aventure absolument, tout le monde a compris qu'il s'agit de l'aventure par excellence ; l'aventure du cœur, l'aventure amoureuse<sup>93</sup> !

Aventure « par excellence », l'aventure amoureuse ? Mais où est la menace de mort ? S'il y a potentiellement menace de mort dans l'aventure amoureuse – des personnes se suicident ou se sacrifient bien par amour<sup>94</sup> – elle n'est pas le lot de toutes les expériences érotiques. Les aventures périlleuses ne sont pas non plus toutes mortelles, mais le risque y est cependant beaucoup plus grand que dans l'aventure amoureuse.

Pourquoi alors utiliser le terme d'aventure pour désigner les expériences dans lesquelles l'amour vient se glisser, qui n'ont à priori rien d'extraordinaire ni de *dangereux* ? La solution se trouve dans la manière dont se construisent les rapports érotiques et sentimentaux. Car bien que l'aventure amoureuse soit aussi ordinaire qu'anecdotique, elle est vécue par le sujet comme quelque chose d'exceptionnel, marqué au sceau de la rareté, quand bien même elle serait un événement somme toute banal. Certes on a pu lire que l'amour était « l'infini mis à la portée des caniches<sup>95</sup> », mais quand bien même cette affirmation serait vraie – encore une fois, il n'y a rien de plus partagé par l'humanité que le fait de rencontrer une autre personne qui nous fait nous sentir unique – le sentiment éprouvé lors d'une rencontre amoureuse ou érotique est bien loin de cette sensation. Par conséquent, l'aventure érotique se construit dans la subjectivité comme un événement dense, dont les amants sont friands de connaître la prochaine péripétie, et de ressortir de celle-ci (ou d'y ajouter) des détails propres à en renforcer son caractère supposément exceptionnel. L'aventure amoureuse est la façon domestique et facile de ressentir le frisson de *l'autre* aventure, la périlleuse.

Considérons la simple manière dont les aventures amoureuses et érotiques commencent. Bien sûr, il y a la rencontre, celle-ci est un point donné que je peux aisément situer dans le temps. Mais dans le cadre de la relation érotique, la rencontre n'en devient une que lorsque je réalise que l'autre est tout aussi électrofilé que moi par ce face-à-face. La plupart du temps, cela arrive après, une fois que, la poussière retombée, je suis capable de reconnaître l'événement comme érotique. Par ailleurs, l'idée même de commencement est paradoxale. Dans un ouvrage récent, le philosophe Patrick Vauday s'exprime sur la nature a posteriori du commencement de toute expérience :

---

93 JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Flammarion, 2017 (Montaigne, 1963), p. 40.

94 « Il est certain que les amants seuls savent mourir l'un pour l'autre », PLATON, *Le Banquet*, traduit du grec ancien par Emile Chambry, Paris, Flammarion, coll. GF, 1992, p. 42.

95 CÉLINE Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1972 (1932), p. 17.

Comment c'est, le commencement ? On s'attendrait plutôt au « quand » à propos du commencement : quand ça a commencé, la guerre de 14-18, l'amour de Swann pour Odette, le cubisme, la télévision, l'internet, etc. ? Mais, justement, peut-on parler du commencement autrement qu'au passé ? Sait-on jamais quand ça commence ? Est-on jamais là, présent, contemporain du commencement ? N'est-ce pas rétrospectivement quand quelque chose a fait plus que s'esquisser, a déjà pris forme, un peu, n'est-ce pas dans ce moment d'après, dans l'après-coup, que quelque chose comme le début d'une histoire peut se dire ? Ce serait la suite qui déciderait du commencement, ses fruits, ses effets, sa portée. C'est sans doute que le commencement est d'abord invisible, pris qu'il est dans une vie, un contexte, une menée qui prolonge l'existant. C'est l'après du commencement qui l'arrache, le soustrait comme coupure à l'avenant d'une vie en inertie. Le commencement vient donc après qu'il s'est montré dans ses effets. Principe du flash-back : le commencement vient à la fin<sup>96</sup>.

Le commencement apparaît en réalité toujours après qu'il a effectivement eu lieu. Il n'existe que dans le passé, c'est un événement propre à être remémoré, et non vécu. Après cet étonnement de la rencontre (au sens profond d'être *é-tonné*, frappé par le tonnerre, coup de foudre à retardement qui est celui de l'après-première nuit, du petit matin), je n'ai qu'une hâte : raconter ce qu'il m'arrive à la première oreille attentive venue. Il s'ensuit que le commencement d'une aventure amoureuse n'est jamais autre chose qu'une fiction, sans cesse re-racontée (ra-contée), non seulement par chacun des protagonistes de l'union, mais aussi par les amants à eux-mêmes, qui en édifient le récit au fil des évènements, le précisent, l'enrichissent d'anecdotes et de détails qui font écho à des évènements antérieurs à la rencontre. Tout devient signe du Destin, et des événements anodins le jour même de l'énamoration prennent un caractère magique ensuite<sup>97</sup>. Il y a dans l'aventure amoureuse quelque chose de comparable à ce que l'on demande aux contes lorsque l'on est enfant : une originalité, certes, mais dont le plaisir est fondé sur la répétition d'ingrédients que nous reconnaissons, ou plutôt sur la variation dans la répétition. C'est artificiel, car fictionnel. Par conséquent, *l'aventure ne commence que lorsque je suis en mesure de la raconter*, d'en situer le commencement, c'est à dire après qu'il ait effectivement eu lieu. Raconter, voilà le but ultime de l'aventure, qu'elle soit amoureuse ou périlleuse ; et c'est exactement en cela que les deux types d'aventures se rejoignent :

Bien que le discours amoureux ne soit qu'une poussière de figures qui s'agitent selon un ordre

---

96 VAUDAY, Patrick, *Commencer, variations sur l'idée de commencement*, Lormon (Nouvelle-Aquitaine), Le Bord de l'eau, 2018, p. 17.

97 « Dans la rencontre amoureuse, la merveille naît du sentiment que l'événement contient à la fois tant d'absolu et tant d'aléatoire : cet être qui nous convient si parfaitement, dont chaque souffle, chaque geste, chaque mot nous comble et relance notre désir, par quel miracle s'est-il trouvé devant nous, ce jour, cette heure où nous le rencontrâmes ? Il aurait pu ne pas être là, et pourtant c'était lui, précisément lui que notre désir attendait sans le savoir (sans le savoir : avant la rencontre, nous n'aurions pas pu le décrire.) » CANNONE, Belinda, *L'écriture du désir*, Paris, Gallimard, coll. Folio essai, 2001, p. 96.



imprévisible à la manière des courses d'une mouche dans une chambre, je puis assigner à l'amour, du moins rétrospectivement, imaginativement, un devenir réglé : c'est par ce fantasme historique que parfois j'en fais : une aventure<sup>98</sup>.

Cette affirmation, que Roland Barthes dans ses *Fragments d'un discours amoureux* développe sous la figure « Rencontre », montre bien combien l'attrait de la fable est déterminant dans l'événement amoureux. Jankélévitch pointe aussi cette particularité de l'aventure : elle est sans objet si elle ne peut être contée. Elle n'existe que pour permettre son récit :

Pour que l'aventure en première personne soit de nature esthétique, il faut que j'en sois sorti, que je ne sois plus dans la tourmente de neige, sur les pentes de l'Himalaya, et que, revenu à Paris, je puisse raconter, le soir, mes aventures anciennes comme si elles étaient arrivées à un autre. Quand tout est rentré dans l'ordre, l'exploration est devenue pour l'explorateur un jeu pur et simple. Alors l'aventure-propre s'arrondit après coup comme une œuvre d'art. On dit parfois en montrant un bon bourgeois retraité : « il a eu des aventures » ; bien entendu, il s'agit d'aventures déjà courues. Il s'agit de l'aventure au passé. L'aventure peut être aussi au futur antérieur, quand dès maintenant j'anticipe son issue. C'est souvent cette anticipation qui donne aux alpinistes amateurs le courage nécessaire pour leur dangereuse expédition : ils imaginent d'avance leur glorieux retour et se voient déjà contant leurs exploits à un auditoire ébahi<sup>99</sup>.

Ainsi, même au moment de l'événement, le plaisir ressenti est en partie dû à ce que je pense pouvoir en dire ensuite. Mais Jankélévitch ne parle ici que de l'aventure périlleuse, ce qui nous amène à questionner le fondement de l'aventure érotique : son existence est-elle, elle aussi, soumise à la narrativité ?

Tournons-nous à nouveau vers le champ lexical de l'expérience érotique. Un autre terme fréquemment utilisé pour décrire ces relations est le terme « histoire ». Des histoires d'amour, on dit qu'elles finissent mal, certes, mais on en dit surtout qu'elles sont ainsi : des *histoires*. « Mon histoire avec lui n'a duré qu'un été », « J'ai eu une histoire avec cette femme lorsque j'étais en voyage », « Je ne sais que penser de notre histoire » ... Ce terme permet de borner l'expérience à un *tout* identifiable, alors qu'elle peut être infime, extrêmement ténue, ne devoir son existence qu'à de micros-événements parfois aussi anecdotiques qu'un seul regard ou une parole échangée. Si nous utilisons le terme *histoire*, c'est donc bien pour résumer les multiplicités de l'expérience en un seul concept perceptible par tous. Or, qu'est-ce qu'une histoire ? Sans réécrire toute la chronologie de la littérature ni entrer dans des considérations étymologiques stériles, nous aimerions invoquer les concepts formulés par Aristote dans sa *Poétique*. Considérons la définition qu'il en donne à l'orée

---

98 BARTHES, Roland, *op. cit.*, figure « Rencontre », p. 233.

99 JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *op. cit.*, p. 20.

de sa réflexion sur la composition tragique :

L'histoire est l'imitation de l'action – j'appelle en effet "histoire" l'agencement des faits accomplis<sup>100</sup>.

De deux choses l'une, donc : 1) l'histoire est l'imitation de l'action, 2) l'histoire est la manière de procéder à cette imitation. Il ne s'agit donc pas seulement d'imiter, mais d'y mettre une intention d'intelligibilité. On peut également ajouter un troisième élément de définition, qui est que 3) les faits en question sont accomplis, donc ont eu lieu précédemment. Il semblerait que l'histoire soit donc le discours qui se produit au regard du passé, il faut conséquemment que quelque chose soit advenu, ou qu'on le lise ainsi. Or, nous présumons que si ces expériences érotiques sont appelées « histoires » ou « aventures », c'est qu'il s'agit d'abord de ce qui se narre. Or pour narrer, il faut organiser. Les expériences érotiques sont conçues dans l'esprit du sujet comme un tout lisible, qui sera envisagé et vécu selon l'architecture du récit que le sujet en fait aux autres et à lui-même.

---

100 ARISTOTE, *Poétique* [v. 335 av. J.-C.], traduit du grec par Michel Magnien, Paris, LGF, 1990, 1450a, p. 93.



### 1.1.2. Structure narrative de l'expérience amoureuse

« Allez-y ! racontez. Hélène, après ses péripéties troyennes, a souhaité devenir narratrice d'elle-même. »  
Jacques Henric, *Comme si notre amour était une ordure !*

Le vocabulaire de la rencontre érotique est donc tourné vers l'idée d'un récit. Qu'il s'agisse d'« aventures » ou d'« histoires » ces événements se vivent sous le parrainage influent de la narration. « J'ai raté un épisode ! », s'exclame-t-on lorsque l'on constate qu'un proche a vécu des expériences – amoureuses ou érotiques – qu'il ne nous a pas racontées. Mais de quel type de narration s'agit-il ? Le terme clé dans la définition d'Aristote est celui d'*agencement*. Il s'agit avant tout d'agencer la représentation des faits, donc de présenter la réalité selon une manière *organisée*. Car, en fin de compte, « Aimer, c'est une histoire, c'est toute une histoire, avec début, milieu et fin, épilogue et apologue »<sup>101</sup>, résume le linguiste Charles Grivel, lors d'une conférence sur le récit amoureux du Colloque de Cerisy. Or selon Aristote, la composition de la tragédie est entièrement dépendante de la structure fondamentale début-milieu-fin<sup>102</sup>. Les expériences érotiques sont elles aussi tributaires de cette structure artificielle. Bien qu'elles soient aussi aléatoires que dispersées, le sujet érotisé ne peut s'empêcher de les organiser selon un système aristotélicien. À la figure « Ravissement » de ses *Fragments*, Barthes constate :

Il y a un leurre du temps amoureux (ce leurre s'appelle : roman d'amour). Je crois (avec tout le monde) que le fait amoureux est un « épisode », doté d'un commencement (le coup de foudre) et d'une fin (suicide, abandon, désaffection, retraite, couvent, voyage, etc.). Cependant la scène initiale au cours de laquelle j'ai été ravi, je ne fais que la reconstituer : c'est un après-coup<sup>103</sup>.

Cette organisation serait donc parfaitement artificielle. Le début et la fin sont des après-coups, comme Barthes le souligne, et pour ce qui est du milieu, il est également créé de toutes pièces. Dans

---

101 GRIVEL, Charles « La place d'amour », in COSTE, Didier et ZÉRAFA, Michel (sous la direc. de) *Le récit amoureux, colloque de Cerisy*, Seyssel, Champ Vallon, 1984, p. 102.

102 « Nous avons établi que la tragédie est imitation d'une action menée jusqu'à sa fin et formant un tout, ayant une certaine étendue ; car il se trouve des choses qui forment un tout, mais n'ont aucune étendue. Forme un tout, ce qui a commencement, milieu et fin. Est commencement ce qui de soi ne suit pas par nécessité une autre chose, et après quoi existe ou apparaît naturellement une autre chose. Au contraire, est fin ce qui de soi vient naturellement après autre chose, par nécessité ou dans la plupart des cas, et après quoi il n'y a rien. Est milieu ce qui de soi succède à autre chose, et après quoi vient autre chose. Ainsi les histoires bien agencées ne doivent ni commencer au hasard ni finir au hasard, mais se conformer aux principes que l'on vient d'énoncer. » ARISTOTE, *Poétique*, traduit du grec par Michel Magnien, Paris, LGF, 1990, 1450b, p. 96.

103 BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., figure « Ravissement », p. 228.

cette perspective, l'être érotique, en plus d'organiser mentalement son expérience selon un schéma lisible, se complaît à *dramatiser*, c'est-à-dire à présenter ses expériences dans une forme propre au drame, qui est un mode de narration théâtral. Combien de fois, bien après la fin d'une relation passionnelle, nous exclamons-nous « quelle histoire j'en ai fait ! » ? Car il s'agit bien de *faire* une histoire, de la construire, et là-dedans les épisodes douloureux ou complexes jouent un rôle essentiel. L'attrait de la passion érotique est tributaire de cette dramatisation : plus les rapports sont compliqués, plus nous sommes enclins à les désirer, car cela alimente la narration amoureuse selon un *tout* qui répond aux exigences de la narration aristotélicienne. Denis de Rougemont dans *L'Amour et l'Occident*, célèbre essai qui a remis la question du mythe au centre de la construction amoureuse, s'explique sur cette préférence pour la passion dévastatrice selon les mêmes arguments :

Sans traverses à l'amour, point de « roman ». Or c'est le roman qu'on aime, c'est à dire la conscience, l'intensité, les variations et les retards de la passion, son crescendo jusqu'à la catastrophe – et non point sa rapide flambée. Considérez notre littérature. Le bonheur des amants ne nous émeut que par l'attente du malheur qui les guette<sup>104</sup>.

Nous dirions, au regard de Denis de Rougemont, que si les amants font toute une histoire de leurs déboires, c'est parce que ces déboires alimentent le drame passionnel. Et s'il est possible que les gens heureux n'aient pas d'histoire, c'est peut-être car selon Aristote, une histoire est bornée dans le temps par les conditions d'existence du malheur :

De même, les histoires doivent avoir une certaine longueur, mais que la mémoire puisse aisément retenir. [...] pour fixer rapidement une limite, l'étendue qui permet le passage du malheur au bonheur ou du bonheur au malheur à travers une série d'événements se succédant selon la vraisemblance ou la nécessité, offre une limite suffisante<sup>105</sup>.

Qu'il s'agisse du passage du bonheur au malheur, ou de celui du malheur au bonheur, dans les deux cas le malheur doit être vécu pour que le récit prenne forme. Il s'ensuit que l'histoire amoureuse est substantiellement artificielle. Il n'y a que l'âme amoureuse qui lui donne son unité, et le fait que, comme démontré précédemment, l'expérience érotique est d'abord ce qui se narre. Pour Denis de Rougemont, la rencontre érotique serait même le premier sujet de tout exposé langagier :

La passion amoureuse est, de toutes, celle qui se prête le mieux au récit. La sexualité pure et l'amour du prochain ne sont vrais qu'en acte, et leur description ennuie vite. La passion de l'Éros est vraie d'abord en rêve, et n'existe peut-être jamais mieux que dans l'élan lyrique de son récit<sup>106</sup>.

---

104 DE ROUGEMONT, Denis, *L'amour et l'occident*, Paris, Plon, 1972 , p. 54.

105 ARISTOTE, *Poétique*, *op. cit.*, 1451a, pp. 96-97.

106 DE ROUGEMONT, Denis, *Comme toi-même, essai sur les mythes de l'amour*, Paris, Albin-Michel, 1961, p. 78.

Le sujet en prise au sentiment érotique se trouve en effet dans la position de vouloir raconter, faire récit de ce qui lui arrive.

Sur ce point, nous aimerions convoquer les écrits de Paul Ricœur, et particulièrement *Temps et récit*. Dans le tome I de cette importante œuvre, il développe le concept de « Mise en intrigue »<sup>107</sup>. Selon lui, l'expérience ne se vit pas seulement, elle se pense aussi après coup. La « Mise en intrigue »<sup>108</sup> est le fait de faire rentrer l'événement complexe dans un *tout* identifiable (chez Aristote il s'agit de la structure début-milieu-fin) :

L'intrigue d'un récit [...] prend ensemble et intègre dans une histoire entière et complète les événements multiples et dispersés et ainsi schématise la signification intelligible qui s'attache au récit pris comme un tout<sup>109</sup>.

Or, nous soupçonnons qu'en ce qui concerne l'expérience érotique, ce processus est encore plus important. Par ailleurs, le terme d'*intrigues* amoureuses est une des autres expressions utilisées pour parler d'expériences érotiques, en sus d'*aventures* et d'*histoires*. Nous retrouvons à nouveau la notion d'agencement. Il s'agit d'organiser le récit selon un ordre logique. Or, cette logique est parfaitement artificielle. Selon Ricœur, la vie n'est pas ordonnée, il n'y a que l'intrigue qui le soit :

Or, si la succession peut être ainsi subordonnée à quelque connexion logique, c'est parce que les idées de commencement, de milieu et de fin ne sont pas prises de l'expérience : ce ne sont pas des traits de l'action effective, mais des effets de l'ordonnance du poème<sup>110</sup>.

Nous pensons donc nos expériences selon un agencement poétique. Or la manière donc l'expérience est pensée finit fatalement par agir sur la manière dont nous la vivons. Il est fort probable que l'on prenne des décisions qui nous amènent à vivre telle ou telle expérience car nous en pressentons la narrativité. En outre, cette manœuvre de réorganisation joue sur un plan temporel. Toujours selon Ricœur, l'expérience temporelle n'est appréciable qu'à la faveur du récit a posteriori qu'est la mise en intrigue :

Je vois dans les intrigues que nous inventons le moyen privilégié par lequel nous reconfigurons notre expérience temporelle et confuse, informe et, à la limite, muette. [...] C'est dans la capacité de la fiction de re-figurer cette expérience temporelle en proie aux apories de la spéculation philosophique que réside la fonction référentielle de l'intrigue<sup>111</sup>.

Or, le récit ne se construit pas uniquement en regard de l'expérience, il l'influence aussi. « Le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et le récit atteint sa

---

107 RICŒUR, Paul, *Temps et récit I, L'intrigue et le récit historique*, Paris, Points Seuil, 1983, pp. 66-104.

108 « La mise en intrigue a été définie, au plan le plus formel, comme un dynamisme intégrateur qui tire une histoire une et complète d'un divers d'incidents, autant dire transforme ce divers en une histoire une et complète. » *Ibid.*, p. 18.

109 *Ibid.*, p. 10.

110 *Ibid.*, p. 81.

111 *Ibid.*, p. 12.

signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle<sup>112</sup>. » expose Ricœur. De la même manière pour l'expérience amoureuse, cela implique que le temps ne devient érotique que lorsqu'il est pensé comme *histoire*. Le début et la fin d'une expérience amoureuse ne sont par ailleurs que des effets de langage : « je t'aime » et « je te quitte » sont les deux balises entre lesquelles se développe l'intrigue amoureuse, et conséquemment son récit<sup>113</sup>.

Au regard de ces exemples, on comprend assez bien comment l'expérience érotique peut prendre naissance dans le récit. Dans son article cité précédemment, Charles Grivel déclare :

Je suis alors tenté de poser que les instruments du labeur amoureux n'ont d'existence, d'intérêt et de charme que d'être « figurés ». Le sentiment doit retentir dans la langue pour être un sentiment. La figure du recul, de la prise, c'est-à-dire de la nonchalance, de la défense, de l'empêchement *dans la langue* sert à cela : me faire sentir mon sentiment, et par ce biais m'en convaincre<sup>114</sup>.

Une expérience érotique qui ne se raconte pas, qui ne se réalise pas dans le langage est donc caduque, elle n'est pas vécue temporellement selon un tout, elle ne mérite donc pas son appellation ni d'aventure, ni d'histoire. Car outre le désir individuel de raconter, le récit amoureux est aussi un impôt à payer pour obtenir le droit d'existence de la relation :

*La relation amoureuse se vit -sévit- en posture narrative. L'amour c'est dans la langue, dans le flux discoureux, sur l'axe des tensions qu'il ménage, lui, autant pour mon attente que pour ses feints couronnements. Mon discours accule l'autre au récit ou à y prendre place, oblige l'autre ou moi-même à me plier à l'urgence de la structure orgasmique finalisante. Or, dans tout ceci et à l'intérieur de cet épais réseau de contraintes – chacun imagine douloureusement les prolongements qu'elles ont –, il y a obligation de discursiver ce qu'on vit comme amour. Aveu, confiance, jurement, promesse, raconterie, badinage, etc., tout cela fait le pain quotidien des relations<sup>115</sup>.*

Ainsi, pour que la rencontre érotique soit pleinement vécue, il me faut en édifier un récit, et plus encore, alimenter ce récit pour que la fiction puisse poursuivre, comme le feuilletoniste ajoute des épisodes pour éviter de voir son intrigue reléguée aux dernières pages du journal.

Dans le séminaire XX (*Encore*) Jacques Lacan formule différemment cette même nécessité de la narration dans l'expérience érotique. Premièrement car une de ses théories les plus importantes est que les êtres humains ne sont que langage, que c'est le signifiant seul qui permet de nous identifier nous-mêmes comme individus :

---

112 *Ibid.*, p. 105.

113 Nous reviendrons sur la déclaration et ses effets dans la deuxième partie, 2.1.3. Fonction performative du langage érotique, pp. 117-123.

114 GRIVEL, Charles « La place d'amour », in COSTE, Didier et ZÉRAFA, Michel (dir.) *Le récit amoureux, colloque de Cerisy*, Seyssel, Champ Vallon, 1984, p. 104.

115 *Ibid.*, p. 109.

Il n'y a pas la moindre réalité pré-discursive, pour la bonne raison que ce qui fait collectivement, et que j'ai appelé les hommes, les femmes et les enfants, ça ne veut rien dire comme réalité pré-discursive. Les hommes, les femmes et les enfants, ce ne sont que des signifiants<sup>116</sup>.

Mais outre cette théorie de l'homme comme tout-signifiant, Lacan fait du récit une manière d'accéder à l'amour, et à vrai dire, la *seule* manière :

L'Histoire est précisément faite pour nous donner l'idée qu'elle a un sens quelconque. Au contraire, la première des choses que nous ayons à faire, c'est de partir de ceci, que nous sommes là en face d'un dire, qui est le dire d'un autre, qui nous raconte ses bêtises, ses embarras, ses empêchements, ses émois, et que c'est là qu'il s'agit de lire quoi ? – rien d'autre que les effets de ces dire. Ces effets, nous voyons bien en quoi ça agite, ça remue, ça traverse les êtres parlants. Bien sûr, pour que ça aboutisse à quelque chose, il faut bien que ça serve, et que ça serve mon Dieu à ce qu'ils s'arrangent, à ce qu'ils s'accommodent, à ce que, boiteux-boitillant, ils arrivent quand même à une ombre de petite vie à ce sentiment dit de l'amour<sup>117</sup>.

Dans ce système, la fiction de l'être aimé est une fiction nécessaire. Par ailleurs, cette fiction est tournée toute entière vers la sexualité, car « il le faut, il le faut bien, il faut que ça dure encore. Il faut que, par l'intermédiaire de ce sentiment, ça aboutisse en fin de compte [...] à la reproduction des corps<sup>118</sup>. » Il y a un lien très fort entre notre condition d'individus subordonnés au langage et notre capacité à vivre des aventures et des histoires d'amour, voire d'exercer notre sexualité :

Le sujet, ce n'est rien d'autre – qu'il ait ou non conscience de quel signifiant il est l'effet – que ce qui glisse dans une chaîne de signifiants. [...] Dans l'amour ce qui est visé c'est le sujet, le sujet comme tel, en tant qu'il est supposé à une phrase articulée, à quelque chose qui s'ordonne ou peut s'ordonner d'une vie entière.<sup>119</sup>

C'est ainsi que la mise en récit de l'existence est particulièrement visible et inéluctable dans ma vie amoureuse et érotique. Je ne peux prétendre à connaître le sentiment érotique sans qu'intervienne cette fictionnalisation de mon expérience, sans que la narrativité accompagne mes pratiques.

Dans ces conditions, puisque l'expérience érotique est dépendante de son récit, il semble naturel qu'un tiers, extérieur à l'expérience, reçoive le rôle de dépositaire de cette narration. On peut bien sûr se parler à soi-même, d'ailleurs on dit que l'on « se » raconte des histoires, à propos de telle ou telle personne, ou de telle ou telle situation. Mais le sentiment érotique veut se raconter à autrui, il veut s'essayer dans le langage, le récit veut se frotter au monde, et apparaît alors la figure du confident.

---

116 LACAN, Jacques, *Encore, Séminaire XX*, 1972-1973, Paris, Seuil, 1975, p. 45.

117 *Ibid.*, pp. 59-60.

118 *Ibid.*, p. 60.

119 *Ibid.*, p. 65.



Le confident est ce tiers qui permet à l'amoureux ou à l'amant de faire exister le sentiment amoureux ou érotique à lui-même. Stendhal, dans *De l'amour*, souligne l'importance cruciale de cet intermédiaire :

Pour l'être dévoré de cette fièvre, il n'est pas au monde de besoin moral plus impérieux que celui d'un ami devant qui l'on puisse raisonner sur les doutes affreux qui s'emparent de l'âme à chaque instant, car dans cette passion terrible, toujours une chose imaginée est une chose existante<sup>120</sup>.

L'événement érotique est complexe, et soumis à tant de contraintes et de conditions (sociales, historiques, philosophiques, physiques et morales) qu'il ne se laisse pas penser facilement. Il trouble, bouleverse, déconcerte, certains penseurs en font même « le problème des problèmes<sup>121</sup>. » Dans ces conditions, le confident tient un rôle de médiateur entre l'aventure elle-même et le sujet qui la vit. Roland Barthes dans les *Fragments* (pages inédites) ne lui donne par d'autre fonction que celle-ci :

Le rôle du confident est mythique : puisque je ne puis maîtriser réellement les contradictions où me jette le sentiment amoureux, je raconte une histoire dont la fiction est de dialectiser ces contradictions. Le confident me permet de narrer, de réciter, de produire un intelligible<sup>122</sup>.

En mettant des mots sur l'expérience, le sujet se convainc lui-même de l'existence de celle-ci. Car le confident n'est qu'une façon de se parler à soi-même, et bien souvent cette confiance, ce récit de l'aventure érotique ne passe pas réellement la barrière de l'intersubjectivité<sup>123</sup>. Le confident, qui n'est qu'oreille, une oreille sans sujet pour le pourvoyeur de confiance, est interchangeable. On parle depuis soi vers soi seulement, et la confiance à l'ami sert certes à raisonner, mais il est possible qu'elle n'existe en réalité que pour le plaisir de raconter, de dire « j'aime/je désire, et voici selon quels termes ». En conséquence, le récit qui s'édifie au fur et à mesure s'éloigne de la simple description pour aller s'aventurer dans les contrées du fictionnel :

Ce profit narratif est ambigu, car ce n'est jamais que profit de l'Imaginaire. De la confiance amoureuse, on ne peut attendre aucun effet analytique ; car plus je parle (au confident), plus je

---

120 STENDHAL, *De l'amour*, op. cit., p. 115.

121 « Tandis que l'érotisme est le problème des problèmes. En tant qu'il est *animal érotique*, l'homme est pour lui-même un problème. L'érotisme est en nous la part problématique. » BATAILLE, George, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1952, conclusion, p. 277.

122 BARTHES, Roland, « Fragments d'un discours amoureux (pages inédites) » in *Le discours amoureux, séminaire à l'École Pratique des hautes études 1974-1976 suivi de Fragments d'un discours amoureux : inédits*, Paris, Seuil, 2007, pp. 629-630.

123 « Dans la confiance, le dialogue est faible. Le confident écoute, relance (par amitié), objecte parfois (sans conviction), ne conteste jamais longtemps, car (tout en lui le dit) il parle à un fou. Tel le coryphée antique, sa fonction est de faire marcher le monologue. » *Ibid.*, pp. 630-631.

chois dans l'Imaginaire<sup>124</sup>.

Car ce récit de l'aventure amoureuse est de l'ordre de l'imaginaire. Tout est exagéré, pour que ressorte de l'expérience vécue un schéma identifiable, alors que bien souvent le hasard et l'arbitraire sont loi.

Le début de la relation est identifiable immédiatement, et s'il ne l'est pas, les amoureux se chargent de donner à leur histoire un commencement – si ce n'est grandiose, tout du moins racontable. « Comment vous êtes-vous rencontrés ? » fait partie des questions de politesse que l'on pose aux couples, et de celles auxquelles ces derniers adorent répondre. Le récit de la première rencontre devient d'ailleurs, au fil des années, une véritable légende personnelle, voire plus tard familiale, de l'énamoration. Chaque rencontre se veut unique, et quand bien même elle serait banale, liée à l'implacabilité des statistiques, les amants font en sorte de la raconter d'une manière romanesque, en évoquant force détails qui prennent un caractère magique, fétiche.

L'événement amoureux est d'ordre hiératique : c'est ma propre légende locale, ma petite histoire sainte que je me déclame à moi-même, et cette déclamation d'un fait accompli (figé, embaumé, retiré de tout faire) est le discours amoureux<sup>125</sup>.

Ainsi que le détaille Barthes, les détails deviennent les éléments principaux de la construction de la relation, une sorte de pierre sur laquelle l'église amoureuse se construit. Écoutez les amants raconter leur rencontre, écoutez l'amie vous détailler la manière dont elle a connu sa dernière conquête, vous entendrez un récit qui emprunte tous les codes de la dramaturgie la plus extraordinaire, quand bien même il s'agit toujours de quelque chose d'extrêmement banal et millénaire : deux corps, deux êtres (ou plus) qui se rapprochent pour partager un moment (ou plusieurs) de plaisir et de distraction. De nos vies, l'histoire amoureuse est la première – sinon la seule – que l'on raconte comme une fiction, de manière littéraire, où la forme du récit (oral ou écrit) est plus importante que le but de l'énoncé.

Nous constatons donc que d'une part, la relation érotique peut se dire, qu'elle n'existe potentiellement que dans cet élan du récit, et que d'autre part, ce récit revêt de multiples caractéristiques de la narration fictionnelle, de la fable littéraire.

Il existe un exemple de cette fictionnalisation dans l'œuvre d'un écrivain, dont les écrits font écho à l'intimité amoureuse et où la mise en récit est perceptible. Il s'agit des *Lois de l'hospitalité* de Pierre Klossowski. *Les lois de l'hospitalité*, paru en 1965 chez Gallimard, rassemble trois textes auparavant écrits par Klossowski : *Roberte, ce soir* (1953) *La révocation de l'Édit de Nantes* (1959)

---

124 *Ibid.*, p. 630.

125 BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., figure « Roman/Drame », p. 110.

et *Le Souffleur* (1960). Le récit, mélangeant les formes et les genres (théâtre, extraits de journaux, paragraphes philosophiques, roman...) raconte le quotidien de la conjugalité d'Octave et de Roberte. Les « lois de l'hospitalité » en question sont un contrat passé entre Octave et son épouse, selon lequel elle consent à être offerte, sexuellement, aux invités du mari. Le récit met alors en scène divers moments où Roberte se trouve confrontée à cette situation, ainsi qu'à ses propres désirs sexuels indépendants du contrat. Or, Klossowski, en décrivant Roberte, donne en réalité un nom de fiction à sa propre femme dans la réalité : Denise.

Pierre Klossowski épouse Denise Morin-Sinclair en 1947. *Roberte, ce soir* paraît en 1953, définissant à jamais les rapports des époux. Alain Fleischer, sollicité par Klossowski en 1982 pour porter à l'écran *Le Souffleur*, relate en effet la relation du couple dans une perspective littéraire :

Dès lors, l'auteur a donné sa forme finale à une matière romanesque définitivement complète, constituée en tables de la loi, puis en règlement intérieur à usage quotidien : dans la vie privée de Pierre et Denise Klossowski, elles opèrent une pression constante vers le passage à l'acte, elles doivent permettre de faire vivre la fiction – ou de revivre après sa revisitation par l'écriture les épisodes qui l'inspirèrent-, et cela à la façon d'un jeu dont les règles et les conseils d'arbitrage ont tout défini et d'avance tout prévu afin que la partie puisse indéfiniment recommencer.<sup>126</sup>

Dans ce cadre, Denise est bien sûr le sujet de cette fictionnalisation, mais c'est également le cas de Pierre Klossowski lui-même. Si l'autre est un personnage de roman, alors je ne peux l'atteindre qu'en étant moi-même dans ce roman : on ne peut pas êtreindre un être fictif, à moins d'en être un à son tour ; Pierre se coule donc en Octave (ou en Théodore dans *Le Souffleur*, mais il s'agit du même personnage), et une sorte de piège se referme sur le couple : ils sont désormais dépendants de leurs doubles fictionnels, qui conditionnent toutes leurs relations :

Pierre et Denise étaient dans la vie comme sortis de leurs livres et y retournant sans cesse, comme surgis chaque matin de la littérature avant d'aller, chaque soir, le retrouver, pour se coucher comme par écrit, c'est-à-dire comme cela est décrit dans les livres<sup>127</sup>.

Le texte établi donc l'être aimé en personnage, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de différence entre l'écrit et la vie érotique. Lisons ce que Klossowski en dit, dans la préface de l'édition de 1965 des *Lois de l'hospitalité* :

En admettant que cette conspiration forme l'axe même sur lequel s'effectue la rotation du corps de Roberte [...] cette conspiration se trame sous *l'épiderme* de Roberte autant que dans ma *syntaxe*. L'épiderme de Roberte, dès lors que ma syntaxe en constitue le tissu, fera subir à sa

---

126 FLEISCHER, Alain, *La femme couchée par écrit*, Paris, Editions Léo Scheer, 2005, pp. 71-72.

127 *Ibid.*, p. 148.

texture un sort identique<sup>128</sup>.

Roberte devient une sorte d'épouse-seconde, de double-de-l'épouse, qui prends véritablement chair dans l'écriture, à tel point que Klossowski considère que sa propre écriture est la *peau* de Roberte. La confusion entre l'écrit et la réalité est donc flagrante, et Klossowski lui-même en a une certaine conscience. Il en vient presque à préférer ce double de mots, cette épouse-seconde qui est plus vraie que la première car libérée des accidents, des phénomènes vitaux incontrôlables qui font l'essence de la vie humaine. Il s'agit carrément d'un fétichisme du verbe, essentiellement pervers, mais qui dérive de ce qui se passe naturellement dans la relation érotique : l'édification de l'autre en personnage, en être fictionnel, emprunt de symboles, de clichés et de stéréotypes empruntés à la littérature depuis que le sujet a appris à lire, et qui viennent s'accumuler dans les interstices que les méconnaissances de l'autre laissent vacants.

Chez Klossowski, cette configuration s'exprime avec d'autant plus de force que la littérature est au centre de sa vie. Ainsi qu'il l'exprime lui-même dans la préface des *Lois*, il vit véritablement sous le signe de Roberte. Et le signe de Roberte, ce nom, devient tout l'univers du romancier, à l'intérieur du roman aussi bien qu'en dehors, dans la création comme dans la vie tangible :

En tant que signe ce nom valait à lui seul un geste, une situation, une parole et tout ceci à la fois, non pas confusément mais intégralement<sup>129</sup>.

La violence de cette confrontation avec le signe laisse deviner à quel point les époux Klossowski devaient vivre une passion à long terme. Entre les époux Klossowski, le roman a été un contrat, plus liant encore que celui établi à la mairie. La fictionnalisation de la vie amoureuse, chez Klossowski, est telle qu'il est impossible de dissocier les personnages de leur équivalents réels, qu'il s'agisse de l'auteur lui-même ou de son épouse, être fictionnalisé à l'extrême, dont la « littératuration » a des conséquences sur l'auteur lui-même, qui se dédouble alors lui aussi. Chez Klossowski, cette fiction de l'être aimé entraîne tout sur son passage, car il a compris, plus que d'autres vraisemblablement, combien le sentiment amoureux et les désirs érotiques sont dépendants de leur narration.

Or, comment expliquer cette complaisance à fictionnaliser ? D'où cette pulsion nous vient-elle ? La raison de ces associations littéraires (notamment dans un cadre juridique) serait-elle que l'expérience érotique, plus que n'importe quelle autre, est d'une nature à exacerber la sensibilité esthétique ? En effet, jusque-là, notre réflexion semble nous porter vers ce que nous avons appelé une fictionnalisation de l'expérience érotique. Mais ce phénomène ne semble pas se manifester dans

---

128 KLOSSOWSKI, Pierre, *Les Lois de l'hospitalité* (1954-1965), Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1995, préface, pp. 9-10.

129 KLOSSOWSKI, Pierre, *op. cit.*, p. 335.

d'autres domaines que dans celui de l'expérience amoureuse, ou alors à moindre mesure. Se pourrait-il que ce soit la nature même de l'érotisme qui pousse le sujet à produire des récits qui, comme nous l'avons souligné, prennent la forme d'œuvres littéraires ?

### 1.1.3 Nature esthétique du sentiment érotique

« Être, écrire, aimer – les termes s'interchangeaient dans l'unité d'un même mouvement. »

Claude Louis-Combet, *Blesse, ronce noire*

Certes, l'aventure érotique se raconte. Mais si nous considérons avec Jankélévitch qu'elle est ce qui, une fois terminée, exorcise l'angoisse du futur incertain – danger de mort – pour devenir un passé absolu, alors il est clair qu'elle est souvent vécue dans le but même du récit a posteriori. Or, ce qui se raconte s'offre forcément pour un auditoire. Et si le rôle du confident est pour le pourvoyeur du récit au final assez anecdotique, le confident, receveur du récit, accueille pourtant celui-ci comme une œuvre d'art :

Les aventures des autres, ou les miennes propres en tant que je suis devenu un autre ou une troisième personne pour moi-même, ont toutes par définition ce caractère esthétique. Vos aventures, pour moi, sont toutes des œuvres d'art, avec lesquelles je sympathise plus ou moins, mais dont je suis essentiellement dégagé puisque ce n'est pas moi qui les cours. Elles entrent dans l'immense catégorie du Romanesque<sup>130</sup>.

La troisième catégorie d'aventure que Jankélévitch distingue est l'aventure esthétique. La réception esthétique est une aventure en miniature, un jeu. Et elle est liée à l'aventure périlleuse justement par ce récit que l'aventurier en fait une fois de retour. « Quand tout est rentré dans l'ordre, l'exploration est devenue pour l'explorateur un jeu pur et simple<sup>131</sup> », affirme Jankélévitch. Or la rencontre érotique est l'occasion d'explorer tous les « et si... ? » de l'imagination ; chaque rencontre est une nouvelle vie potentielle, et de là pourrait ressortir que la vie érotique se vivrait sous les auspices du jeu. Jeu des facultés de jugement tout comme l'esthétique, la vie amoureuse du sujet pensant est un jeu de l'imagination développant autant de fresques possibles qu'il ne fait de rencontres. Or, ainsi que le démontre Agnès Lontrade dans un article paru à la *Revue des Deux mondes*, le jeu dans la vie quotidienne occupe la fonction de facteur d'esthétisation :

Le jeu est donc une façon de diluer l'art dans la vie et l'expérience esthétique une façon de transfigurer et de redoubler l'expérience quotidienne<sup>132</sup>.

---

130 JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, op. cit., p. 31.

131 *Ibid.*, p. 31.

132 LONTRADE, Agnès, « Le jeu de l'expérience esthétique. De Kant à Kaprow » in *La Revue des deux mondes*, Mai 2004, pp. 110-117.

Le jeu serait ce qui permet de faire une expérience esthétique à moindre frais, or l'aventure amoureuse est justement un jeu, un jeu important, certes, mais qui contient en lui les deux éléments nécessaires à l'aventure toujours selon Jankélévitch : le ludique et le sérieux<sup>133</sup>. Ce parallèle n'a rien d'extravagant, Stendhal aussi dans *De l'Amour* compare le processus de cristallisation au jeu<sup>134</sup>. Se dessine alors un trio inséparable aventure-jeu-esthétique, qui introduit une autre dimension à la rencontre érotique, qui est celle de l'art.

Pour Guyau, l'idée de l'esthétique en tant que jeu est dangereuse, car elle tend à faire de l'expérience esthétique une expérience de désintéressement, en lui niant toute utilité. Mais il est possible de voir le jeu comme un artefact *utile* de la vie érotique. La mise en scène, dans la vie amoureuse, est à la fois un jeu et le cœur même de l'expérience. Les amants qui se lancent dans toute sortes de scénarios savent certes qu'ils jouent, mais ce jeu est vital à l'expérience et aux sentiments qu'elle produit. L'aventure érotique répond à ce besoin de mettre de l'art dans la vie, ou plutôt de la vie dans l'esthétique, ce qui est peu ou prou le projet de Guyau. Pour Jankélévitch, l'aventure en tant que jeu est aussi ce qui peut amener l'esthétique dans la vie et dans l'expérience :

Aussi l'aventure a-t-elle des points communs avec l'art, sans être l'art lui-même. L'aventure est la façon qu'ont les natures peu artistes de participer, en quelque mesure, à la beauté ; dans beaucoup de vies non artistes l'aventure est le seul moyen d'avoir une existence esthétique et d'entretenir un rapport désintéressé avec l'idéal ; la saison de l'aventure est la seule saison pendant laquelle les hommes les plus sordides, et ceux-là mêmes qui sont capables d'être ni peintres, ni musiciens, ni poètes, auront la force de vivre dans le monde des valeurs et de faire des choses qui ne servent à rien<sup>135</sup>.

Dans ces conditions, on peut donc penser avec Jankélévitch que l'aventure érotique est un raccourci, une voie de traverse vers une première expérience esthétique, pour ceux qui n'auraient pas la chance d'être instruits ou d'être entourés d'œuvres d'art :

L'aventure amoureuse apparaît donc comme une parenthèse à l'intérieur du vécu, comme une sorte de madrigal ou de poème en vers interpolé au milieu du texte prosaïque de l'existence. Apportant une solution de continuité dans la trame de cette existence, l'aventure est une sorte d'intermède poétique qui interrompt la prose quotidienne ; ou mieux elle reste pour nous une gracieuse anecdote à fleur de destin ; un caprice de l'épiderme. [...] L'aventure amoureuse, en cela, ressemble à l'œuvre d'art<sup>136</sup>.

Dans le même mouvement qui fait que je fictionnalise mes aventures érotiques, je fais de mes

---

133 « Chacun de ces trois styles d'aventure implique à l'infini une oscillation de la conscience entre le jeu et le sérieux. Il y a plus : cette oscillation est elle-même un jeu... » JANKÉLÉVITCH, *op. cit.*, p. 17.

134 « Le jeu aussi a sa cristallisation provoquée par l'emploi à faire de la somme que vous allez gagner » STENDHAL, *op. cit.*, p.39.

135 JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *op. cit.*, pp. 37-38.

136 *Ibid.*, p. 44.

expériences érotiques de vrais moments esthétiques. Cette extase programmée est le cœur de cible de l'érographie depuis la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, qui préfère s'attacher à l'intensité des émotions vécues qu'à une tradition transgressive comme c'était le cas auparavant. Tout est réuni pour diviniser, sanctifier, ennoblir la sexualité vers quelque chose qui s'apparente plutôt à l'art et est dépendant de la réception esthétique :

Penchée sur la vertigineuse imminence ou tendue vers la frénétique urgence, l'aventure amoureuse tend à régénérer au-dedans de la vie une seconde vie, une vie intense et fervente, une vie véritablement vécue qui est comme un raccourci exemplaire de la vie réelle : la parenthèse érotique elle-même est parfois une sorte d'œuvre d'art, un épisode bizarre interpolé dans l'existence, un devenir aux rythmes fiévreux et trépidants grâce auquel provisoirement s'accélère le temps languissant de la continuation quotidienne<sup>137</sup>.

Cet « épisode bizarre » est bizarre en cela qu'il est esthétique. N'oublions pas que l'aventure érotique, bien qu'intrinsèquement banale, est vécue comme rare, donc ressentie plus intensément par le sujet qui en est au centre. Car si Jankélévitch soutient que l'aventure a des « points communs avec l'art sans être l'art lui-même », nous aimerions soutenir que l'aventure érotique, elle, par opposition peut-être à l'aventure périlleuse, est ce qui, dans la vie quotidienne, a le potentiel d'être une expérience esthétique.

Lou-Andréas Salomé dans *L'Érotisme*, avait déjà en 1910 instauré un parallélisme entre art et érotisme. Ce parallélisme implique une parfaite adéquation de processus entre la réception esthétique et la réception érotique :

Que l'instinct de création esthétique et l'instinct sexuel présentent des analogies si étendues que l'extase esthétique glisse insensiblement à l'extase érotique, que le désir érotique tente involontairement de saisir sa parure, l'esthétique – ou a peut-être directement vêtu l'animalité de sa parure, avec le corps pour matière de sa création –, ces faits semblent dénoter une croissance gémellaire à partir de la même racine<sup>138</sup>.

En effet, dans le champ des expériences humaines, il n'en est aucune semblable à celle de l'union sensuelle. Il est peu de moments où tous les sens soient autant sollicités au même moment : toucher, odorat, goût, vue, ouïe sont engagés dans l'expérience sexuelle avec la même force. Nous avons établi que la hiérarchie des sens dans l'esthétique était contestable. L'expérience érotique, si elle est une expérience esthétique, finit de mettre cette hiérarchie à bas. Cette implication totale de la sensibilité physique fait de l'érotisme un moment de perception aigu : pour Emmanuel Levinas,

---

137 JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *op. cit.*, p. 50.

138 ANDRÉAS-SALOMÉ, Lou, « L'érotisme » in *Eros*, traduit de l'allemand par PLARD, Henri, Paris, Minuit, coll. Arguments, 1984, pp. 76-129.



ainsi qu'il l'expose dans *Totalité et Infini*, le corps érotique n'a pas d'équivalent dans la perception. Il n'est pas le corps-sujet ni le corps-chair, il refuse à la fois son objectivation et sa subjectivation. L'érotisme est une espèce d'entre-deux qui n'est pas atteignable autrement que par l'expérience érotique. C'est le seul moment où l'action commune du sentant et du senti est *seule* à l'étude. Dans *Totalité et Infini*, il dira ainsi cela de la volupté :

Référence de l'amour « donné » à l'amour « reçu », amour de l'amour, la volupté n'est pas un sentiment de deuxième degré comme une réflexion, mais droite comme une conscience spontanée<sup>139</sup>.

Il y a une sorte d'immédiateté de l'expérience érotique. Dans l'érotisme, l'autre est immédiat, et immédiate l'expérience. Ce que Lévinas traduit en ces termes :

Dans ces sens, la volupté est une expérience pure, expérience qui ne se coule en aucun concept, qui demeure aveuglément expérience<sup>140</sup>.

La science des sens qu'est l'esthétique devrait alors être l'outil privilégié pour comprendre l'érotisme. Kierkegaard, quant à lui, oppose dans *Ou Bien... Ou Bien...* deux visions du monde, la vision esthétique et la vision éthique. Le *Journal du séducteur* de Kierkegaard s'ouvre sur cette fausse préface, dans laquelle l'éditeur fictif du non moins fictif journal explique la double inspiration réciproque de l'esthétique et de la jouissance :

Mais comment expliquer alors que le journal ait pris une telle tournure poétique ? La réponse n'est pas difficile, c'est parce qu'il avait en propre une nature poétique qui n'était, si on veut, ni assez riche, ni assez pauvre pour distinguer entre la poésie et la réalité. La nuance poétique était le surplus qu'il apportait lui-même. Ce surplus était la poésie dont il jouissait dans la situation poétique de la réalité, et qu'il reprenait sous forme de réflexion poétique. C'était la seconde jouissance et toute sa vie avait pour but la jouissance. D'abord il jouissait personnellement de l'esthétique, ensuite il jouissait esthétiquement de sa personnalité<sup>141</sup>.

Le désir et l'esthétique se nourrissent l'un l'autre, et si dans le cas du séducteur de Kierkegaard, il s'agit surtout de jouir de son propre reflet, voire de jouir de l'image de sa propre jouissance, il y a quelque chose de notable : le désir nous entraîne à esthétiser le monde, qui en retour nous enjoint à fréquenter les expressions esthétiques (dans notre cas, les écrits érotiques).

Or la version esthétique de la vie est toute tournée vers la jouissance, et en particulier vers la jouissance érotique. Au demeurant, l'aventure amoureuse crée autour du sujet une aura de sensibilité exacerbée qui permet de faire du monde extérieur entier un support potentiel

---

139 LEVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini*, Paris, Livre de Poche, 1990, p. 297.

140 *Ibid.*, p. 291.

141 KIERKEGAARD, Søren, « Le journal du séducteur », *op. cit.*, p. 238.

d'expérience esthétique. Barthes, sous la figure « Adorable » dans ses *Fragments d'un discours amoureux*, explique justement que l'état d'être amoureux conduit à une esthétisation du monde qui accompagne le désir amoureux :

Une foule de perceptions viennent former brusquement une impression éblouissante (éblouir, c'est à la limite empêcher de voir, de dire) : le temps qu'il fait, la saison, la lumière, l'avenue, la marche, les Parisiens, le shopping, tout cela tenu dans ce qui a déjà vocation de souvenir : un tableau, en somme, le hiéroglyphe de la bienveillance (tel que l'eût peint Greuze), la bonne humeur du désir. Tout Paris est à ma disposition, sans que je veuille le saisir : ni langueur ni cupidité. J'oublie tout le réel qui, dans Paris, excède son charme : l'histoire, le travail, l'argent, la marchandise, la dureté des grandes villes ; je ne vois en lui que l'objet d'un désir esthétiquement retenu<sup>142</sup>.

En effet, je reçois le monde différemment lorsque je suis érotisé, l'air vibre d'une manière différente, je suis plus attentif aux menus événements qui font le corps du quotidien, je recherche même cette émotion dans les plus infimes moments. Cette « esthétisation » du monde est si forte que, de nouveau, pour satisfaire un appétit que l'expérience érotique ne cesse d'ouvrir, je me tourne vers les expressions artistiques du sentiment.

Mais s'agit-il uniquement de l'expérience érotique ? De manière plus globale, ne peut-on pas affirmer que toute expérience est esthétique ? John Dewey dans *L'art comme expérience*, paru en 1934 aux États-Unis, en énonce la théorie : l'expérience, pour être réellement expérience, et non se perdre dans la fadeur du quotidien, doit constituer une unité, et qu' « elle a une dimension esthétique, sans quoi ses composantes ne formeraient pas une expérience unique et cohérente<sup>143</sup>. » La cohérence de l'expérience, sa cohésion, est alors offerte justement par son caractère esthétique. Mais ce caractère n'est pas un emballage, il sourd de l'expérience dès les premiers moments de son déroulement :

L'esthétique ne s'ajoute pas à l'expérience, de l'extérieur, que ce soit sous forme de luxe oisif ou d'idéalité transcendante, elle constitue en un développement clair et appuyé de traits qui appartiennent à toute expérience normalement complète<sup>144</sup>.

Sans cette dimension esthétique, une expérience n'en est pas une, et le sentiment esthétique ne vient pas se plaquer après-coup sur l'événement, il se développe en même temps, voire selon Dewey, *a priori*, puisqu'il faut une intention pour vivre pleinement un événement. Or, Dewey affirme que pour que l'expérience possède une qualité esthétique, elle doit constituer une unité (p. 65). Et que

---

142 BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., figure « Adorable », p. 25.

143 DEWEY, John, *L'art comme expérience – Œuvres philosophiques III*, sous la dir. de Jean-Pierre Cometti, traduit de l'anglais (USA), Pau, Farrago/Université de Pau, 2005, p. 80.

144 *Ibid.*, p. 71.

c'est cette unité qui transforme l'expérience, faculté quotidienne de recevoir les événements, en *une* expérience, qui est un élément temporel remarquable dans l'existence individuelle. Mais, ne pourrait-on pas envisager que l'unité qui constitue l'expérience en *une* expérience soit justement la narration de celle-ci ? Dewey affirme que les cessations, les accidents qui nuisent à la continuité d'une expérience l'annihilent. Mais il est des expériences dont la cessation ne leur enlève pas le statut d'expérience, et l'exemple le plus marquant que nous pouvons trouver est justement l'expérience amoureuse et érotique. La cessation, la rupture amoureuse ou la disparition de l'autre n'enlève pas à l'expérience son statut d'expérience. Ce qui lui donne ce statut est plutôt la narration, la façon dont nous la faisons entrer dans un *tout*, a posteriori. Par ailleurs, Dewey évoque ce point un peu plus loin dans sa réflexion :

La vie n'est pas une marche ou un flot uniforme et ininterrompu. Elle est comparable à une série d'histoires, comportant chacune une intrigue, un début et une progression vers le dénouement, chacune étant caractérisée par un rythme distinctif et marquée par une qualité unique qui l'imprègne dans son entier<sup>145</sup>.

Il tisse donc lui aussi une relation entre narration et expérience. Cependant, Dewey semble placer cette narration à l'intérieur même de l'expérience, or nous soupçonnons que cette narration n'est pas intrinsèque, qu'elle est postérieure à l'expérience, et par cela même, artificielle. De même que *l'enchaînement fluide*<sup>146</sup> cher à Dewey, qui n'est recomposé qu'a posteriori. Par ailleurs, la clef de tout expérience pour Dewey se trouve non pas dans sa nature *a priori* mais dans son accomplissement, et il accorde une importance capitale à ce qu'il appelle la *réalisation* :

Il est des choses dont on fait l'expérience, mais pas de manière à composer une expérience. Il y a dévoiement et dispersion ; il n'y a pas adéquation entre, d'une part ce que nous observons et ce que nous pensons, et d'autre part ce que nous désirons et ce que nous obtenons. [...] Nous vivons une expérience lorsque le matériau qui fait l'objet de l'expérience va jusqu'au bout de sa réalisation<sup>147</sup>.

Or, pour aller au bout de cette réalisation, nous présumons que l'élément-clé est la narration, qui recompose, rassemble et synthétise, en bref : transforme le dispersé en unité et fait donc de l'expérience *une* expérience. Dans ce cas l'expérience érotique, si elle est entièrement subordonnée à la narration comme nous venons de le voir, pourrait véritablement prétendre au titre d'expérience esthétique.

---

145 *Ibid.*, p. 60.

146 *Ibid.*

147 *Ibid.*, p. 59.

## **Chapitre 2 : Désir du texte, désir de désirer**



Nous avons tenté de mettre au jour combien le langage dans la relation érotique occupe une place centrale, et plus encore, le récit, qui s'accompagne d'un mouvement de fictionnalisation de l'individu érotisé. Mais ce récit, ce babillage, ce commentaire incessant de l'expérience ne se contente pas d'exister dans la relation, il désire également se fixer, prendre corps. Et on constate rapidement que la production d'écrits rapportant ces expériences est conséquente. Des écrits privés, bien sûr, par le biais de journaux intimes et de correspondances, mais plus encore, des écrits publics. Et parmi eux, premier serviteur du langage érotique : le roman. La littérature est pleine d'*aventures*, au sens de Jankélévitch, c'est à dire d'expériences érotiques dont le récit est la pleine réalisation. Il suffit de pousser la porte d'une bibliothèque ou d'une librairie pour le constater : nombre d'auteurs cherchent à exprimer ce sentiment, pourtant réputé comme indicible.

Mais cette omniprésence de l'éros dans la littérature s'inverse également car, de la même manière que, selon Mikel Dufrenne, « l'œuvre demande d'être sensible au sensible<sup>148</sup> », le livre me propose de désirer le désir. Chaque histoire érotique qui m'est racontée trouve écho en moi et je la ramène à ma propre expérience, pour l'enrichir ou la contraster. Le livre est alors présent en tant que modèle et comme représentation, il est comme un miroir de mes propres aventures, que je recherche activement dans les pages des romans, dont j'attends, plus encore que de la philosophie, des remèdes à mes douleurs et questionnements amoureux, la validation de mes élans, ou la répétition de mes émois, afin d'en être spectateur, puis imitateur. Car si la littérature est pleine de récits érotiques, l'expérience érotique est elle aussi pleine de littérature.

Tout ceci contribue à démasquer les intentions derrière le désir de texte, qui est fondamentalement un désir d'amour, voire un désir de désir. Ce parallèle interpellant sera le centre de notre réflexion dans le chapitre suivant. Nous interrogerons la place de la relation érotique au cœur du livre, et réciproquement. Divers échanges entre vie littéraire et vie amoureuse se manifestent, et il s'agira de les dénombrer, de les examiner à la lumière de cette hypothèse : que le texte littéraire, dans le sentiment érotique, revêt une importance plurielle qui se manifeste par une relation d'interdépendance entre écriture, lecture et expérience.

---

148 DUFRENNE, Mikel, *op. cit.*, p. 20.



### 1.2.1. Histoire d'histoires

« Rien n'arrive à l'intelligence qui ne passe d'abord par les sens »  
Saint Thomas d'Aquin, *De veritate*

Dans *L'amour et l'Occident*, Denis de Rougemont fait de l'érotisme l'éternel sujet dont l'humanité est préoccupée, et qui est donc le premier sujet à être exprimé dans les arts.

C'est l'érotisme qui travaille les sociétés occidentales, de l'ouest à l'Est, et non pas la sexualité proprement dite, instinctive et procréatrice. Et les moyens de l'érotisme sont la littérature, les « salles obscures », les arts plastiques (dont la photographie), la musique populaire et la danse, et même certaines philosophies plus poétiques que systématiques : milieux par excellence où agissent les mythes de l'âme<sup>149</sup>.

Cependant De Rougemont ne fait pas de distinction entre les arts pour décrire ce phénomène. Cinéma, peinture, musique, tout pour lui est face à l'expérience érotique d'une égalité parfaite. Cette énumération un peu rapide peut sans doute s'expliquer par le fait que ce texte soit daté d'une époque où les productions audiovisuelles étaient moins à la portée de tous qu'aujourd'hui. Cependant avant que des arts plus techniques fassent leur apparition, l'écriture avait toute exclusivité pour explorer ce préoccupant sujet de l'érotisme. Et en effet, les premiers utilisateurs de l'écriture ne se sont pas abstenus de plonger dans le sujet. Parmi les textes les plus anciens de l'humanité, nous trouvons des références au sexe et à l'érotisme. C'est notamment l'avis de l'historien de la littérature Alain Vaillant, dans son ouvrage *L'Amour-fiction* :

Depuis L'Illiade, la colère d'Achille et sa bouderie d'amant, l'essentiel de la poésie s'est occupé d'amour. Au théâtre aussi, c'est la passion amoureuse, qui, immanquablement, permet aux fils des convictions et des destinées individuelles de se nouer ensemble, qui cristallise en une intrigue dure et compacte les éléments épars d'idéologie ou de psychologie<sup>150</sup>.

Ce serait donc l'aventure amoureuse qui permettrait aux histoires de progresser, et il n'y aurait pas de récit sans événement sentimental. Certes la littérature n'est pas entièrement faite de romans roses, mais elle naît dans la volonté de raconter des histoires d'amour et de désir. Ainsi comme l'affirme Belinda Cannone, l'aventure (dont l'importance du terme même a été souligné dans la partie précédente) est avant tout ce qui se raconte :

---

149 DE ROUGEMONT, Denis, *op. cit.*, p. 31.

150 VAILLANT, Alain, *L'Amour-fiction*, *op. cit.*, p. 8.



La narration de la vie amoureuse semble l'une des vocations principales du roman. Les premiers romans (grecs : *Les aventures de Chéréas et Callirhoé*, vers 150 après J.-C., *Les éthiopiennes*, III<sup>e</sup> siècle après J.-C., etc.) en sont déjà la manifestation. « Moi, Chariton d'Aphrodise, secrétaire de rhéteur Athénagore, je vais conter une histoire d'amour qui est arrivée à Syracuse. », annonce le narrateur des *Aventures*. Et aventures il y aura, car l'amour n'est commandé que par le temps, ce maître du roman, temps de l'éclat, dans la rencontre, puis temps des développements divers, tombées lentes en amour ou contretemps, variations du sentiment qui l'approfondissent ou l'éteignent, et pourquoi pas naufrages, corsaires et brigands, enlèvements – comme chez ces premiers Grecs – pourvu qu'au bout de l'histoire les amants se retrouvent<sup>151</sup>.

Il y aurait donc quelque chose de commun à tous les récits et à toutes les civilisations capables d'écriture : l'humanité à l'écriture balbutiante semble commencer par produire des écrits à la teneur érotique. L'histoire de la littérature serait-elle donc ancrée dans l'histoire du récit amoureux ?

Dans *L'épopée de Gilgamesh*, texte ayant la réputation d'être le « plus vieux récit du monde<sup>152</sup> », cette ascendance de l'événement amoureux dans la construction d'un récit n'est pas non plus épargnée. Écrite en caractère cunéiformes mésopotamiens aux alentours du XVII<sup>e</sup> siècle avant J.-C., *L'épopée de Gilgamesh*<sup>153</sup> raconte les exploits du roi d'Uruk (actuelle ville de Warka, au sud de l'Irak) et est considérée comme la première œuvre littéraire connue de l'humanité<sup>154</sup>. Or ce récit comporte un personnage, introduit dès les premiers paragraphes, qui est comme un symbole de la place de l'expérience érotique dans la littérature. Il s'agit d'une courtisane, dont le nom en français est traduit par Lajoyeuse (on pourrait aussi gloser sur le choix de ce nom, et on comprendrait alors en quoi le « gai savoir » est un savoir avant tout érotique). Gilgamesh, roi d'Uruk, est l'homme le plus fort de sa civilisation. Or, cette force le rend insensible, et impitoyable à ses pairs. Le Dieu Anu décide alors de lui créer un égal, pour qu'il puisse faire l'expérience de l'altérité, et ainsi connaître l'empathie. Il demande à la déesse Aruru de créer le guerrier Enkidu, qu'elle modèle à partir d'argile puis cache dans le désert. Un chasseur le découvre un jour, mais Enkidu est semblable aux bêtes sauvages, et se comporte comme elles. Gilgamesh ayant eu vent de l'existence de cet alter égo, il envoie une courtisane (le personnage, donc, qui nous intéresse) pour l'« humaniser », lui enseigner la civilisation. Voici comment est décrit – dans la traduction de Bottéro que nous utiliserons ici – la rencontre entre Enkidu et la courtisane Lajoyeuse :

---

151 CANNONE, Belinda, *L'écriture du désir*, op. cit., p. 62.

152 COLLECTIF, *L'Histoire* n°356, « Gilgamesh, le plus vieux récit du monde », septembre 2010.

153 Traduction récente en français : BOTTÉRO, Jean, *L'épopée de Gilgamesh, le grand homme qui ne voulait pas mourir*, Paris, Gallimard, coll. « L'Aube des peuples », 1992 (pour une approche littéraire), et SHAFFER, Aaron et TOURNAY, Raymond, *L'épopée de Gilgamesh*, Paris, Éditions du Cerf, 1994 (pour une approche plus didactique).

154 « Trois mille vers courant sur 12 tablettes et retraçant les aventures d'un roi mésopotamien : l'Épopée de Gilgamesh est la première œuvre littéraire jamais écrite. » JOANNES, Francis, « Gilgamesh, le plus vieux récit du monde », *L'Histoire* n°356, septembre 2010, p. 44.

Et Lajoyeuse / D'écarter ses voiles / Et de découvrir le sexe / Pour qu'il y prit sa volupté / Sans crainte / De l'épuiser. / Quand elle eut laissé choir son vêtement, / Il s'allongea sur elle, / Et elle lui fit, à ce sauvage, / Son affaire de femme, / Tandis que, de ses mamours, / Il la cajolait. / Six jours et sept nuits, / Enkidu, excité, / Fit l'amour à Lajoyeuse ! / Une fois soûlé / Du plaisir qu'elle lui avait donné / Il se disposa / À rejoindre sa harde. / Mais, à la vue d'Enkidu, / Gazelles de s'enfuir, / Et les bêtes sauvages, / De s'écarter de lui. / Son corps vidé de force / Il voulut s'élancer : / Ses genoux trop paralysés / Pour talonner ses bêtes, / Enkidu était affaibli, / Incapable de courir comme avant. / Mais il avait mûri : / Il était devenu intelligent ! / Aussi revient-il s'asseoir, / Aux pieds de la courtisane. / Les yeux rivés / Sur son visage, / Il comprenait / Tout ce qu'elle lui disait<sup>155</sup>.

L'événement érotique sert donc à initier un récit, puisqu'avant de passer en les bras de la courtisane, Enkidu ignorait le langage. Et maintenant que le sexe lui a donné la capacité de comprendre, son désir est d'écouter la courtisane lui conter ce monde nouveau de la civilisation. Car Lajoyeuse est celle qui raconte, après l'amour, ce qui se passe chez Gilgamesh et qui en fait le récit à Enkidu. Elle se met à lui raconter qu'elle lui connaît un égal en la personne de Gilgamesh, dans un récit métadiégétique. Mais la simple description de Gilgamesh par Lajoyeuse se transforme en un récit enchâssé dans le récit, et elle révèle à Enkidu les rêves prémonitoires que Gilgamesh a fait peu avant son départ pour le désert.

Et ces rêves de Gilgamesh / Lajoyeuse les contait à Enkidu, / Cependant qu'installés au bord de l'aiguade, / Tous deux prolongeaient leurs caresses<sup>156</sup> !

Ainsi le personnage sexualisé, le personnage qui pratique l'érotisme est aussi celui qui d'une part amène l'intelligence, et d'autre part celui qui est pourvoyeur de récit. Le fait que le récit et les caresses aient lieu simultanément est aussi révélateur de la fonction linguistiquement productrice de l'acte sexuel.

Car certes il est question dans l'épopée de Gilgamesh d'une histoire d'amour, ou plutôt d'un événement érotique, mais cela n'est pas révolutionnaire dans le panel de la littérature mondiale. Ce qui est intéressant de constater, dans cet exemple de littérature archaïque, est que le seul personnage de l'épopée qui est explicitement sexuel est aussi celui qui raconte les histoires. Shéhérazade avant l'heure, la courtisane Lajoyeuse est pourvoyeuse de récit. Sa capacité à transformer Enkidu en un être pensant et sentant passe ainsi autant par sa parole narrative que par la sexualité dont elle fait profiter son élève. Le fait que l'initiation érotique et le récit coïncident exactement est révélateur du pouvoir de l'humanité à utiliser la parole jusque dans les actes les plus naturels. C'est justement ainsi que la courtisane « humanise » Enkidu, par la double action de raconter des histoires et de

---

155 BOTTERO, Jean (traduction), *L'épopée de Gilgamesh, le grand homme qui ne voulait pas mourir*, Paris, Gallimard, coll. « L'aube des peuples », pp. 75-76.

156 *Ibid.*, p. 81.

faire l'amour.

Dès qu'apparaît la littérature, est ainsi soulignée sa fonction *adjuvante* de l'expérience érotique. Le sentiment érotique pousse à la parole, sur l'événement lui-même, mais aussi autour (ne dit-on pas que les amants se font plus facilement des « confidences sur l'oreiller » ?). Cependant Gilgamesh n'est pas un exemple isolé dans la période babylonienne, et le psychiatre Philippe Brenot, dans un article intitulé « premiers écrits sur le sexe », pointe les divers écrits autour de la sexualité qu'ont vu naître cette période :

Et parmi ces premiers écrits [de l'humanité] surgissent des écrits sur le sexe, à Sumer il y a près de quarante siècles. Dans la période Babylonienne, de 3000 à 1600 av. J.C, nous trouvons ainsi de nombreux textes littéraires qui décrivent très précisément les temps de l'amour, la séduction et l'acte sexuel, et même un véritable manuel érotologique de la période Assyrienne ancienne, datant du vingtième siècle avant J.C<sup>157</sup>.

Il y a donc d'autres textes, sans doute moins bien conservés que l'épopée de Gilgamesh, ou plus morcelés, mais tout autant versés dans l'analyse et la description de la sexualité. Il y a fort à parier que celle-ci n'a pas bougé d'un iota depuis l'aube des temps ; lorsque l'on regarde les représentations de scènes de coït dans l'Histoire, on constate que les postures et mouvements des corps sont semblables et tendent à se répéter au fil des siècles (fig. 1-6) (ici un exemple de répétition au fil des siècles de la position dite « du collier de vénus » où l'amante a les jambes posées sur les épaules de l'amant). On remarque à quel point les styles et les mediums varient, mais pas la position qui reste la même malgré les différences de mœurs entre ces époques. Les textes érographiques existent pareillement à toutes époques, malgré des conditions différentes de censure et de conservation. Ce qui varie, en revanche, entre ces textes, c'est la *fonction* de la description de cette sexualité. Car Philippe Brenot ajoute :

Et, plus surprenant encore, la plupart de ces textes qui parlent de l'amour sont en réalité des rituels et des incantations destinées au dépassement des difficultés de la sexualité. Dès qu'apparaît l'écriture, on parle donc du sexe et du sexe impuissant, c'est-à-dire de l'angoisse de castration<sup>158</sup>.

On pensait donc que le texte avait un pouvoir sur la sexualité réelle, ce qui n'est plus d'actualité aujourd'hui. Les formules magiques pour soigner la stérilité ou pour envoûter un amant potentiel ne sont plus le fait que de quelques amateurs versés dans le paganisme et la magie noire, le texte aujourd'hui a surtout valeur artistique ou testimonial. Cependant, cet aspect magique du texte, on en

157 BRENOT, Philippe, « Premiers écrits sur le sexe », in LÉVY, Danielle M., *Sexualité écriture, de l'inscrit au transcrit*, Paris, L'harmattan, 1996, p. 49.

158 *Ibid.*

trouve pourtant des survivances aujourd'hui. Non plus pour soigner l'impuissance, mais dans une perspective péritextuelle : bien que nous ayons cessé de croire en un pouvoir occulte du texte, nous lui prêtons tout de même une capacité d'agir sur nos expériences réelles. Lorsque l'amour ou le désir paraît, je me mets en quête d'écrits (ou d'œuvres) qui puissent en prolonger la saveur, voire exacerber ces sentiments en les nourrissant des propres sentiments et sensations de l'auteur.

Fig. 1 - Retranscription par Ippolito Rossellini du papyrus érotique dit «de Turin», v. -1150 av. J.-C., musée égyptologique de Turin (détail)



Fig. 2 - Vase Grec , - 470 av. J-C , musée Archéologique de Naples, tiré de *Erotica Universalis*, Gilles Néret, Cologne (Allemagne), Taschen, 2013, p. 30.





Fig. 3 - Dessin d'Antoine Borel gravé par Elluin, illustrant *L'Arétin François, par un membre de l'Académie des dames*, François-Félix Noguaret, A Londres, 1787, p. 7 (BNF).



Fig. 4 – Peter Fendi, lithographie représentant une scène érotique, 1835, tirée de *Erotica Universalis*, Gilles Néret, Cologne (Allemagne), Taschen, 2013, p. 326.



Fig. 5 - Aristide Maillol, *Plus profond*, gravure sur bois, 1939, tirée de *Erotica Universalis*, Gilles Néret, Cologne (Allemagne), Taschen, 2013, p. 424.

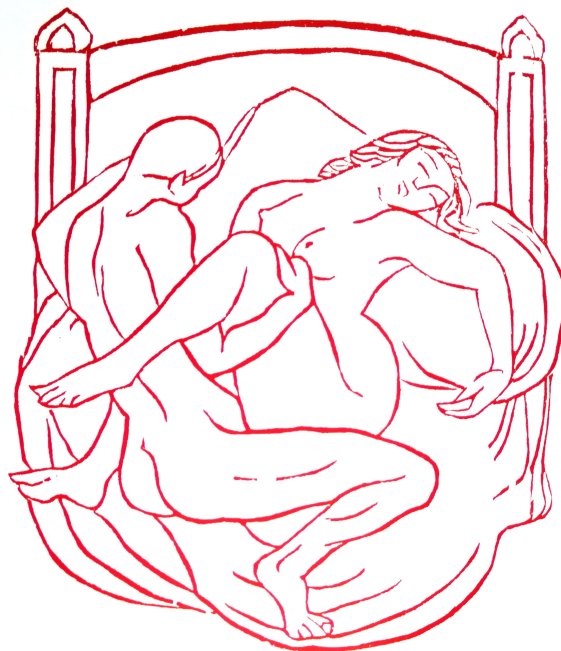
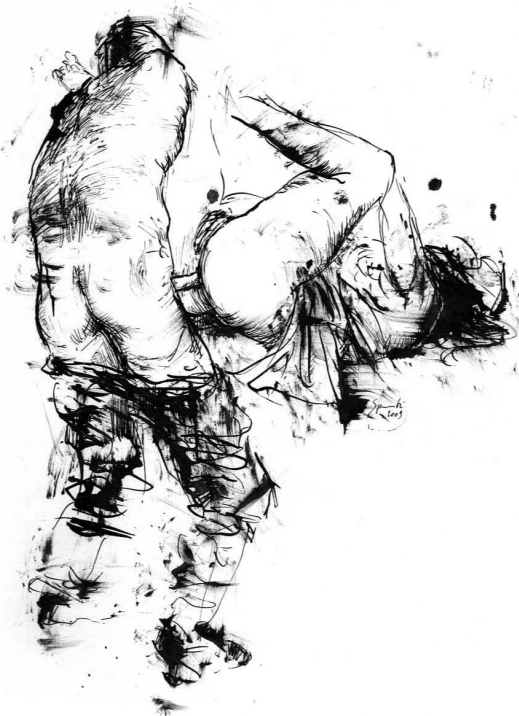


Fig. 6 - Julien Spianti, *Sans titre*, encre de chine, 20x15 cm, 2008, collection particulière, avec l'aimable autorisation de l'artiste



## 1.2.2. Parlez-moi d'amour

« Les poètes et les romanciers sont de précieux alliés, et leur témoignage doit être estimé très haut, car ils connaissent, entre ciel et terre, bien des choses que notre sagesse scolaire ne saurait encore rêver. »

Sigmund Freud,  
*Le Délire et les Rêves...*

Dans l'échange érotique, il arrive fréquemment que l'on offre des livres. « Un moyen très utile pour se mettre en rapport avec une jeune fille, c'est de lui prêter des livres »<sup>159</sup>, écrit par exemple Kierkegaard. Son Johannes profite d'ailleurs de ces prêt comme d'une manière de séduire, en choisissant des livres équivoques<sup>160</sup>. Le papier semble porter, plus que tout autre support, une charge érotique qui peut se transmettre. La littérature elle-même regorge d'exemples de dons amoureux et érotiques de livres<sup>161</sup>. La raison en est que le livre, par essence, est une voie vers la subjectivité profonde de celui qui l'a lu et aimé. Ainsi Emmanuel Pierrat, avocat des droits d'auteur et collectionneur avisé de *curiosa* décrit-il ce geste particulier du don du livre :

Offrir un livre n'est jamais un acte totalement banal. Quelqu'un qui vous offre une bouteille de champagne vous offre une bouteille de champagne – avec, à la rigueur, la suggestion implicite de la boire ensemble. Quelqu'un qui vous offre un livre vous offre une part de lui-même. C'est un geste particulier pour faire partager un bonheur vécu – et parfois récompensé quand le destinataire vous confie avoir fait de votre cadeau son livre de chevet. Combien d'histoires d'amour naissantes ont-elles été renforcées par un présent livresque<sup>162</sup> ?

Le don du livre est un don de langage, et depuis Gilgamesh nous savons à quel point sexualité et langage sont liés. Voilà pourquoi lorsque je désire, ou j'aime, je veux offrir du langage, et la manière la plus effective de le faire (outre le « je t'aime » dont il sera question dans le prochain chapitre) est sans doute d'en offrir son expression figée : du texte. Car le langage ne peut pas se donner, il ne peut pas être possédé par quelqu'un d'autre que par son énonciateur. Pour Roland Barthes, cette impossibilité de donner du langage, conjoint à la volonté totale de l'être amoureux de le faire tout de même se cristallise dans ce qu'il appelle la « dédicace », et qui peut s'appliquer sur

---

159 KIERKEGAARD, Søren, « Le journal du séducteur », *op. cit.*, p. 284.

160 « Parfois je lis à haute voix pour Cordélia ; en général il s'agit de choses très indifférentes. Édouard, comme d'habitude, doit tenir la chandelle ; car je lui ai signalé qu'un moyen très utile pour se mettre en rapport avec une jeune fille, c'est de lui prêter des livres. Aussi il y a gagné plusieurs choses, car elle lui en est assez obligée. C'est moi qui y gagne le plus car je décide du choix des livres, mais je me tiens à l'écart. » *Ibid.*

161 « Même Zola n'avait rien trouvé d'aussi piquant qu'une courtisane payée à coup de livres rares. » BECKER, Emma, *Mr.* [2011], Paris, Éditions point 2., 2013, p. 118.

162 PIERRAT, Emmanuel, *Aimer lire, une passion à partager*, Paris, Éditions Dumesnil, 2012, p. 100.



tout objet, pas uniquement sur du texte :

On ne peut donner du langage (comment le faire passer d'une main dans l'autre ?), mais on peut le dédier, - puisque l'autre est un petit dieu. L'objet donné se résorbe dans le dire somptueux, solennel, de la consécration, dans le geste poétique de la dédicace ; le don s'exalte dans la seule voix qui le dit [...] Ne pouvant rien donner, je dédie la dédicace même, en quoi s'absorbe tout ce que j'ai à dire<sup>163</sup>.

Ainsi, la raison pour laquelle j'offre des livres à la personne dépositaire de mon désir, c'est parce que le texte est déjà lui-même une dédicace, puisqu'il donne d'innombrables indices sur la personne que je suis et sur mes goûts et pensées. Ainsi le don d'un livre est comme une façon de dire « ce que je ressens à ton endroit ne peut s'énoncer que dans une expression artistique ».

Mais les amants ne font pas qu'offrir les livres, ils en recherchent aussi assidûment la compagnie. Les romans, de manière générale, me parlent de ma vie, je recherche leur compagnie pour cela. Particulièrement, lors des épisodes amoureux que je peux vivre, je cherche des livres qui me parlent de cette expérience. Qu'elle soit douloureuse ou heureuse, il en est de même : l'amant éconduit cherchera des pairs, des doubles de papier ayant vécu la même expérience, ayant subi la même souffrance pour en apaiser la douleur ; l'amant heureux cherchera les œuvres qui pourront indéfiniment lui parler du bonheur qu'il vit, pour en prolonger les effets. Roland Barthes, dans ses *Fragments*, explique sous la figure « Identification » le processus qui lie tout sujet érotisé à l'expression écrite d'un destin similaire au sien :

Tout réseau amoureux, je le dévore du regard et j'y repère la place qui serait la mienne, si j'en faisais partie. [...] Par cette homologie, marche – se vend – le roman d'amour<sup>164</sup>.

Le roman devient parole privée, les personnages n'agissent que pour moi, ils savent ce que je ressens et tout semble se dérouler dans le roman comme s'ils étaient en intelligence avec moi. Combien de fois, lisant, ne me suis-je pas exclamé « c'est exactement ça !... » et combien de fois, une fois la fièvre érotique retombée, une fois l'amour éventé, n'ai-je repris le livre et n'ai-je retrouvé dans ces pages qui m'avaient ému que des personnages creux et des situations ridicules ? La projection du sujet dans le personnage ne peut fonctionner que s'il est lui-même en état de désir. Il est ainsi lié au personnage du livre qui, lui aussi, est en état de désir. Tous les êtres frappés par Éros sont liés entre eux par ce savoir universel :

Une longue chaîne d'équivalences lie tous les amoureux du monde. Dans la théorie de la

---

163 BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit. , figure « Dédicace », p. 91.

164 *Ibid.*, figure « Identification », p. 154.

littérature, la « projection » (du lecteur dans le personnage), aujourd'hui, n'a plus cours : elle est néanmoins le registre propre des lectures imaginaires : lisant un roman d'amour, c'est peu dire que je me projette ; je colle à l'image de l'amoureux (de l'amoureuse), enfermé avec cette image dans la clôture même du livre<sup>165</sup>.

L'identification, dans le roman érotique, est plus prégnante encore que dans n'importe quel autre genre. Je ne cesse de chercher mon image et celle de l'autre dans les pages des livres. À tel point qu'il semblerait même que la fonction première du roman d'amour ou du roman érotique est de me faire sentir mon propre sentiment, de le confronter à celui d'autrui, ce qui fera dire à Barthes dans les pages inédites des *Fragments d'un discours amoureux* :

Et pourtant revient toujours la question : « mais enfin, qu'est-ce que c'est, l'amour ? » Si vous êtes diabétique (ou croyez l'être) ; vous achetez fatalement un « que sais-je ? » sur le diabète. Si vous êtes amoureux, vous voulez des livres qui expliquent l'amour. [...] Tous les romans d'amour, comme autant de « Que sais-je ? » sur l'amour<sup>166</sup>.

Le ton humoristique de cette image n'exclut pourtant pas sa justesse, et bien souvent en lisant je m'écriais « c'est tout moi ! c'est tout nous ! », et de m'empresse de recopier le passage pour l'être aimé, ou d'envoyer aux moyens de l'immédiateté de la technologie la citation à la personne que je tente de séduire. Car bien que toute la philosophie soit occupée d'amour (l'étymologie même de *philosophie* implique que l'on ait un sentiment d'amour ou d'appréciation pour la pensée) depuis le *Banquet* jusqu'à la prégnance du sentiment amoureux dans la pensée Romantique, il semblerait que ces ouvrages ne suffisent pas à circonscrire le sentiment qui est si complexe. Car malgré les succès d'ouvrages comme *De l'amour de Stendhal*, *La métaphysique de l'amour* de Schopenhauer, les *Fragments* de Barthes, et plus généralement des ouvrages d'autres philosophes qui se seront penchés sur le sujet et auront tenté de circonscrire l'amour et le désir, il s'agit d'un sujet où la généralisation ne peut que se perdre dans le vide, tant l'expérience érotique est soumise à des accidents et à des idiosyncrasies de la subjectivité, unique et singulière, de chaque individu. La philosophie avec son désir de synthétiser, organiser, peut se trouver impuissante face à l'extrême diversité des expériences, et alors le roman, peu contraint à la réduction systématique, prend le relais. Même Kierkegaard, lorsqu'il a voulu écrire sur l'amour, n'a pas pu faire autrement que de choisir cette forme.

Il en ressort que le roman, forme littéraire qui célèbre le sujet et le récit, a une place prépondérante dans l'aventure érotique, à tel point que Barthes, lorsqu'il décide d'écrire sur l'amour, choisit l'utilisation de la première personne. Dans l'introduction de ses *Fragments*, il

---

165 *Ibid.*, figure « Identification », p. 155.

166 BARTHES, Roland, « Fragments d'un discours amoureux (pages inédites) », *op. cit.*, p. 622.

explique cette méthode et justifie l'utilisation du « je » par la nécessité de se faire confronter la subjectivité du sujet lisant et de l'écrivain.

De là le choix d'une méthode « dramatique », qui renonce aux exemples et repose sur la seule action d'un langage premier (pas de métalangage)<sup>167</sup>.

Certes l'utilisation de la première personne ne suffit pas pour définir le texte comme roman, mais dans ce cas particulier, c'est un « je » de fiction, un « je » allégorique, un « je » *dramatique*, qui ne désigne pas Roland Gérard Barthes, né le 12 novembre 1915 à Cherbourg, mais un personnage fictif, un amoureux, « l'Amoureux » peut-être, qui est et restera un caractère, comme La Bruyère avait ses *Caractères* et comme les anglais appellent les personnages qui agissent dans un univers fictionnel. Barthes prétend ne pas utiliser d'exemples mais privilégier une façon d'écrire qui soit une fable, une façon dramatique, qui montre. Gilles Tiberghien, dans son ouvrage *Aimer, une histoire sans fin*, utilise également le ressort de la fiction pour développer sa réflexion. Par ailleurs, ses personnages utilisent eux-mêmes la littérature pour exprimer ce qu'ils pensent et ressentent (en l'occurrence, bien sûr le *Journal d'un séducteur* de Kierkegaard, mais aussi *La Nouvelle Héloïse* et *Les liaisons dangereuses*, entre autres...). Par ailleurs, Véra, un des personnages de ce roman-essai, avoue elle aussi que la littérature trouve souvent un écho avec nos propres vies, lorsqu'il s'agit de désirer et d'aimer :

C'est curieux d'ailleurs ce pouvoir qu'à la fiction, ou la poésie, dans des périodes de l'existence comme celle que je vis en ce moment. J'y retrouve à chaque fois des échos qui m'aident à mieux comprendre mes sentiments. La littérature a toujours existé sous une forme ou sous une autre, et c'est grâce à elle que le sentiment amoureux a trouvé des degrés de raffinement extrêmes. La psychologie est récente et elle n'est à mes yeux qu'une forme de littérature qui se sépare des oripeaux de la science, n'ayant souvent ni les beautés de l'une, ni la rigueur de l'autre<sup>168</sup>.

La fiction, le roman, sont donc les instruments du sujet érotisé pour penser, prolonger et célébrer son état d'être-épris. Cependant cette disposition n'est pas exclue de paradoxes, dont le premier est que le sujet ne peut jamais retrouver, exactement, les émotions vécues sous la plume d'un autre :

Voilà un autre des multiples paradoxes qui caractérisent la littérature d'amour : d'un côté, on lit et écrit des romans d'amour sans cesse, de l'autre, les écrivains nous disent qu'il est impossible ou peu s'en faut de décrire véritablement l'amour. Et même si un grand écrivain peut exceptionnellement y arriver, le lecteur qui n'a pas lui-même vécu un grand amour ne saura comprendre de quoi il s'agit<sup>169</sup> !

---

167 BARTHES, Roland, « comment est fait ce livre » in *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 7.

168 TIBERGHIEU, Gilles, *Aimer, une histoire sans fin*, Paris, Flammarion, 2013, p. 150.

Chaque événement érotique est en effet unique, à la fois toujours le même et toujours différent, et en lire une description ne permet pas d'unifier les expériences vécues, elle en rajouterai plutôt une à la collection de souvenirs disponibles dans l'esprit du lecteur. Ce paradoxe, cependant, peut-être facilement contourné si l'on considère que le lecteur ne fréquente peut-être pas les livres pour retrouver intactes les émotions ressenties dans sa vie, mais pour, toujours dans l'optique du jeu des facultés mentales, confronter son expérience à d'autres scénarios, et ainsi donner de l'ampleur à ses propres émotions. Effectivement, comme l'énonce Bélinda Cannone :

Troublant plaisir celui qui accompagne la lecture d'une millième scène d'amour, toujours émouvante, même lorsqu'on ne se sent pas un goût prononcé pour les « romans d'amour ». Grand secret commun : on ne se lasse jamais de découvrir de nouvelles formes, de nouvelles versions de cette expérience capitale<sup>170</sup>.

C'est bien parce qu'aucune expérience érotique n'est semblable à une autre que je ne me lasse jamais d'en lire des variations. Et à chaque variation, je retrouve une similitude avec ma propre expérience, ou au contraire aucune, ce qui me fait dire « quelle chance j'ai de n'être pas aussi malheureux que Werther », ou au contraire « comme j'aimerais que mon amante soit aussi imaginative et libre qu'Emmanuelle »... Dans les deux cas, je ne cesse d'essayer ma vie amoureuse au regard de celle des autres, fussent-ils des pairs de fiction. Or aucun savoir ne peut ressortir de cette lutte, le texte de fiction n'est justement qu'un texte de fiction, et ne peut me faire accéder à aucune expérience, ce que le journaliste Pierre Lepape énonce en ces termes lors d'un colloque sur les romans d'amour de l'université d'Aix-Marseille :

Lire des romans d'amour, c'est se placer sur un terrain où la littérature est, moins encore qu'ailleurs, négociable. Elle ne s'échange contre rien de concret, contre aucun savoir-faire, contre aucun pouvoir, contre aucun plaisir que celui de la lecture. Mais les romans d'amour ne rempliraient pas leur rôle s'ils ne donnaient pas, un instant, l'illusion du contraire<sup>171</sup>.

Car, en fin de compte, malgré les illimitées idiosyncrasies de chaque aventure érotique, ce qu'en formule la littérature est comme un dénominateur commun, un savoir collectif qui nourrit chaque amour sans cependant en conditionner l'expression. Belinda Cannone dans *L'écriture du désir*, souligne l'importance du romancier dans cette tâche :

Le romancier est celui qui formule, à un moment donné, ces secrets de l'existence qu'en lisant nous nous disons avoir eus parfois sur le bout de la langue – les secrets communs<sup>172</sup>.

---

169 LARSSON, Bjorn « À quoi ça sert de lire des romans d'amour... Et de les écrire ? » in CONSTANT, Paule (dir.), *Comment j'ai lu des romans d'amour*, Marseille, Transbordeurs, 2008, p. 24.

170 CANNONE, Belinda, *L'écriture du désir*, op. cit., p. 62.

171 LEPAPE, Pierre, « L'arc-en-ciel amoureux », in CONSTANT, Paule (dir.), op. cit., p. 156.

172 CANNONE, Belinda, op. cit., pp. 41-42.

Cette « chose commune » de l'expérience érotique, je la trouve par fragments dans les pages des écrits licencieux, ce qui m'amène à toujours plus fréquenter les livres, et particulièrement l'érographie. Et comme une vie humaine est limitée dans le temps et l'espace (je ne peux pas être à la fois dans le salon de Ninon de l'Enclos et alangui au harem de Constantinople, tout comme je ne peux pas être l'épouse du roi de Siam, la fiancée de Lord Auch et la régulière de Manda-l'apache à la fois, je suis à jamais confronté à la linéarité du temps qui passe et à l'implacabilité du *choix*) la littérature me permet d'expérimenter, du moins en pensée, toutes ces autres formes d'aventures qui ne sont pas la mienne.

Mais l'amour vient du livre, et si la lecture ne m'offre aucune expérience, elle en est cependant l'inspiratrice privilégiée. Le romancier et professeur suédois Bjorn Larsson, s'interrogeant sur la légitimité de la littérature rose, évoque une fonction importante de l'érographie :

Peut-être, finalement, l'utilité de lire des romans d'amour est surtout de nous rappeler que le rôle de la littérature n'est pas de raconter ce qui est, mais ce qui pourrait être. En d'autres mots, si la littérature ne nous avait pas donné le rêve du grand amour passionné, unique et éternel, notre amour réel aurait été encore plus terre à terre et terne. Si nous courrons un risque en lisant les grands romans d'amour, ce n'est pas d'abord d'être frappé du coup de foudre et de souffrir à cause d'un amour malheureux, mais c'est d'avoir à surmonter la déception de ne pas aimer assez dans la vie réelle<sup>173</sup>.

Il nous est difficile de ne pas aller dans son sens, et bien souvent l'amoureux lit non pas pour retrouver ses émotions telles quelles mais les amplifier.

Car l'écriture peut effectivement avoir cette fonction de catalyse de l'expérience. C'est le cas de *La femme de papier* de Françoise Rey, publié pour la première fois par Régine Deforges chez Ramsay, en 1989. L'histoire de ce roman est particulièrement significative de la fonction d'adjuvant du texte, et de sa capacité à accompagner l'expérience. Lorsque paraît le roman, Françoise Rey n'est pas écrivaine, elle enseigne simplement le français dans un collège du sud de la France. Dans le texte du roman, Françoise Rey explique l'origine du texte, irrémédiablement lié à son aventure érotique vécue avec cet « homme aux yeux jaunes » dont il est question tout le long du roman. Françoise Rey, coincée à l'époque dans un mariage frustrant<sup>174</sup>, entreprend avec cet homme une

173 LARSSON, Bjorn « À quoi ça sert de lire des romans d'amour... Et de les écrire ? » in CONSTANT, Paule (dir.), *op. cit.*, p. 43.

174 « Mon mariage a exacerbé certaines frustrations, j'ai eu des tas d'aventures puis je suis tombée violemment amoureuse d'un homme très macho, un peu cow-boy. J'avais envie de le séduire à ma façon, j'avais l'impression d'être gourde. Un jour, je lui ai demandé 'Et si je t'écrivais une lettre érotique ?' Je me suis violentée, j'ai violé ma pudeur personnelle. Dans cette lettre, je le mettais en scène, je voulais l'exciter, l'allumer. » « Françoise Rey, docteur ès érotisme », magazine ELLE en ligne du 17 décembre 2009, <http://www.elle.fr/Love->

aventure extra-conjugale, qui se réalise véritablement dans l'écriture. Ainsi qu'elle le met en scène dans le roman lui-même, c'est le sentiment érotique qui fait naître cette envie d'écrire :

J'étais en ce temps-là une maîtresse timorée, et toi un amant conventionnel, hâtif trop souvent, et trop souvent imbu de ce rôle que tu croyais ton privilège : celui de dispensateur de plaisirs sans cesse renouvelés.

Ma quête était autre : j'avais envie de tendre séduction, et point d'assauts frénétiques. Ton dynamisme brouillon me fatiguait. Ma réserve te décevait. [...]

Quel bizarre sursaut – tristesse soudaine et sans doute déjà clairvoyante de te perdre sans rien tenter, ou bien orgueil de te montrer que, sur le papier du moins, je savais faire preuve d'audace ? –, quel bizarre et impudique sursaut me poussa à te proposer, puis à t'écrire cette première lettre<sup>175</sup> ?

Et ce processus fonctionne à merveille, car cette lettre sera suivie de nombreuses autres, qui constitueront plus tard le corps du roman *La Femme de papier*. Mais tout ceci ne peut se constater qu'après la fin de cette aventure, voilà pourquoi le livre s'ouvre sur ce qui devrait le terminer ; la rupture entre Françoise Rey et son amant. Dans la réédition de 2013, le prologue lui-même annonce la naissance du livre que le lecteur tient dans les mains à ce moment même :

Il fallu pourtant le quitter. Mais je ne demeurai pas vide après la rupture, il m'avait ensemencée comme un terreau fertile, et, du levain de nos souvenirs, ou de nos fantasmes, j'avais fait ce livre, *La femme de papier*<sup>176</sup>.

Mais cette rupture effective est aussi un commencement, car cet écrit, qui a servi de manière privée à construire une relation, est également à l'origine de sa carrière d'auteur. « Il m'avait faite femme et écrivain<sup>177</sup> », écrit-elle, car c'est bien par le pouvoir conjoint de l'expérience et de l'écriture, qui se rencontrent dans la réalité pour révéler à la fois la sensualité de l'auteur et la rendre artiste que Françoise Rey se met à écrire. Il s'agit de la fonction de miroir de la relation que nous venons d'aborder : les amants veulent se regarder dans le papier, recherchant partout dans les romans des textes qui leur parlent d'eux. Dans ce cas, par un processus de sublimation, un des amants (Françoise Rey), se prends à transformer l'expérience directement en écrit. Éros se transmue en énergie créatrice, et d'énergie sexuelle, elle devient énergie textuelle. C'est ainsi que le texte fait son entrée dans l'expérience, pour non seulement la sublimer, mais véritablement la façonner et la structurer. D'amants ennuyés, ils deviennent alors amants créatifs, et la vie et le texte s'entremêlent au fil des rencontres, de plus en plus intenses, ainsi qu'on le devine au fil de la lecture, en constatant que les lettres deviennent de plus en plus licencieuses, dans une gradation que Jean-Jacques Pauvert lui-

---

[Sexe/Sexualite/Dossiers/Francoise-Rey-Docteur-es-Erotisme-1102865.](#)

175 REY Françoise, *La femme de Papier* [1992], Paris, LGF, 2010, p. 27.

176 *Ibid.*, p. 24.

177 *Ibid.*

même ne renierait pas<sup>178</sup>. L'écriture crée de la vie, et le texte, loin de se faire le seul témoin d'expériences passées, invente des expériences voulues qui ne se transfigurent pas directement telles qu'elles dans le réel, mais qui impulsent à la sexualité véritable un entrain nouveau. Les deux amants parviennent à comprendre l'autre via le texte, lui se prend à agréer la sensualité, et elle s'enthousiasme enfin pour les joies de la domination. Le texte les aide à construire leurs sexualités respectives ainsi que celle, commune et mutuelle, qu'ils partagent.

La dernière lettre du livre met en lumière comment l'écrit, en s'insinuant dans les relations corporelles, a transformé le sentiment purement érotique en un sentiment amoureux. Ce à quoi les protagonistes réagissent en décidant de stopper net tout commerce sensuel entre eux, préférant nier ce sentiment, qui est « un amour qui ne se rendit jamais aux pièges du quotidien, et qui, devenu trop sincère, préféra l'abnégation à la banalité<sup>179</sup>. » Mais le mal est fait et le sentiment érotique s'est transmué en œuvre :

Ton passage sur ma vie n'a pas été sans traces. Tu es le père de cet enfant, le seul que nous aurons jamais ensemble, que je mets, ligne après ligne, page après page, peu à peu au monde et que tu as su appeler, susciter, suggérer... Ta paternité, comme toutes les paternités, se borne à ce seul rôle de ferment, j'accomplis le reste avec sérieux, avec ferveur, avec la douleur et le plaisir de travailler longtemps et de choisir des mots, des formules et des phrases pour accoucher seule de notre œuvre commune : un enfant de l'amour, un enfant de papier, fabriqué avec ta semence – les souvenirs que tu m'a laissés, les rêves que tu m'a inspirés – et né de mon labeur fidèle, de ma gésine d'écrivain ; l'enfant de papier d'une femme de papier<sup>180</sup> ...

L'analogie est si parfaite que le livre se conclut ainsi : la femme non-auteur est devenue une femme artiste, et l'écriture apparaît ainsi dans sa vie. Le destin de Françoise Rey est alors lié pour toujours à cette expérience : après ce premier livre, elle en publiera plus d'une trentaine, qui seront traduits dans plusieurs pays<sup>181</sup>, pour finir par abandonner sa carrière dans l'enseignement en 1999, et se consacrer entièrement à l'écriture<sup>182</sup>.

On constate donc que, que ce soit pour le lecteur ou pour l'écrivain, le livre a bel et bien une influence sur l'expérience, même s'il n'en constitue a priori pas une. Car s'il y a amour, il n'existe que grâce à son expression séculaire, la littérature, qui donne elle-même l'envie d'aimer. Barthes lui-même en convient dans ses *Fragments* :

---

178 Selon la théorie de la littérature érotique qu'il développe dans *La littérature érotique* (Paris, Flammarion, 2000) selon laquelle un récit érotique se doit d'enchaîner les scènes licencieuses selon une organisation allant crescendo.

179 REY, Françoise, *op. cit.*, p. 249.

180 *Ibid.*, p. 248.

181 Pour *La femme de Papier* : en anglais chez Nexus (*The Paper woman*, 1992), en allemand chez Goldman (*Die Papierfrau*, 1991), en italien chez ED editrice (*La Donna di carta*, 1999), etc.

182 Cf. biographie de l'auteur <http://lafemmedepapier.com> .

L'amour vient du livre, l'amour est d'abord écrit. Je ne fais que le réécrire, à l'infini : je ne saurais qui désirer, je ne saurais quoi faire, sans livre pour me guider. Je rencontre toujours un livre qui donne corps (langage, anecdote, émoi) à mon désir<sup>183</sup>.

Non seulement lorsque je suis amoureux, ou lorsque je désire, je me mets à la recherche de livres qui me montrent mon désir, qui l'expriment et qui me permettent de le mettre à l'épreuve de l'altérité, mais je suis également tenté de le devenir à cause du livre, qui ne cesse de me montrer que l'érotisme est possible, qu'il a existé sous diverses formes et existera encore, pour peu que je me donne la peine de trouver un sujet sur qui porter mon désir...

Or, le texte étant le fruit d'un être lui aussi capable d'amour, de sexualité et de sensations, il résulte de cette double inspiration amour-littérature que le rapport lecteur-auteur doit être interrogé comme un rapport unique dans l'histoire de la réception esthétique.

---

183 BARTHES, Roland, « Fragments d'un discours amoureux (pages inédites) », *op. cit.* , p. 653.





### 1.2.3. Lire, lier

« Qui cherche la clef d'un texte trouve  
ordinairement un corps. »

Jacques Rancière, *La chair des mots*

Le texte ne descend pas du ciel. Il n'est pas assemblé, par magie, au moment où le lecteur ouvre le livre ; il ne s'écrit pas sous les yeux du bibliophile à mesure qu'il tourne les pages. Même dans le cas de *1 the road*, « premier roman écrit par intelligence artificielle » (préface) paru en août 2018, et rédigé par le logiciel interne d'une voiture enregistrant les informations extérieures et intérieures du véhicule lors d'un voyage d'un point A à un point B, il s'agit tout de même de l'initiative d'un seul homme, Ross Goodwin, qui est par ailleurs référencé comme l'auteur du livre dans les bases de données professionnelles (BNF, Medialog, Electre). Le temps n'est pas encore venu où les romans s'écrivent tout seuls. Le texte est le produit d'un être particulier, (même anonyme, même collectif) appelé parfois auteur, parfois écrivain, parfois poète.

Bien sûr pour chaque œuvre d'art, quelle que soit son support, il y a un artiste, et un spectateur qui regarde l'œuvre. Or, dans le cas du domaine artistique particulier qu'est la littérature, nous présentons que le rapport auteur-lecteur est un rapport unique dans l'histoire de la poïétique. « Le texte que vous écrivez doit me donner la preuve qu'il me désire<sup>184</sup> » écrit Roland Barthes dans *Le Plaisir du texte*, laissant ainsi supposer que le lien entre l'auteur et le lecteur est un lien qui se rapproche de l'histoire d'amour. Il conviendra de mettre cette idée à l'épreuve, et nous proposons pour cela de nous interroger sur la figure de l'auteur.

Tout d'abord, il est possible de ressentir l'auteur dans le texte comme une présence, un corps que l'on devine derrière les phrases. Belinda Cannone dans son essai précédemment cité souligne ainsi cet effet de présence :

Pendant les années, fructueuses mais desséchantes, où l'on a pensé le roman comme texte, on s'est interdit de souligner l'effet de présence. *Pourtant il y a là quelqu'un*. Mais quelqu'un qui ne se résume pas à la personne de l'auteur, qui est plus vaste, qui puise dans des ressources plus « communes », dans l'humanité dont chacun est pétri autant que de ses petites particularités, et dont nous avons rarement une conscience claire. C'est ce quelqu'un plus large qu'on entend dans le roman, et qui nous requiert ou pas. La plupart des mauvais romans se signalent par son absence<sup>185</sup>.

---

184 BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 13.

185 CANNONE, Belinda, *op. cit.*, p. 48.

Il y aurait donc une condition de la littérature, qui serait celle de la présence de l'auteur dans le texte, ou d'une humanité plus large, mais portée par un point de vue, une subjectivité qui ne peut être que celle de celui qui écrit, depuis la personne où il écrit. Dans ce cas on peut avancer que le texte littéraire, le « vrai », est celui dont je peux atteindre l'auteur, l'aimer comme j'aime son œuvre. Car un auteur est avant tout une personne, réelle, concrète, que l'on atteint par la lecture. Aimer un texte serait donc en aimer l'auteur. Il y a certes des auteurs virtuoses qui sont des personnes détestables, mais malgré cette possibilité d'inimitié, la relation auteur-lecteur est une relation d'amour potentielle.

Car la lecture est un acte solitaire, je me retrouve en tête-à-tête avec la pensée d'une personne, qui a choisi ce medium pour « parler sans être interrompu<sup>186</sup> », et me confie sa pensée en toute vulnérabilité. De ce fait la sensation d'intimité avec l'auteur ne peut donc qu'être exacerbée, et l'auteur en toute logique mettra son énergie au service de la séduction du lecteur. Ainsi Alain Vaillant que nous avons déjà cité précédemment, institue entre le lecteur et l'écrivain un rapport de charme :

Il reste que, d'emblée, la relation entre le texte et son (sa) destinataire est conçue comme un rapport de séduction. Plus exactement, un rapport feint : pour une raison évidente d'ordre social, il ne faudrait pas que toute lectrice (ou, à fortiori, tout lecteur) se donne à tout écrivain, sous prétexte qu'il lui parle d'amour<sup>187</sup>.

Bien sûr le lecteur ne se jette pas sur l'auteur s'il vient à le croiser, et on ne saurait ainsi imaginer les salons du livre comme de gigantesques lupanars où les lecteurs et lectrices viendraient offrir leur chair à leur auteur préféré ; mais si l'idée est attrayante, c'est sûrement car il y a du vrai dans ce rapport soi-disant « feint » de séduction. Comme lecteur, je suis conscient que le livre est le travail d'une personne existant réellement, et pour peu que le livre en question retienne assez mon attention, je suis esclave, prisonnier dans la pensée de l'autre. Mais cet autre, je l'identifie comme un alter-ego, un semblable de chair, comme moi qui tourne les pages en ce moment, qui palpe le papier de la pulpe de mon pouce, qui parcourt les lignes de toute la matérialité de mon œil ; et soudainement c'est l'auteur qui m'apparaît, avec sa matérialité égale, sa corporéité, et j'entends sa voix à travers les signes utilisés, à travers les mots et les phrases qui s'enchaînent. Comme l'énonce Marc Chabot, dans l'article avec lequel nous avons ouvert cette première partie : « Parce qu'il ne faut jamais oublier qu'une main tient la plume<sup>188</sup>. » Par ailleurs n'est-ce pas la thèse qui sous-tend

---

186 Selon la formulation bien connue de Jules Renard (note du 13 avril 1895, in RENARD, Jules, *Journal 1887 – 1910*, Paris, Gallimard, 1965, p. 218).

187 VAILLANT, Alain, *L'Amour-fiction*, op. cit., p. 9.

188 CHABOT, Marc, « Des corps et du papier » in COLLECTIF (Collège Edouard-Monpetit), *La petite revue de philosophie*, « Les provocations d'Eros », Vol. 11 n°2, Longueuil (Québec), printemps 1990, p. 124.

toute la pensée de Didier Anzieu, commencée dans *Le Moi-Peau* et précisée dans *Le corps de l'œuvre* ? Que la création entière part du corps de l'auteur<sup>189</sup> ?

Le texte cache donc un corps, avec ses propres revendications de plaisir, ses propres désirs. Lorsque moi, lecteur, je me vautre dans un texte pour y chercher le souvenir de ma propre jouissance, je me jette en vérité dans l'univers de la jouissance de l'auteur. Il n'y a pas de lecture qui puisse ignorer le corps de l'auteur, surtout pas dans le cas de textes marqués par le désir et l'attraction amoureuse.

Mais une théorie inverse peut aussi se soutenir. En 1969, Foucault, s'interrogeant devant les membres de la Société française de philosophie sur ce qu'est un auteur, en vient à conclure que son existence réelle n'a pas d'importance, et, qu'au final, « qu'importe qui parle ». Il fait de l'auteur une figure évanescence que l'on peut à peine deviner dans le texte :

Dans l'écriture, il n'y va pas de la manifestation ou de l'exaltation du geste d'écrire ; il ne s'agit pas de l'épingleage d'un sujet dans un langage ; il est question de l'ouverture d'un espace où le sujet écrivant ne cesse de disparaître<sup>190</sup>.

Selon Foucault, le texte se suffit à lui seul, ou plutôt il dépasse l'auteur et l'éclipse. Et ce, quand bien même cet auteur dirait *je* :

On sait bien que dans un roman qui se présente comme le récit d'un narrateur, le pronom de première personne, le présent de l'indicatif, les signes de la localisation ne renvoient jamais exactement à l'écrivain, ni au moment où il écrit ni au geste même de son écriture ; mais à un alter ego dont la distance à l'écrivain peut être plus ou moins grande et varier au cours même de l'œuvre. Il serait tout aussi faux de chercher l'auteur du côté de l'écrivain réel que du côté de ce locuteur fictif ; la fonction-auteur s'effectue dans la scission même – dans ce partage et cette distance<sup>191</sup>.

Il serait donc une erreur d'aimer l'auteur en aimant son texte, et Foucault, prétendant que l'auteur n'est pas une personne réelle, lui enlève toute possibilité d'érotisation. Pourtant, l'auteur exerce bel et bien une aura érotique, ainsi que Marguerite Duras le résumera dans *La Vie matérielle* :

Le corps des écrivains participe de leurs écrits. Les écrivains provoquent la sexualité à leur endroit. [...] C'est comme ça partout dans le monde, pour tous les écrivains hommes et femmes, mêlés. Ce sont des objets sexuels par excellence. Il m'est arrivé, très jeune, d'être attirée par des hommes âgés, parce qu'ils étaient des écrivains<sup>192</sup>.

---

189 « Le premier objet est le corps, puis par analogie (au sens fort) avec le corps, les idées. Toute pensée est pensée du corps : du corps propre, des autres corps ; le penser cherche à réunir les pensées dans un corps de pensées. » ANZIEU, Didier, *Le penser. Du moi-peau au moi-pensant*, Paris, Dunod, 1994, pp. 20-21.

190 FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur » in *Dits et écrits I*, 1954-1975, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2001, p. 821.

191 *Ibid.*, p. 831.

192 DURAS, Marguerite, « Le corps des écrivains », *op. cit.*, p. 87.

Mais cette aura ne semble pas dépendante de la teneur des écrits, de leur qualité ou même de leur contenu. Lorsque je suis face au texte, je suis face à un objet qui efface son auteur, à tel point que Foucault considère l'auteur non plus comme un individu mais comme une *fonction*, un cadre dans lequel recevoir le texte :

La fonction-auteur [...] ne renvoie pas purement et simplement à un individu réel, elle peut donner lieu simultanément à plusieurs ego, à plusieurs positions-sujets que des classes différentes d'individus peuvent venir occuper<sup>193</sup>.

L'auteur n'est qu'une fonction, une condition de réception du texte. Foucault conclut par cette sentence lacunaire : « qu'importe qui parle ». Or, nous percevons une exception dans le cadre d'Eros. Dans l'érographie, le lecteur demande à la fonction-auteur d'être *avant tout* un individu, bien que sa fonction ne soit pas différente de celle des autres formes de textes. Le « qu'importe qui » est mal reçu en littérature érotique, bien que les pseudonymes abondent et que les identités réelles se vérifient mal. On demande à l'auteur d'être, si ce n'est réel et identifiable, au moins « sincère » et « authentique ». L'auteur érotique est considéré comme celui qui entretient dans sa vie propre le fantasme qu'il décrit dans ses textes, et qui l'a sûrement vécu ou désire le vivre ardemment, même si ce n'est absolument pas le cas de manière effective.

Il en résulte que la relation auteur-lecteur, dans l'érographie, est particulièrement singulière. Boris Vian dans une conférence donnée en 1948 et intitulée « sur l'utilité de la littérature érotique », voit cette relation comme une relation de pouvoir dont on pourrait comparer les effets aux relations de domination que l'on peut parfois éprouver dans l'érotisme :

Disons-le franchement. On écrit pour soi, naturellement ; mais on écrit surtout pour réaliser un asservissement temporaire du lecteur, auquel celui-ci se prête toujours dès l'instant qu'il ouvre le livre, et qu'il appartient à l'auteur de mener à sa fin par moyen de son art<sup>194</sup>.

Cet « asservissement temporaire » que Boris Vian théorise ici n'a rien d'extravagant, la « suspension consentie de l'incrédulité » théorisée par Samuel Taylor Coleridge<sup>195</sup> n'est-elle pas aussi un asservissement temporaire ? Le lecteur est entièrement soumis à l'auteur – et l'auteur au lecteur<sup>196</sup> – et il semble que l'on a assez démontré combien les rapports érotiques sont des rapports

---

193 FOUCAULT, Michel, *op. cit.*, p. 832.

194 VIAN, Boris, « Utilité d'une littérature érotique » [1948] in *Écrits pornographiques*, Paris, LGF, 1998, p. 28.

195 COLERIDGE, Samuel Taylor, « Autobiographie littéraire », in *La Ballade du vieux marin et autres textes*, traduit de l'anglais par Jacques Darras, Paris, Gallimard, coll. « NRF Poésie », 2013, p. 379.

196 Sous la figure « narration asservie », Gaëtan Brulotte évoque la sensation de soumission qui anime tout auteur d'érographie : « Mais si singulière que puisse sembler cette situation narrative, tout travail d'écriture n'apparaît-il pas toujours ainsi, au fond, comme directement associé à quelque obligation ? Ne dépend-il pas plus ou moins des

de pouvoir. Et le parallèle ne s'arrête pas là, car Vian ajoute à cela que :

Cet asservissement du lecteur n'a rien d'une dictature : l'opposition est libre. Le rôle de l'écrivain est bien ingrat, d'ailleurs : car le lecteur peut à tout instant fermer le livre et le flanquer dans la poubelle, ce que l'écrivain ne peut pas lui rendre avec usure<sup>197</sup>.

En de pareils termes pourraient être décrites les jeux codifiés de domination sexuelle. Dans les rapports d'ordre sadomasochistes, le dominé n'est jamais réellement celui que l'on croit, il s'agit d'une relation d'interdépendance, je ne suis jamais le maître de quelqu'un, sexuellement parlant, que dans la mesure où celui-ci s'abandonne de plein gré. En tant que dominant sadomasochiste je suis dépendant de la soumission volontaire de mon partenaire, et c'est ce qui crée le désir et l'urgence de la relation. Le rapport auteur-lecteur n'est pas très différente de celui-ci. Il s'agit d'une relation déséquilibrée, mais ce déséquilibre est consenti. De ce fait, il est aisé de comprendre comment Boris Vian, dans la même conférence, en vient à cette conclusion :

Il n'en reste pas moins que l'écrivain tentera et doit tenter d'attacher son lecteur par les moyens de son ressort ; et l'un des plus efficaces est celui, sans aucun doute, de produire sur lui une impression physique ; car il paraît évident que lorsqu'on est engagé physiquement dans une lecture, on s'en détache plus difficilement que s'il s'agit d'une spéculation purement immatérielle à laquelle on ne prend part que distraitemment, et du bout du cerveau<sup>198</sup>.

Voilà donc la clef de cette domination du lecteur : l'atteindre *dans son corps*. Boris Vian utilise cet argument pour prouver que la littérature érotique est peut-être la plus à même de toucher le lecteur, mais on pourrait appliquer cela à toute littérature. Lorsque je prends vraiment plaisir à un texte, mon corps est effectivement engagé. Qui n'a jamais frissonné pour le héros d'un roman en délicate posture, ou tremblé pour le protagoniste dont le narrateur prédit qu'il va mourir ? Le roman d'aventure se lit avec les mains moites, mais le roman d'amour se lit avec le cœur battant. D'autant plus que dans le roman érotique ou amoureux, les actions décrites me ramènent sans cesse à ma propre expérience.

Au demeurant, la possession érotique se manifeste particulièrement intensément par écrit. Le texte est un monde en soi dont il est plus aisé de jouir que le monde dispersé de la réalité. L'écrivain et philosophe canadien Marc Chabot, dans un article de la petite revue de philosophie de Québec,

---

intérêts du destinataire selon lequel il s'effectue ? L'autre ne dicte-t-il pas à l'écriture ce qu'elle doit inscrire ? La condition première du texte n'est-elle pas d'ailleurs le nécessaire ligotement, bien physique, de l'écrivain dans sa chambre, à sa table ? Et sa non moins inévitable soumission aux impératifs de la langue elle-même ? Écrire, n'est-ce pas être captif ? » BRULOTTE, Gaëtan, *Œuvres de chair, figures du discours érotique, op. cit.*, pp. 85-86.

197 VIAN, Boris, « Utilité d'une littérature érotique » *op. cit.*, p. 30.

198 VIAN, Boris, *op. cit.*, p. 30.

fait un parallèle entre le monde extérieur et le livre à parcourir :

Le monde n'est rien d'autre qu'un grand livre que je ne peux pas consulter à ma guise. Je m'enferme dans une pièce avec un livre. Je mets de la musique. Je jouis des mots de l'autre. Mais je m'enferme dans une pièce avec un autre, je m'ouvre à lui, j'écoute son discours et, soudain, je ne demande plus qu'à jouir. Inutile donc de parler autrement de l'œuvre érotique. Elle est œuvre. Elle est jouissance. Elle est potentialité de jouissance. Elle se donne. L'œuvre est un objet inutile qui détient le monde puisque le monde ne veut pas se donner, le vrai monde se cache, m'éreinte. L'œuvre érotique me fait exister comme corps et comme âme. Elle tente l'impossible : me faire accéder à l'autre dans son intimité. L'œuvre est une ouverture à l'autre<sup>199</sup>.

D'après Marc Chabot, il n'y aurait donc de possibilité d'atteindre l'autre que par la lecture. Le monde serait inaccessible, car trop vaste, trop pluriel. Le monde offert par un livre, en revanche, est borné. L'homme ou la femme que je désire peut m'échapper, ils peuvent penser à autre chose lorsque nous faisons l'amour, ils peuvent avoir d'autres projets dont je ne suis pas averti, ils peuvent avoir une vie intérieure très secrète et très prenante. Qui peut même confirmer qu'ils existent en dehors des moments où ma peau contre la leur me crie leur existence ? En revanche, l'amant du livre, la maîtresse de papier, est borné par son objet, par les mots mêmes qui lui donnent existence. Je ne peux pas les nier, ils sont là, et n'existent que dans la pure réalité de l'énoncé. Pas de mystère, ce qui n'est pas dit n'existe pas, tout est là, en chair et en encre, et rien d'autre n'a de présence que les mots sur le papier. La vie en livre est en un sens plus propre au désir, car « la littérature est le champ d'expérience le plus vaste et le plus inoffensif du monde. Car tout peut s'y concevoir. Ce n'est pas un passage à l'acte, c'est un passage au rêve<sup>200</sup>. » Sans aller aussi loin, on peut toutefois constater que le désir dans le livre est double : d'une part le lecteur vit par les mots l'ardeur d'un (ou des) personnages, et d'autre part, le livre lui-même s'offre plus au lecteur que le réel. Le lecteur est un être désiré et désirant, toute la réception esthétique se fonde sur cette répartition. L'œuvre est désirée par le spectateur, qui lui est désiré par l'artiste. Pour qu'il y ait art, il faut bien que les deux se rencontrent via l'œuvre, il est donc logique de considérer l'œuvre comme portant une force érotique.

Chaque livre, ainsi, est secrètement dédié au lecteur qui en tourne les pages. Mais par ailleurs, les écrivains sont souvent friands de dédicaces apposés en ouverture d'ouvrage. Et, de fait, il y a pour le lecteur une vraie curiosité qui entoure les dédicaces faites par les romanciers en ouvertures de leurs ouvrages. Ainsi, je me demande jalousement qui est cette « Julie » qui aura mérité qu'on lui dédie tel livre, où quel souvenir licencieux peut bien se cacher derrière ce « À Charles » qui me saute au visage lorsque j'ouvre le roman. Car lorsqu'il s'agit d'un membre de la

199 CHABOT, Marc, « Des corps et du papier » in COLLECTIF (Collège Edouard-Monpetit), *La petite revue de philosophie*, « Les provocations d'Eros », Vol. 11 n°2, Longueuil (Québec), printemps 1990, pp. 121-122.

200 BREILLAT Catherine, *Le livre du plaisir*, Paris, Le livre de poche, 2001, p. 9.

famille ou d'un collègue, cela est souvent précisé. Lorsqu'il s'agit seulement d'un prénom, j'imagine immédiatement que la personne en question a vécu quelque commerce amoureux avec l'auteur du livre dont je me suis donné la peine de parcourir les pages<sup>201</sup>. Et en effet, pour Barthes, qui parlait en connaissance de cause, l'écrivain ne peut résister à la tentation de la dédicace :

Impuissant à s'énoncer, l'amour veut cependant se crier, s'écrier, s'écrire partout [...] Pour peu que le sujet amoureux crée ou bricole un ouvrage quelconque, il est saisi d'une pulsion de dédicace. Ce qu'il fait, il veut aussitôt, et même par avance, le donner à qui il aime, pour qui il a travaillé, ou travaillera. La suscription du nom viendra dire le don<sup>202</sup>.

Ainsi l'auteur, outre de soumettre le lecteur à son désir, veut aussi intégrer l'être aimé à cette soumission, par une invocation. Faire une dédicace, c'est vouloir asseoir son pouvoir sur le dédicataire. C'est une façon de lui dire « ce que tu me fais ressentir me donne du grain à moudre », et d'ainsi faire exister ce sentiment dans le monde extérieur. Mais la dédicace est un cadeau impossible, car dès que la reconnaissance veut s'exprimer, elle s'impose surabondamment, et le dédicataire comme le lecteur ne savent que faire de ce don :

Quand j'écris, je dois me rendre à cette évidence (qui, selon mon Imaginaire, me déchire) : il n'y a aucune bienveillance dans l'écriture, plutôt une terreur : elle suffoque l'autre, qui, loin d'y percevoir le don, y lit une affirmation de maîtrise, de puissance, de jouissance, de solitude. D'où le paradoxe cruel de la dédicace : je veux à tout prix te donner ce qui t'étouffe<sup>203</sup>.

Une dédicace n'avance à rien, à moins que le texte en lui-même ne parle de l'autre ou de la relation. Que m'importe d'avoir mon nom en frontispice d'un ouvrage qui ne me concerne pas ? La dédicace amoureuse, quoiqu'il arrive, est donc vaine, car non seulement elle est un cadeau dont le dédicataire ne sait que faire, mais elle étouffe aussi le public, car pour le lecteur extérieur à cet échange, lire la dédicace revient à se détacher du texte. Je veux que l'auteur ne s'adresse qu'à moi, pas à cet inconnu, cet individu identifiable qui me vole mon plaisir. Voilà pourquoi Barthes en conclut que la dédicace, si elle est amoureuse, est impossible :

Je ne puis donc te donner ce que j'ai écrit pour toi, voilà à quoi il faut me rendre : la dédicace amoureuse est impossible (je ne me contenterai pas d'une suscription mondaine, feignant de te dédicacer un ouvrage qui nous échappe à tous deux). L'opération dans laquelle l'autre est pris n'est pas une suscription. C'est, plus profondément, une inscription : l'autre est inscrit, il s'est inscrit dans le texte, il y a fait sa trace, multiple. Si, de ce livre, tu n'étais que le dédicataire, tu

---

201 Exemple marquant, en ouverture de *Septentrion*, Louis Calaferte offre ainsi sa dédicace : « à Adrien Sam, poète des récifs, frère aimé des bons et des mauvais jours sans qui ce livre n'aurait peut-être pas été écrit. Et à TOI qui fus toujours présente ». La dichotomie est ainsi marquée entre la dédicace au « frère » et celle à la femme, qui pour l'occasion ne porte même pas de prénom.

202 BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., figure « Dédicace », p. 92.

203 *Ibid.*, p. 93.



ne sortirais pas de ta dure condition d'objet (aimé) – de dieu ; mais ta présence dans le texte, par là même que tu y es méconnaissable, n'est pas celle d'une figure analogique, d'un fétiche, c'est celle d'une force, qui n'est pas, dès lors, de tout repos<sup>204</sup>.

En effet la dédicace indirecte est moins prompte à échouer. Il ne s'agit donc plus de nommer l'amant à l'incipit de l'ouvrage, mais de lui consacrer son travail. Autrement dit, pour l'écrivain, le livre ne peut se dédier qu'en incluant la personne aimée *dans* le texte, et non à l'extérieur de celui-ci, en péritexte.

La manière dont la dédicace est consacrée dans *La femme de Papier* est sur ce point remarquable, et pourrait expliquer le succès du roman et la longévité de sa popularité. Les lettres qui constituent le corps du roman développent bon nombre de fantasmes, qui sont ceux de l'auteur ou « qu'elle croyait deviner chez l'autre<sup>205</sup> », chez son amant. Tous les fantasmes « classiques » y passent, de l'exhibitionnisme au triolisme, en passant par l'échangisme, jusqu'à des pratiques plus controversées comme la zoophilie ou la scatophilie. Or, il s'agit d'explorer, par la pensée, des expériences extrêmes, qui servent de révélateurs aussi bien aux personnages du roman qu'à leurs doubles dans la réalité, c'est à dire l'auteur et son amant. Françoise Rey fictionnalise véritablement son amant en faisant appel à ce que Barthes préconise : son Imaginaire. Elle invente une version de lui qui est moins timoré, plus sensuel, plus aventurier et moins conventionnel, elle lui prête des comportements de plus en plus scabreux, le mettant en scène dans des postures inventées. C'est une dédicace intégrale, Françoise Rey ne se contente pas d'offrir son texte après l'avoir produit, elle le produit entièrement *pour* cet homme-là.

La dédicace formelle, en conséquence, se trouve à la fin du roman. Françoise Rey, après avoir traversé tous ces épisodes en fantasme, quitte finalement son amant, et lui dédie le livre, à l'issue seulement de sa parution, et en conclusion du texte : « À toi donc, homme aux yeux jaunes, mon amour interdit, dont le sexe enthousiaste et la pudique tendresse hanteront longtemps ma mémoire de femme de papier<sup>206</sup>... » La dédicace se fait donc à l'issue, sincèrement et non pas artificiellement, car ces lettres ont été écrites pour cet homme particulier, pour enrichir l'expérience réelle, sans véritable volonté de faire œuvre. La dédicace n'est qu'une conséquence de l'écriture, tout en étant à la fois l'origine de celle-ci. En avertissement, à l'entrée du roman, nous pouvons lire ceci :

Ce livre-ci échappe, par son architecture au moins, à ces règles classiques de la narration [...] Son cheminement spirituel va à l'encontre des parcours ordinaires, et l'amène peu à peu à une

---

204 *Ibid.* pp. 93-94.

205 cf. entretien avec l'auteur, reproduit en annexe.

206 REY, Françoise, *La femme de papier*, *op. cit.*, p. 186.

découverte surprenante, celle de la forêt que cachaient les arbres, tant il est vrai que le sexe mène à tout, y compris à l'amour... On ne s'étonnera donc pas de trouver au terme de cet itinéraire inversé la dédicace qui, dans un autre ouvrage, eût dû figurer sur la page de garde<sup>207</sup>.

Ainsi ce qui est annoncé en ouverture du livre se réalise effectivement à l'issue de celui-ci, et les frontières entre vie et littérature se font de plus en plus minces, car le lecteur sait depuis les premiers instants de lecture que l'expérience érotique a donné lieu à un texte, qui lui-même a donné lieu à d'autres expériences érotiques, et tout ceci finit par se transmuier en publication, en roman que le lecteur tient dans ces mains, roman qui explique sans cesse sa propre origine dans l'expérience.

Écrire, c'est prendre le pouvoir sur l'expérience, c'est investir sa propre sexualité. Pour l'auteur comme pour le lecteur, il s'agit de confronter la réalité avec son expression, et d'en tirer des enseignements qui sont suivis d'effets. Rapport de pouvoir sur son lecteur premier (son amant), inclusion de celui-ci dans un roman, et rapport de pouvoir sur le lecteur lui-même : le premier roman de Françoise Rey répond à tous les impératifs développés dans ce chapitre. À la fois pour l'auteur et pour le lecteur, le texte *est* l'histoire d'amour en elle-même. Ainsi, l'être aimé et désiré se trouve souvent être le sujet du texte, ce qui pourrait expliquer la multiplicité des expressions écrites autour de la vie amoureuse et sexuelle vécue.

---

207 *Ibid.*, p. 8.



## **Chapitre 3 : Le texte, medium privilégié du sentiment érotique**



Tous les arts sont à priori à même de retranscrire l'expérience érotique. Il existe de la peinture érotique, de la photographie érotique, des sculptures, des films, des pièces de théâtre, des ballets, des performances érotiques. Même la musique ou l'architecture ne sont pas en reste<sup>208</sup>. Quand il s'agit d'Éros, pas un seul champ des arts n'échappe à la puissance de son inspiration. Or, nous avons perçu précédemment avec Jankélévitch combien l'expérience érotique déclenche en l'individu un besoin d'expression artistique. Le sentiment érotique nous pousse à créer. Pourtant, bien que nous soyons tous capables de tenir un pinceau, d'appriivoiser une scène ou d'apprendre n'importe quelle technique plus avancée, rares sont les expressions érotiques plastiques vernaculaires. En revanche, les formes écrites privées abondent, elles se manifestent en messages, journaux intimes, correspondances, expression poétiques ou autres.

Mais considérer l'écrit comme le seul moyen d'expression de l'érotisme ne serait-il pas anachronique ? En effet, la production de photographies ou de vidéos amateurs érotique est fort répandue, ce que l'industrie pornographique a par ailleurs pris en compte depuis bien longtemps. Face à cette déferlante d'images née de l'accessibilité à la technique, il serait archaïque d'affirmer que le texte est le seul moyen d'expression communément utilisé par l'individu érotisé pour exprimer son trouble. Par ailleurs, la puissance d'évocation des œuvres plastiques figuratives, en particulier de la photographie, semble plus à même de troubler le corps du spectateur que le texte.

Mais sans oublier cela, il serait tout aussi mal fondé de ne pas admettre que le corps est également impliqué dans l'écriture et la lecture. « Avant toute interprétation, toute analyse (rhétorique, stylistique ou autre), la manière dont le sens advient, le genre de consistance qu'il prend touchent le corps et sa pensée<sup>209</sup> » écrit l'écrivain et philosophe Pierre Alféri, dans *Chercher une phrase*. « Le fluide qui s'anime, qui fuit et qui tourbillonne dans le lit de la phrase, fait d'elle, pour qui la lit, un lieu d'expérience<sup>210</sup>. » Nous revenons là à l'idée selon laquelle il existe un commerce entre vie littéraire et vie érotique, et que le texte littéraire est au cœur d'une relation de complémentarité qui allie expérience et écriture. Car il y a quelque chose de spécial dans le texte qui affecte le corps. Serait-il donc possible que, parmi tous les moyens artistiques à sa disposition, le sujet érotisé préférât

---

208 Pour la musique, voir « Y a-t-il une musique érotique ? », projet d'article par George Bataille et René Leibowitz en 1958, traduit du français vers l'allemand par Martin Zenck dans *Archiv für Musikwissenschaft*, vol. 76, Mars 2019, n°1, pp. 56-77. Pour ce qui est de l'architecture, voir l'*Oikema* de Claude-Nicolas Ledoux, bâtiment public en forme de phallus, conçu ainsi pour inspirer le rapprochement des corps (LEDOUX, Claude Nicolas, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation. Tome Ier.*, Paris, C.-F. Patris, 1804).

209 ALFÉRI, Pierre, « Météo du sens » in *Chercher une phrase*, Paris, Christian Bourgeois, 2007 (1991), p. X.

210 *Ibid.*, p. V.

l'écrit ? Nous tenterons de mettre cette affirmation à l'épreuve, en examinant spécifiquement l'utilisation commune de l'écrit dans la vie érotique de l'individu, et sur la spécificité du langage quant à ces questions.

### 1.3.1. Écrire d'aimer, aimer écrire

« Je viens d'écrire encor, le sens n'a pas changé / Et c'est le même amour qui toujours se raconte. »

Émilienne d'Alençon, *Les Lettres*

Dans la vie privée comme dans la vie littéraire, je ne cesse de gloser autour de l'aventure érotique. Je me confie, je poétise, je fictionnalise à tout-va. C'est comme si Éros guidait ma main, m'enjoignait à attraper une plume et à jeter mon trouble sur le papier. Par ailleurs, cette constatation est séculaire, déjà dans le *Banquet*, Platon place cette conclusion dans la bouche de Diotime : l'amour sert à « enfanter de beaux discours<sup>211</sup>. » Plus récemment, Belinda Cannone, dans son ouvrage *L'écriture du désir*, insiste sur cette pulsion scripturale :

L'écriture, comme la vie, chevillée au corps, et donnant du bonheur. Il faut se souvenir de cette tentation si commune : dès qu'une expérience est forte, l'envie nous prend (ou le besoin) de la mettre en mots<sup>212</sup>.

Par ailleurs, au chapitre précédent, nous avons suivi l'idée que la littérature s'originerait toute entière dans le sentiment amoureux, et nous avons posé l'hypothèse que cette littérature venait ensuite enrichir les imaginaires collectifs d'amants de tous bords et de tous horizons. Ce qui pourrait nous amener à considérer que, dans le même mouvement qui fait que la lecture de quelques bonnes pages me donne envie d'écrire à mon tour, la lecture de récits inspirés du sentiment érotique me fait savoir qu'il est salutaire, une fois érotisé soi-même, d'écrire. Belinda Cannone cependant, toujours dans ce même ouvrage, déplore que la littérature, ne soit pleine que d'amours malheureux et de désirs contrariés :

Quand il n'est pas pudiquement tu, le bonheur de l'amour est rejeté, au terme du roman, dans le temps d'après l'histoire, comme si, de toute façon, il se passait de mots. Les gens heureux n'auraient pas d'histoire ? Il me semble qu'on pourrait pourtant narrer de nombreux aspects du bonheur, amoureux et existentiel<sup>213</sup>.

L'amour heureux ne se raconterait-il pas ? En effet nous avons vu avec Jankélévitch que pour que

---

211 « Quiconque veut, dit-elle, aller à ce but par la vraie voie doit commencer dans sa jeunesse par rechercher les beaux corps. Tout d'abord, s'il est bien dirigé, il doit n'aimer qu'un seul corps et par là enfanter de beaux discours »  
PLATON, *Le Banquet*, XXVIII, *op. cit.*, p. 80.

212 CANNONE, Belinda, *op. cit.*, p. 105.

213 *Ibid.*, pp. 101-102.



l'aventure existe, il y faut des « traverses », des obstacles, des péripéties plus ou moins malheureuses. Mais pourtant l'érographie présente également de multiples amours heureuses, ne serait-ce que dans le succès de la réalisation du désir, qui est un bonheur peut-être éphémère mais bien tangible. Ce que Julia Kristeva mit en lumière lors d'une conférence sur l'amour donnée à Paris en 2014 :

Quant à la jouissance, dont il [Lacan] soutient qu'elle ne peut pas se dire – de même que la vérité-, il me semble qu'aussi bien l'histoire de la littérature que l'éthique et la psychanalyse font le pari de la dire et de l'écrire : sans fin, certes, mais sans limitations non plus<sup>214</sup>.

Et effectivement, c'est ce que je fais : amoureux, désirant, je ne cesse de vouloir raconter mon plaisir, ou ma douleur qui est aussi un plaisir de l'amour, car une de ses preuves d'existence<sup>215</sup>. En allant plus loin, il est possible de considérer qu'il y a aujourd'hui une maladie du récit, via les réseaux sociaux. Nous avons vu précédemment que le confident était essentiel à la construction d'une histoire, mais qu'il était interchangeable. Or, il l'est d'autant plus depuis l'essor des réseaux sociaux. Ces plateformes de partage de photos, mais également de textes (Instagram, Facebook, Snapchat et autres blogs) sont autant d'occasions de multiplier la narration personnelle, en s'adressant non pas à un interlocuteur unique mais potentiellement à tous. Car non seulement je cherche des ouvrages *littéraires* qui me montrent mon sentiment, mais je cherche aussi chez autrui les récits – oraux et écrits – de leurs propres aventures et des déboires et luttes qu'elles occasionnent. Dans le même mouvement, je ne cesse de vouloir raconter à mon prochain ce qui m'arrive, érotiquement parlant, et ces deux discours – le mien et celui d'autrui – ne se tarissent jamais, se relaient sans répit, tant et si bien qu'il semblerait que l'humanité passe plus de temps à parler de sexualité qu'à la vivre<sup>216</sup>. La mise en scène incessante de la vie quotidienne via les nouveaux médias « intimes », les réseaux sociaux, semble en effet une des conséquences de la modernité. L'extimité – « l'expression du soi intime [...] au service de la création d'une intimité plus riche<sup>217</sup> » comme le théorise le psychologue Serge Tisseron dans *L'intimité surexposée* – est la norme à laquelle j'aspire en tant qu'amant. Contrairement à l'exhibitionnisme qui est névrotique, la volonté d'extimité est la manœuvre par laquelle l'individu, en dévoilant expressément à un public donné des parties de son intimité, construit et accepte ladite intimité. Ou comme l'écrit Tisseron

---

214 KRISTEVA, Julia et SOLLERS, Philippe, *Du mariage considéré comme un des beaux-arts*, Paris, Fayard, 2015, p. 158.

215 Voir CASIRAGHI, Charlotte et MAGGIORI, Robert, *Archipel des passions*, Paris, Seuil, 2018, chap. « La cruauté », pp. 134-145, ainsi que de CUPA, Dominique, *Tendresse et cruauté*, Paris, Dunod, 2007.

216 « Si l'on ne connaît guère finalement les comportements privés, en revanche les images et les discours sont là, plus nombreux que jamais. À tel point que la sexualité semble aujourd'hui se vivre autant dans sa représentation que dans sa pratique. » DUCASSE, Patrick, « Raconter des histoires », *La volupté bizarre*, Le Mans, Éditions Cénomane, coll. Tabou, 1988, p. 9.

217 TISSERON, Serge, *L'intimité surexposée*, Paris, Ramsay, 2001, p. 53.

dans un article de *Communications*, la volonté d'extimité « est pour nous le processus par lequel des fragments du soi intime sont proposés au regard d'autrui afin d'être validés<sup>218</sup>. » De ce fait, plus que jamais, il semblerait que je sois porté à exprimer, par tous les moyens à ma disposition, mon emportement amoureux.

En considérant la seule plateforme d'échanges Instagram, on trouve quelques illustrations de cette extimité textuelle. Le compte Instagram *AmoursSolitaires* (fig. 7) en est un exemple fort : les internautes envoient leurs messages, sous forme de captures d'écran, à l'administratrice de la page, qui se charge de sélectionner « les meilleurs ». Le succès est tel qu'un livre a été adapté de cette page chez un éditeur grand public (Morgane Ortin, *Amours Solitaires*, Paris, Albin-Michel, 2018). Mais ce n'est pas uniquement les amours heureuses qui sont ainsi exposées : ainsi le compte Instagram *Tejpartexto* (fig. 8), sur le même système qu'*Amours Solitaires*, propose des messages de ruptures. Et le public se trouve nombreux à jouir de ses récits jetés au vent : *Tejpartexto* et *AmoursSolitaires* comptabilisent chacun plusieurs centaines de milliers d'abonnés. L'exemple de la publication du 22 octobre 2020 sur le compte *Tejpartexto* montre aussi une intéressante mise en abîme : les deux comptes *AmoursSolitaire* et *Tejpartexto* sont cités dans la correspondance exposée, montrant à quel point la consommation de ces médias sociaux fait déjà référence dans la formation des relations interpersonnelles des utilisateurs de la plateforme (fig. 9). Ces deux comptes, bien que les plus populaires, ne sont pas les seuls, et on trouve des comptes au nombre d'abonnés moindres qui explorent ce même filon de l'expression amoureuse et érotique.

Le succès de ces comptes peut se lire comme un indice de la propension du sujet érotisé à fréquenter les récits des expériences d'autrui. Peut-être pouvons-nous penser que la raison en est que la sexualité est la grande inconnue ; elle est ce qui, comme nous l'avons déjà souligné, est partagé par tous et nous sépare cependant. Une ambivalence que l'écrivain de littérature érotique Patrick Ducasse exprime ainsi :

La sexualité n'est pas un centre certain, un fondement stable pour l'individu, et pour la société tout entière. Un discours est d'autant plus divers et abondant que son objet échappe à la rationalité individuelle et collective. Le bonheur ne se raconte pas, dit à peu près un proverbe. C'est précisément parce que le sexuel n'est pas un synonyme obligé du bonheur que l'être humain, et l'homme en particulier, n'arrête pas à son propos de *raconter des histoires*, de *se raconter des histoires*<sup>219</sup>.

Car écrire c'est aussi écrire pour soi-même, et exprimer, mettre au-dehors de moi ce que je ressens me permet de le lire, d'en prendre une conscience nouvelle, sans compter que cela participe aussi à la fictionnalisation de l'être aimé que nous avons théorisée dans la première partie. Quoiqu'il arrive,

---

218 Id., « Intimité et extimité », *Communications* n°88, Paris, 2011, p. 84.

219 DUCASSE, Patrick, « Raconter des histoires », *op. cit.*, p.12.

le sentiment érotique est un sentiment assez puissant pour me faire prendre la plume et me faire sortir de mon mutisme. Dans *Histoires d'Amour*, Julia Kristeva exprime cette évidence par le sentiment vital de recommencement qu'est la rencontre érotique :

Si l'état amoureux est une dynamique aussi déconcertante en même temps qu'il est la garantie suprême du renouveau, on comprend l'excitation qu'il a pu produire au regard du discours métaphysique qui s'y attache dès ses origines avec Platon. On comprend aussi que l'amour devient le lieu privilégié de cette passion des signes qu'est leur condensation et leur polyvalence littéraire<sup>220</sup>.

Je suis en tant qu'être humain un être que l'ennui gagne vite, et bien souvent la seule solution que je peux entrevoir est de changer mon environnement – ce que Jankélévitch nommait le « prurit du déplacement<sup>221</sup>. » Et quel autre changement que celui d'une nouvelle rencontre érotique ? Quelle autre aventure ? Et quelle autre manière de l'exprimer que de tenter de l'écrire ? C'est presque une fièvre qui s'empare de mon être lorsqu'enfin la vie en son entier se fait sentir en moi avec l'apparition d'un nouveau corps, d'un nouvel être à aimer, à désirer, et je me jette dans l'écriture. Si je ne suis pas de nature artiste, j'écris à ce nouvel être, je lui dédie missives et billets, aujourd'hui sous forme électronique aussi, mais s'il advient que je sois tant soit peu poète, alors c'est une fièvre créatrice qui s'empare de moi. Pour Denis de Rougemont, il s'agit d'une frénésie irréprouvable :

Cet état dans lequel les vrais amants, poètes, mystiques et créateurs, voudraient se maintenir une fois qu'ils l'ont connu, tout en sachant que l'on ne peut y vivre, est décrit par eux tous comme indicible. Tantôt il plonge ceux qui le subissent dans un mutisme gémissant, tantôt il les excite à une loquacité intarissable – lettres d'amour, traités mystiques – et procédant généralement par antithèse et paradoxes. Car on n'aura jamais assez de mots et de métaphores, et de clichés réinventés, et de symboles entrecroisés, pour tenter de cerner cet indicible qu'on voudrait mais qu'on ne peut pas communiquer. De là que la forme de passion la plus commune, parce que la mieux communicable, soit celle qui fait écrire des romans, celle dont la contagion, rarement mortelle mais délicieuse, atteint tous ceux qui ont ressenti, un jour ou l'autre, la différence entre un désir sexuel et l'état d'âme, l'état d'être amoureux<sup>222</sup>.

Et bien que Denis de Rougemont fasse une distinction entre désir sexuel et état amoureux, serait-il possible que les deux soit égaux face à leur expression écrite ? En effet un désir peut être tout aussi bouleversant, tout aussi obnubilant qu'un état amoureux, voire plus. Si je suis en manque du corps de l'autre, qui m'a donné tant de plaisir et disparaît soudainement, c'est la même douleur qui m'habite que si un amour me quitte. On peut imaginer combien créer – et en particulier écrire –

---

220 KRISTEVA, Julia, *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, 1983, p. 22.

221 « Changer de place, changer de femme sont deux formes entre bien d'autres de ce prurit du déplacement, du dépaysement, du déménagement qui est un alibi de la curiosité amoureuse » JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *op. cit.*, p. 44.

222 DE ROUGEMONT, Denis, *Comme toi-même, essai sur les mythes de l'amour*, *op. cit.*, p. 78.

peut donc être salutaire pour apprivoiser mes émotions de sujet érotisé.

Cependant, je me confronte immédiatement à une impossibilité. Le langage ne me suffit pas, je ne peux pas approcher l'expérience aussi près que je le voudrais par les mots. Je me heurte à la banalité du langage, et soudain tout me paraît mièvre ou stupide : c'est la bêtise des amoureux, leur médiocrité qui me saute à la figure. Mon sentiment amoureux ou le désir qui m'anime veulent absolument paraître sous forme d'un écrit, mais l'écriture ne veut pas se conformer à mon sentiment ; elle bloque, elle se tort sous la plume, elle semble trop mièvre ou au contraire trop alambiquée pour exprimer la simplicité imposante de ce que je ressens. Je crois toujours pouvoir mettre en mots, sur le papier, les transports et la déraison qui m'accompagnent, mais je me retrouve impuissant, déçu devant le texte produit. L'écriture ne veut pas m'obéir, elle ne veut pas épouser le corps de l'amant, elle résiste : combien de fois ne me suis-je pas rendu compte que l'expérience ne pouvait pas se retranscrire dans le langage ? Et à plus forte raison, l'expérience érotique. Pour Roland Barthes écrire, créer, ne peut se faire en posture amoureuse :

Je suis à la fois trop grand et trop faible pour l'écriture : je suis à côté d'elle, qui est toujours serrée, violente, indifférente au moi enfantin qui la sollicite. L'amour a certes partie liée avec mon langage (qui l'entretient), mais il ne peut se loger dans mon écriture<sup>223</sup>.

Pourtant il y a bien là un élan, une volonté de transcrire le réel par le texte. Ce langage qui « entretient » le désir, je veux l'apprivoiser, je veux m'en servir pour donner à lire ce que je ressens. À tel point que lorsque j'écris, j'en viens à oublier que le monde et le langage ne sont pas en adéquation, que le texte ne peut être qu'une copie de l'expérience, et non l'expérience elle-même. La réalité de mon sentiment me semble si belle qu'il me semble suffisant de tenter de l'exprimer telle quelle, et j'oublie immédiatement que le mot ne peut être qu'un transmetteur de mon sentiment, et non le sentiment lui-même :

Ce qui bloque l'écriture amoureuse, c'est l'illusion d'expressivité : écrivain, ou me pensant tel, je continue à me tromper sur les effets du langage : je ne sais pas que le mot « souffrance » n'exprime aucune souffrance et que, par conséquent, l'employer, non seulement c'est ne rien communiquer, mais encore, très vite, c'est agacer (sans parler du ridicule). [...] Ce que toute écriture demande et que tout amoureux ne peut lui accorder, c'est un peu de son Imaginaire, et d'assurer ainsi à travers sa langue l'assomption d'un peu de réel. Tout ce que je peux produire, au mieux, c'est une écriture de l'Imaginaire ; et, pour cela, il me faudrait renoncer à l'Imaginaire de l'écriture – me laisser travailler par ma langue, subir les injustices (les injures) qu'elle ne manquera pas d'infliger à la double Image de l'amoureux et de son autre<sup>224</sup>.

Que se passe-t-il alors ? Il semblerait que le seul moyen de dépasser cette inadéquation entre mon

---

223 BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., figure « Écrire », p. 114.

224 *Ibid.*, pp. 114-115.

langage et mon expérience, c'est de passer dans un *tout-littéraire*, et de faire donc de la littérature à partir de l'être aimé, c'est de le faire rentrer dans la fiction, de lui accoler ce que Barthes appelle « L'Imaginaire ». L'être aimé devient un personnage de fiction, à nouveau, alors qu'il l'est déjà. Double fictionnalisation de la vie amoureuse : une fictionnalisation de fait et une fictionnalisation littéraire. Ainsi l'être aimé déjà vu comme un être de fiction ne peut cependant exister par écrit qu'en prenant la peau d'un autre être de fiction. Ainsi en tant qu'écrivain érotique j'ai trois amants : le réel, celui que mon esprit voit idéalisé et sa version de papier. Il en résulte que je ne peux jamais atteindre l'autre par mon écriture. Ainsi, Barthes :

Savoir qu'on n'écrit pas pour l'autre, savoir que ces choses que je vais écrire ne me feront jamais aimer de qui j'aime, savoir que l'écriture ne compense rien, ne sublime rien, qu'elle est précisément là où tu n'es pas – c'est le commencement de l'écriture<sup>225</sup>.

Car le texte ne correspond pas à l'expérience. Nous avons vu précédemment que la mise en intrigue est artificielle, conséquemment il n'y a pas de rapport réel entre le référent et le texte. Mais malgré tout, la volonté d'y parvenir est là, on écrit par amour, on ne peut réussir à dire la réalité de l'expérience et cependant on est poussé à essayer, sans cesse. Le seul compromis qui semble apparaître, le seul arrangement valable, se loge dans l'imaginaire. Il ne s'agit plus d'essayer de transcrire tel quel ma perception de l'autre et des émotions qu'il m'intime, mais d'inventer un récit autour d'eux. La solution résiderait dans la fiction et le fait de subtiliser à la réalité de l'être désiré l'intangibilité d'êtres fictionnels. Beaucoup d'écrivains en sont spécialistes, dont Henry Miller, que l'éditeur Eric Losfeld décrit comme un graphomane forcené :

Bien entendu, l'œuvre de Miller n'est pas innocente. S'il donne cent francs à une putain pour la baiser, il en écrit cent pages ; elle devient Ophélie, Laure, Bérénice, Héloïse ou Juliette. Son sexe est Anapurna, Grand Canyon et grotte d'Ali Baba, et son plaisir vague de fond, typhon, raz de marée<sup>226</sup>.

Certes Miller exagère – qui l'en blâmerait, ses pages ne seraient pas aussi savoureuses sans cette grandiloquence – mais il fait de ses aventures réelles des aventures vécues par le double qu'il s'est donné à lui-même dans les romans semi-autobiographiques qui constituent son œuvre<sup>227</sup>.

En revanche, pour certains autres auteurs qu'Henry Miller, cette expression ne se fait pas aussi naturellement, ni si facilement. Car le sentiment érotique peut aussi bloquer entièrement ma parole, me rendre hagard, me confondre. Julia Kristeva en explique les raisons, tout en soulignant

---

225 *Ibid.*, p. 116.

226 LOSFELD, Éric, *Endetté comme une mule*, Paris, Belfond, 1979, p. 169.

227 Nous signalons notamment *Tropique du cancer*, qui, si l'on lit la correspondance Miller-Nin à l'époque, comprend énormément de similitudes avec sa vie, mais nous tenons à signaler surtout le méconnu *Opus Pistorum [Under the roofs of Paris]*, qui recense nombre d'expériences sexuelles de l'auteur, décrites dans les détails.

que, quoiqu'il advienne, ce désir étouffant se retrouve pris dans le langage :

Aussi loin que je me rappelle mes amours, il m'est difficile d'en parler. Cette exaltation au-delà de l'érotisme est un bonheur exorbitant tout autant que pure souffrance : l'un et l'autre mettent en passion les mots. Impossible, inadéquat, immédiatement allusif quand on le voudrait le plus direct, le langage amoureux est envol de métaphores : il est de la littérature<sup>228</sup>.

Ainsi, pour ceux que le désir écrase, l'expérience et le temps de la création ne peuvent être simultanés. L'érotisation, trop violente, me coupe le souffle, et il me faut un certain temps avant de pouvoir – et c'est alors un impératif qui me déborde – écrire ce qui m'est arrivé. Régine Deforges, qui en tant qu'éditrice a vu de nombreux écrivains à l'œuvre, dévoile le processus de cette poïétique :

L'artiste a besoin d'extrêmes pour pouvoir sortir de lui-même. D'abord on vit la passion, ce n'est qu'après, qu'on écrit, après et aussi quand la passion est terminée. La passion, c'est fragile, on est dans une exaltation physique et psychique. Pour la passion, il n'y a pas d'âge ; vous pouvez éprouver une passion à l'âge de cinq ans, à l'âge de quatre-vingt-dix ans, mais toujours ça remet en cause votre existence : ou vous vous envoliez avec votre passion, ou vous la refusez et vous luttez contre elle. C'est toujours intéressant, ça fait bouger, on se sent vivant... La passion est un état d'exaltation, c'est un moment qui ne peut s'éterniser... mais après, on peut l'éterniser – ou tenter de l'éterniser ! – dans la création<sup>229</sup>...

Même face à l'inaccessibilité ponctuelle du langage, le sujet érotisé sera tenté d'écrire, répondant à une force qui dépasse sa simple intention. Ce qui amène Denis de Rougemont à ériger la littérature érotique en véritable témoin des mœurs et des tendances sentimentales de l'humanité :

La littérature érotique embrasse plus de réalités psychologiques que la morale bourgeoise ne voulait en connaître, et que le puritanisme n'en tolère<sup>230</sup>.

Car c'est dans l'écriture érotique que l'homme exprime le mieux sa vérité : il n'est plus alors question de bienséance, ni même de chercher les faveurs du public, mais tout simplement de tenter d'exprimer au plus près de la réalité les expériences bouleversantes que l'érotisation le pousse à vivre. Et que ce soit simultanément à celle-ci ou différé, il y a bien une force dans l'expérience érotique qui me pousse vers le papier, une pulsion scripturale dont le penchant névrotique peut s'exprimer chez l'individu de manière assez forte : ainsi le psychiatre Georges Valensin relève-t-il le cas de patients, coupables de graffitis compulsifs, qui ressentent le besoin d'inscrire sur les murs la forme

---

228 KRISTEVA, Julia, *Histoires d'amour*, op. cit., p. 9.

229 DEFORGES, Régine, « La vie en liberté » in *L'érotique des mots*, coll. Esprits libres, Monaco, Éditions du Rocher, 2004, p. 33.

230 DE ROUGEMONT, Denis, *Comme toi-même, essai sur les mythes de l'amour*, op. cit., p. 41.

de leur désir, après quoi ils connaissent une forme de soulagement<sup>231</sup>. Dans son penchant non névrotique, l'écrire offre une formidable occasion de reconnaître, de comprendre et d'exalter le sentiment érotique. Faut-il alors considérer toute érographie comme issue de ce processus ? Il est très peu plausible que tout écrit mettant en scène le désir amoureux soit peu ou prou un témoignage. Il doit donc bien exister des ouvrages, des récits qui soient de toutes pièces, des fictions. Mais, même dans cette expression totale de l'imagination, peut-on vraiment écrire sans expérience ?

---

231 « Sexuellement, l'auteur du graffiti se sent momentanément libéré d'une tension par son éjaculation scripturale ; le besoin d'inscrire peut être périodiquement aussi impérieux que celui d'étaler son organe génital chez l'exhibitionniste.» VALENSIN, Georges, *Dictionnaire de la sexualité*, Paris, Table Ronde, 1967, p. 143.



Fig. 7 – Capture d'écran du compte Instagram *Amours Solitaires* (capture du 04/05/2020)  
[https://www.instagram.com/amours\\_solitaires/?hl=fr](https://www.instagram.com/amours_solitaires/?hl=fr)

The screenshot shows the Instagram profile for 'Amours Solitaires'. At the top, the Instagram logo is on the left, a search bar with 'Rechercher' in the center, and navigation icons (home, search, post, heart, profile) on the right. The profile header includes the account name 'amours\_solitaires' with a verified badge, a 'S'abonner' button, and three dots. Below this, it shows '1 267 publications', '812k abonnés', and '6 abonnements'. The bio section contains: 'Amours solitaires', 'Envoyez-moi vos messages sur le site', 'Par @morganeortin', 'Presse : contact@lp-conseils.com', and 'Les deux tomes Amours solitaires sont en librairie' with the website [www.lepotsolidaire.fr/pot/y9tzip6td](http://www.lepotsolidaire.fr/pot/y9tzip6td). A row of seven category icons is displayed: 'CECI N'EST PAS UN MESSAGE D'AMOUR', 'Tombola', 'Épisodes', 'La série', 'Célibat', 'Couples', and 'Secrets'. Below the categories, there are two tabs: 'PUBLICATIONS' and 'IDENTIFIÉ(E)'. The main content area shows a grid of text posts. The first row contains three posts: a blue text bubble with a quote, a grey text block with a paragraph, and another blue text bubble with a question. The second row contains a large grey text block, a blue text bubble, and another blue text bubble with a question.

Instagram

Rechercher

amours\_solitaires **S'abonner**

1 267 publications 812k abonnés 6 abonnements

Amours solitaires

Envoyez-moi vos messages sur le site

Par @morganeortin

Presse : contact@lp-conseils.com

Les deux tomes Amours solitaires sont en librairie

[www.lepotsolidaire.fr/pot/y9tzip6td](http://www.lepotsolidaire.fr/pot/y9tzip6td)

CECI N'EST PAS UN MESSAGE D'AMOUR

Tombola

Épisodes

La série

Célibat

Couples

Secrets

PUBLICATIONS IDENTIFIÉ(E)

Le seul souvenir que je garderai de toi sera le bruit de la porte quand tu entrerais chez moi. Le bruit du présent. Le bruit du moment. Le bruit du plaisir. Distribué

Pourquoi devrait-on continuer à se cacher et de quoi avons-nous peur ? Je crois que ce qui nous arrive ne mérite pas d'être volé entre deux portes, ni se suffire aux appréciations du monde qui nous entoure. Avec toi, j'ai les grandes orgues qui se manifestent dans tout mon corps, des orchestres entiers qui se débattent et réclament âprement de recevoir autant qu'ils ont à offrir. Partager avec toi c'est comme jouer avec une muse, c'est boire avec Bacchus, c'est vivre l'amour avec quelqu'un qui en révolutionne la discipline.

Il est 22:22 et je suis là, quelque part où les heures passent aussi. Tu te souviens de l'heure ? Celle qui fait du bruit ? Pourquoi c'est si compliqué de te demander si tu es contente de tout. Pourquoi les mots se bousculent dans un silence écrasant ? Il est 22h22 et mes yeux se taisent. Que fais-tu ? Distribué

C'est fini. De la même manière que ça avait commencé, brutale et inattendue. Je sais, on se connaissait à peine, je sais, c'est allé très vite. Mais dans tout ce chaos sont nos vies, je t'ai aimé et je t'aime toujours. Je ne sais pas quelle signification réelle je mets derrière ces deux mots. Tout ce que je sais, c'est que ce n'est que sincère. Et c'est en cela que l'amour est l'un des plus beaux sentiments qui n'aient jamais existé. Il vient de nulle part pour aller nulle part. Il a plusieurs significations, différents degrés d'applications, il n'est jamais le même. Mais il est là, et c'est tout ce qui compte. Je t'aime.

Tu es trop pour moi

Je suis toute à toi

J'ai fait un rêve. Tu m'attendais, tu me regardais d'un œil froid, sans dire un mot. J'ai sans doute dû engager la conversation, et certainement m'excuser, mais le problème des rêves, c'est qu'ils restent flous. La seule chose dont je me rappelle, c'est que tu n'as pas une seule fois souri. Et ça, ça m'a brisé le peu de cœur qu'il me restait.

Peut-être que dans la réalité, j'aurais souri. Si tu étais venue



Fig. 8 – Capture d'écran du compte Instagram *Tejpartexto* (capture du 04/01/2021)  
<https://www.instagram.com/exrelou/?hl=fr>

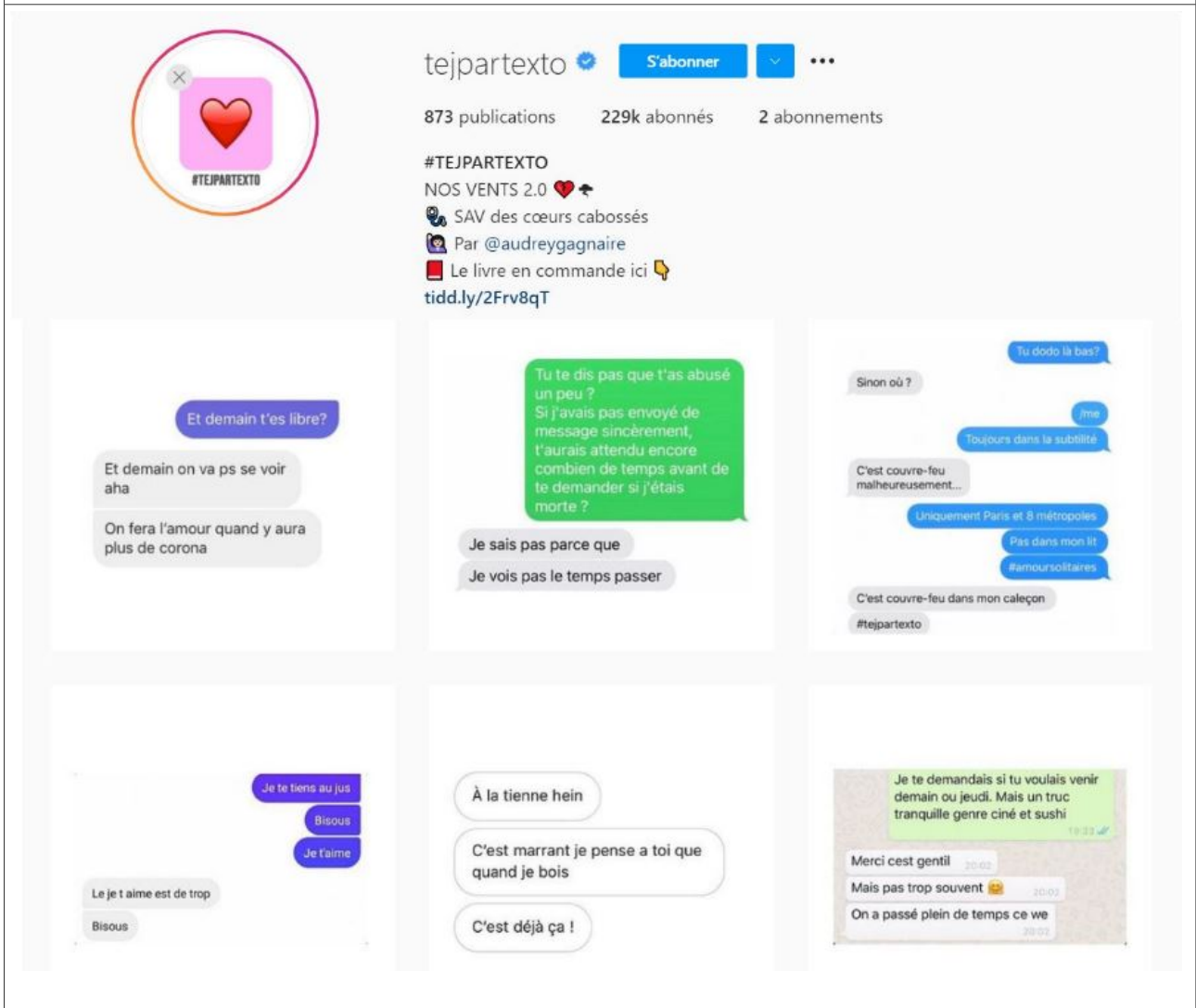


Fig. 9 - Capture d'écran du compte Instagram *Tejpartexto*, post du 22/10/2020 (capture du 05/01/21)



### 1.3.2. Peut-on écrire sans expérience ?

« Les écrivains font l'amour à tout ce dont ils ont besoin »

Anaïs Nin, *Henry et June*

Dans le mouvement inverse de celui qui nous fait fictionnaliser nos expériences érotiques, nombre d'écrits érotiques clament l'authenticité des expériences décrites. « Je l'ai fait ! », « c'est vrai ! », « les noms ont été changés car tout ceci est vrai ! », à chaque fois qu'il fréquente l'érographie, le lecteur se retrouve dans une cacophonie de prétention à la vérité. Il s'agit là d'une idée préconçue selon laquelle les récits érotiques sont issus de l'expérience directe de l'auteur, car « on ne décrit pas une forme d'existence sans y participer<sup>232</sup> », comme le souligne Denis de Rougemont. Cette déclaration, qui n'est pas isolée, met en avant le fait que la description d'un certain type d'expérience requiert une connaissance de celle-ci par l'auteur. L'érographie est par ailleurs peut-être la seule qui ait gardé le prérequis de véracité qui animait les premiers romans du XVIIe siècle<sup>233</sup>. La collection « Confessions érotiques » de chez Media-1000 a bâti son succès entièrement sur cette prétention à la vérité<sup>234</sup>. De même pour le magazine *Union*, qui publie depuis les années 80 des lettres des lecteurs racontant leurs expériences sexuelles<sup>235</sup>. Il est par ailleurs intéressant de constater que ce magazine, à l'heure où tous les magazines de charme ont fait faillite face à l'essor d'internet, est toujours distribué, et le premier des ventes de sa catégorie<sup>236</sup>.

Mais il n'est pas dit que les expériences décrites dans l'érographie soient effectivement des reflets de la réalité, ou offrent une vision authentique du sentiment érotique. Dans son roman *Mise en Pièces*, Nina Léger met en scène une héroïne cherchant justement une vérité de l'expérience érotique dans les livres :

Un temps, elle a cherché son alter ego dans les romans et a parfois cru l'y trouver. Elle a pisté les livres qui mettaient en scène la vie sexuelle des personnages féminins. Elle a lu les critiques enthousiastes qui recommandaient ces textes en les présentant comme autant de cartographies

---

232 DE ROUGEMONT, Denis, *L'amour et l'Occident*, op. cit., p. 322.

233 Cf. PAIGE, Nicholas D., *Before Fiction. The Ancien Régime of the Novel*, Philadelphie (USA) University of Pennsylvania Press, 2012.

234 « C.M : La collection *Confessions érotiques* publiée chez Media 1000 se targue de réalité, elle prétend présenter des témoignages véridiques : cela est-il le cas ? / C.B : Ça n'a jamais été le cas. [...] Les *Confessions érotiques* sont censés être des témoignages, mais c'est simplement que les récits sont à la première personne. Ils n'ont jamais été authentiques. », voir « Entretien avec Claude Bard » en annexe de ce document.

235 « Dans *Union* les lettres étaient réelles (au début du moins, cela je peux en témoigner, *Union* étant chez Filipacchi dans les mêmes locaux qu'Hachette à l'époque où je travaillais pour eux, et nous faisons nos maquettes ensemble). Ils recevaient réellement des lettres. Ils prétendent qu'ils en reçoivent toujours, je pense que c'est le cas. Elles sont certes retravaillées, mais véridiques. », *Ibid.*

236 Source : Alliance pour les Chiffres de la Presse et des Médias (ACPM), <https://www.acpm.fr/>

du continent noir, résultats d'exploration inédites perçant enfin à jour les mystères longtemps enclos du désir et du plaisir féminins. On promettait bien plus qu'un roman, *on promettait la vérité*.<sup>237</sup>

Jeanne est une femme libre, qui ne s'interdit aucune aventure, et établit dans son esprit un palais de mémoire contenant les images des sexes de ses nombreux amants (le titre *Mise en pièces* fait référence aux pièces de ce palais mental). Or, l'expérience de lecture qu'elle fait de ses textes, censés lui offrir la vérité, est décevante :

Jeanne s'est plongée dans ces lectures. Dans chaque texte nouveau, elle a espéré trouver ce qui avait échappé au précédent. Mais le même schéma se déployait invariablement. À leurs débuts, les héroïnes étaient audacieuses et amORALES ; les premières pages flamboyaient, la subversion faisait battre les lignes. Puis, le battement s'affaiblissait, devenait une infime pulsation qui déclinait à petit feu, jusqu'à l'arrêt complet de ses fonctions vitales ; à mi-course, les héroïnes étaient définitivement changées en composés psychiques élaborés à des fins d'explicitation et le roman qu'on croyait libre et sauvage préférait s'ébattre dans un enclos de significations ultra-restreint où le sexe ne pouvait être autre chose qu'un symptôme, le signe d'un manque à apaiser, d'une blessure à cicatrisation lente. Le goût du sexe, lui, n'était pas une puissance, mais la conséquence d'une extrême faiblesse. Incapables d'exister comme sujets responsables, les héroïnes ne vivaient que d'être les objets de désir du mâle. [...] Et souvent, il y avait rédemption. Celle-ci survenait sous les traits d'un homme – psychanalyste, ami, mari ou amant – qui avait la bravoure d'aller chercher l'âme – exceptionnelle même si brisée – là où les autres s'étaient repus du corps.<sup>238</sup>

L'expérience de Jeanne est en effet très différente de ce que ces romans racontent. Elle ne se sent nullement comme ces héroïnes, elle se sent irrémédiablement libre et nullement aliénée. Elle ne cherche aucune rédemption, continuant son chemin à travers la diversité et la multiplicité des partenaires, sans chercher à faire de son voyage une question morale. Les romans qu'elle décrit font partie d'un certain genre d'érographie, en vogue dans les années 90, qui mettaient l'accent sur le droit à la liberté sexuelle des femmes seulement pour la remettre en question à l'issue du récit (par exemple *L'Amour en soi* de Nathalie Perreau (1990), ou *Une femme écrit à son amant* de Charles Börsach (1999)). Ces livres ne peuvent en effet refléter son expérience, et cette inexactitude de la description suffit à la dégoûter de la lecture d'érographie, et le passage se termine sur cette déclaration :

Jeanne, désormais, lit de la science-fiction [...]. Dans ces romans, les raisons intérieures sont réduites au silence, pulvérisées dans l'effondrement des mondes anciens qu'écrasent des avenirs, et Jeanne aime mieux ça.<sup>239</sup>

Constatant qu'ils diffèrent drastiquement de son expérience, préfère fuir les livres érographiques pour vivre.

---

237 LÉGER, Nina, *Mise en pièces*, Paris, Folio Gallimard, 2017, p. 91 (nous soulignons).

238 *Ibid.*, p. 92.

239 *Ibid.*

D'un autre côté, nombreux sont les auteurs à clamer que leurs écrits ne sont que pures créations, et que « les personnages et les situations de ce récit étant purement fictifs, toute ressemblance avec des personnes ou des situations existantes ou ayant existé ne saurait être que fortuite<sup>240</sup>. » Mais si cette précaution est annoncée en début de livre, c'est bien car les lecteurs présupposent que ce qui est écrit est un témoignage, une version textuelle de la réalité, un récit d'expériences vécues. Certains auteurs s'en défendent vigoureusement, ainsi, comme en témoigne Régine Deforges :

L'érotisme ! Tous ces gens qui croient que j'ai fait toutes les galipettes imaginables !... Toutes les galipettes que j'ai écrites... Pour beaucoup de gens, quand on parle de sexe, d'érotisme, d'une façon apparemment naturelle, c'est que c'est dans notre nature, c'est qu'on a fait ce qu'on a écrit ; on est, vis-à-vis d'eux, dans le malentendu, quand on écrit le sexe, qu'on est un auteur de romans érotiques. Mais est-ce qu'on va croire qu'un auteur de romans policiers a commis tous les meurtres dont se rendent coupables ses personnages<sup>241</sup> ?

Cette double constatation amène la question suivante : Pourquoi demande-t-on plus à la littérature érotique qu'à la littérature *blanche* de témoigner d'une expérience, ou du moins d'une certaine proximité avec l'expérience ? Sont-ce les lecteurs qui forcent la véracité des expériences décrites, ou les auteurs qui jouent le jeu trouble de l'ambiguïté, laissant volontairement planer le doute sur l'inspiration de leurs textes ? De manière plus générale, faut-il nécessairement avoir vécu certaines expériences érotiques pour les décrire ?

Prenons deux exemples opposés : dans l'univers du sado-masochisme, univers érotique très codifié, car issu d'une tradition maintenant pluriséculaire, considérons deux ouvrages : *La Vénus à la fourrure*, de Sacher-Masoch et le *Journal d'un maître*, de Patrick Le Sage. Ces deux auteurs font effectivement étalage de leurs expériences, de deux manières différentes. Le livre de Patrick Lesage est un témoignage direct, description sans médiation d'expériences vécues, avec force détails. L'auteur lui-même ne se considère pas comme écrivain mais comme membre de la communauté BDSM, peut-être désireux d'offrir un témoignage<sup>242</sup>. Le livre de Sacher-Masoch est une invention basée sur des souvenirs. Bien que Wanda existe réellement (il s'agit probablement d'Aurora Rümelin, la première femme de l'auteur), et que Saturnin soit sans aucun doute une projection de l'auteur sur le papier, ils sont tous deux des personnages fictifs, les doubles de Léopold et Aurora von Sacher-Masoch. Les deux ouvrages donnent à voir une version de ces pratiques que je peux,

---

240 On ne connaît pas l'origine de cette formulation, mais il en existe des centaines, certaines très savoureuses, comme le « les personnages de ce roman étant réels, toute ressemblance avec des individus imaginaires, serait fortuite. » de Raymond Queneau à l'incipit de *Le Dimanche de la vie* (1952), ou le caustique « les personnes qui croiraient se reconnaître me causeraient un grave préjudice et je n'hésiterai pas à leur administrer, par voie de justice si besoin, la preuve de leur inexistence... » de San Antonio à l'ouverture de *En long, en large et en travers* (1973). Pour plus d'exemples, visiter le très divertissant site de Michel Balmont qui en répertorie des centaines : <http://michel.balmont.free.fr/pedago/textes/avertissements/index.html> .

241 DEFORGES, Régine, « La source de mes romans » in *L'érotique des mots*, op. cit., pp. 59-60.

242 Voir article de LE VAILLANT, Luc, « Chargé de soumission », *Libération* du 3 octobre 2005.

lecteur, mettre en relation avec ma propre expérience, en confrontant ma pratique (ou mon désir de pratique) à ces témoignages que je sais sincères.

À l'autre pôle, toujours dans l'univers sado-masochiste, nous choisissons deux autres exemples : *Histoire d'O*. de Pauline Réage et *Cinquante Nuances de Grey*, d'E.L James. Ces deux auteurs, femmes toutes deux, relatant des expériences masochistes vécues par une femme, écrivent sur le sado-masochisme sans l'avoir vécu. Nous ne nous attarderons pas sur la différence manifeste de qualité entre ces deux ouvrages, ce n'est ni notre objet ni notre légitimité que de juger de leur valeur esthétique. Mais, dans les deux cas, la lecture, sans nous apprendre quoi que ce soit sur la *réalité* de ces pratiques, est un déclencheur de fantasmes et de désirs. On connaît l'engouement public pour ces deux livres, à plusieurs décennies de distance, et les vocations sadomasochistes qu'ils ont suscitées<sup>243</sup>.

Toutes les nuances existent donc dans l'érographie, de ceux qui ont vécu et racontent (Lesage), de ceux qui ont vécu mais déforment, fictionnalisent (Sacher-Masoch), à ceux qui n'ont jamais vécu et décrivent avec précision (Pauline Réage, E. L. James). Ainsi, il semblerait qu'avoir fait une expérience particulière ne soit pas nécessaire pour la décrire, bien que ce soit une possibilité. Comme le fait remarquer Françoise Rey, lors de l'entretien reproduit en annexe :

Vous savez, nommer les choses, ça les sacralise, ça les fait exister encore plus. Parfois ça les fait exister tout court. Et parfois ça leur donne une épaisseur supplémentaire quand elles existent déjà par elles-mêmes<sup>244</sup>.

Écrire peut permettre de créer l'illusion d'une expérience, mais elle peut aussi la sublimer. Celle que je pose sur le papier peut être une version améliorée de celle réellement vécue, et ce par l'alchimie sublimatrice de la littérature. Mais cela peut aussi être une parfaite création de l'imaginaire. Claude Bard, directeur à l'époque de la maison d'édition La Musardine spécialisée en littérature érotique (et la plus productive en France) déclare :

Dans le cas d'Esparbec et de beaucoup de textes de la littérature érotique, il y a quelque chose qui se transmet du réel, de l'expérience, de l'obsession de l'auteur. Quelqu'un qui aurait une vie fantasmagique extrêmement riche ne serait pas forcément un bon écrivain, cela ne suffit pas,

---

243 Sur les conséquences d'*Histoire d'O*. sur la sexualité effective des français, voir : LEMONIER, Marc, *Liberté, Égalité, Sexualité. Révolutions sexuelles en France 1954-1986*, Paris, La Musardine, 2016, et CHAPERON, Sylvie, « Histoire contemporaine des sexualités : ébauche d'un bilan historiographique », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 84 | 2001, pp. 5-22.

Sur les conséquences de *Cinquante nuances de Grey*, voir : « Elles témoignent: "50 nuances de Grey" a reboosté leur libido! » in *Femme actuelle*, 4 février 2015, CHAUVET, Audrey, « Ce que *Cinquante nuances de Grey* a changé à la sexualité des Français », *La 21è minute*, 11 février 2015, MASCRET Damien (Dr.), « 50 nuances de Grey, la sexualité en danger ? », *Le Figaro*, 18 juin 2015, MARI, Elsa, « Les Français et le sexe : « Tout a changé depuis *Cinquante nuances de Grey* » », *Le Parisien*, 28 septembre 2018, ainsi que l'ouvrage de Eva ILLOUZ, *Hard romance, Cinquante nuances de Grey et nous*, Paris, Seuil, 2014.

244 Entretien avec Françoise Rey reproduit en annexe.

l'érotisme demande un ancrage dans le réel. Si ce n'est que du fantasme, cela se sent à la lecture. La plupart des grands auteurs ont eu une vie sexuelle très riche, Esparbec, Pierre Louÿs... Mais il peut y avoir des contres exemples, quelqu'un qui n'a jamais touché un corps peut aussi écrire sur la littérature érotique<sup>245</sup>.

Et, effectivement, certains mystiques ont pu produire des textes considérés comme érotiques sans avoir la moindre expérience physique de l'amour, voire en étant radicalement opposé à celle-ci. On pense bien sûr à la transverbération de Sainte-Thérèse<sup>246</sup>, illustrée par Le Bernin dans une perspective qui ne fait pas de doute quant à la nature des sensations éprouvées, et au commentaire de Lacan dans le *Séminaire XX* :

[...] pour Sainte Thérèse, enfin disons quand même le mot... et puis en plus vous avez qu'à aller regarder dans une certaine église à Rome la statue du Bernin pour comprendre tout de suite... enfin quoi : qu'elle jouit, ça ne fait pas de doute ! Et de quoi jouit-elle ? Il est clair que le témoignage essentiel de la mystique c'est justement de dire ça : qu'ils l'éprouvent mais qu'ils n'en savent rien<sup>247</sup>.

Cependant ces lectures érotiques de textes mystiques sont peut-être forcées par les lecteurs, ainsi les manuels de confession du XIII<sup>e</sup> siècle exercent eux aussi une certaine fascination sur les lecteurs, assez complaisants à en faire des ouvrages érotiques par destination, n'y voyant alors que l'énumération de ces plaisirs que les prêtres sont censés ignorer, et qu'ils ont pour tâche d'identifier et de pardonner.

Nul besoin, cependant, d'avoir vécu ce que l'on raconte pour produire des textes érographiques plausibles et touchant les lecteurs dans la perception de leur sexualité. De même, chez les auteurs de littérature érotique non plus par destination mais par nature, on retrouve cette possibilité de l'exonération de l'expérience. L'éditeur Eric Losfeld, lecteur fervent puisque contraint par son métier à sélectionner les romans qui auront l'honneur de voir le jour, met l'accent sur cette fonction de l'érographie : elle n'est pas censée reproduire le réel, elle est censée « faire rêver », permettre à l'imagination d'explorer ce que le corps ne peut pas faire, contraint par les contingences, la timidité, les lois, la morale, ou tant d'autres obstacles qui se posent à l'expression

---

245 Entretien avec Claude Bard, voir en annexe.

246 « J'ai vu dans sa main une longue lance d'or, à la pointe de laquelle on aurait cru qu'il y avait un petit feu. Il m'a semblé qu'on la faisait entrer de temps en temps dans mon cœur et qu'elle me perçait jusqu'au fond des entrailles; quand il l'a retirée, il m'a semblé qu'elle les retirait aussi et me laissait toute en feu avec un grand amour de Dieu. La douleur était si grande qu'elle me faisait gémir; et pourtant la douceur de cette douleur excessive était telle, qu'il m'était impossible de vouloir en être débarrassée. L'âme n'est satisfaite en un tel moment que par Dieu et lui seul. La douleur n'est pas physique, mais spirituelle, même si le corps y a sa part. C'est une si douce caresse d'amour qui se fait alors entre l'âme et Dieu, que je prie Dieu dans Sa bonté de la faire éprouver à celui qui peut croire que je mens. » SAINTÉ-THÉRÈSE D'AVILA, *Vie écrite par elle-même*, Paris, Seuil, 2014, Chapitre 29, § 17.

247 LACAN, *Le séminaire XX*, « Encore », éd. Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, 1975, séance du 20 février 1973, p. 70-71 . Voir aussi CLÉMENT, Catherine, *Faire l'amour avec Dieu*, Paris, Albin-Michel, 2017.



de la sexualité :

J'interprète la littérature érotique comme une variante féerique de la littérature. Il n'y a rien de chagrinant dans la littérature érotique : les héros ne travaillent pas. Je dis chagrinant, parce que, selon l'expression populaire, aller au travail, c'est aller au chagrin. Il n'y a pas non plus, dans les livres érotiques, cette chose chagrinante qu'après avoir baisé, il y a la malédiction de l'enfant. [...] Autre aspect féerique, qui peut même devenir traumatisant pour le lecteur, c'est que les hommes sont membrés comme des ânes, qu'ils accomplissent quinze fois l'amour dans une journée, remettent ça le lendemain, et tous les autres jours de la semaine, et toutes les semaines du mois. Enfin, il n'y a pour ainsi dire jamais de roman érotique où l'on voit des gens manger, sauf des mets aphrodisiaques, d'origine exotique de préférence. La littérature érotique illustre l'utopie de corps destinés à faire l'amour<sup>248</sup>.

Bien sûr l'érographie est faite de fantasmes, il est donc possible d'écrire sans avoir vécu la moindre expérience se rapprochant des scènes développées par écrit. En revanche, le texte érotique n'est jamais entièrement détaché de l'auteur, il existe une impulsion qui est de l'ordre personnel. Dans ses *Fragments*, Barthes en énonce la loi :

C'est, au départ, pour l'autre que je discours sur la relation ; mais ce peut être aussi devant le confident : de *tu*, je passe à *il*. Et puis de *il*, je passe à *on* : j'élabore un discours abstrait sur l'amour, une philosophie de la chose, qui ne serait donc, en somme, qu'un baratin généralisé. Refaisant de là le chemin inverse, on pourra dire que tout propos qui a pour objet l'amour (quelle qu'en soit l'allure détachée) comporte fatalement une allocution secrète (je m'adresse à quelqu'un, que vous ne savez pas, mais qui est là, au bout de mes maximes)<sup>249</sup>.

Car l'érotisme est essentiellement une expérience, dont la compréhension est orientée par le vécu sensuel du sujet, par la construction de sa propre vie sexuelle. Je n'écris donc pas à partir de rien, même si ce que je raconte ne correspond à aucune expérience réellement vécue, il y a toujours en moi cet *autre*, cette expérience précise que j'ai vécue avec lui, et dès lors, je lui parle, par le texte, quand bien même personne ne m'oblige à le nommer, quand bien même aucun lecteur ne pourra jamais l'identifier, pas même cet autre en question<sup>250</sup>. Mais plus loin encore, écrire sur le sexe, c'est se mettre soi-même en scène : lorsqu'il écrit *De l'érotisme, considéré dans ses manifestations écrites et du point de vue de l'esprit moderne*, Robert Desnos n'oublie pas de souligner cette contingence de la littérature érotique : qu'elle est toujours, quoi qu'il arrive, une expression du moi :

En dehors de la psychanalyse et moins qu'en tout autre, il n'est pas de mensonge possible en littérature érotique. Dans ce miroir spirituel, l'auteur ne dépose jamais qu'une exacte image de

---

248 LOSFELD, Éric, *Endetté comme une mule*, Paris, Belfond, 1979, p. 176.

249 BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., figure «Rencontre », p. 233.

250 « Qu'il soit philosophique, gnomique, lyrique ou romanesque, il y a toujours, dans le discours sur l'amour, une personne à qui l'on s'adresse, cette personne passât-elle à l'état de fantôme ou de créature à venir. Personne n'a envie de parler de l'amour, si ce n'est pour quelqu'un. » *Ibid.*, figure « Déclaration », p. 88.

lui-même<sup>251</sup>.

Nous sommes, lecteurs, enclins à croire que l'écrit est un instantané de l'âme de l'auteur, et que nous pouvons avoir accès à son être en lisant ce texte qu'il produit. Dans *Le Pacte autobiographique*, Philippe Lejeune explore largement les relations qui nouent le lecteur et l'auteur qui dit « je », et en conclut que si nous cherchons l'auteur dans le « je », c'est car nous avons été induits en erreur par toute la critique du XX<sup>e</sup> siècle, qui a fait systématiquement du roman une confession de l'inconscient de l'auteur. Il appelle cela le « pacte fantasmatique » :

Le lecteur est ainsi invité à lire les romans non seulement comme des fictions renvoyant à une vérité de la nature humaine, mais aussi comme des fantasmes révélateurs d'un individu. J'appellerai cette forme indirecte du pacte autobiographique *le pacte fantasmatique*<sup>252</sup>.

Tout comme le lecteur force la véracité des expériences décrites, le pacte fantasmatique est potentiellement lui-aussi artificiel, exagéré par un auteur, deuxième moitié de ce pacte, qui désire ardemment faire croire à la possibilité de vivre les expériences décrites. Certes factice, nous y voyons cependant la preuve que l'auteur désire répondre à cette demande du lecteur, de mettre dans le texte quelque chose de lui. C'est un pacte, c'est-à-dire un contrat que l'intertextualité encourage, entre le lecteur et l'auteur :

Les lecteurs ont pris le goût de deviner la présence de l'auteur (de son inconscient) même derrière des productions qui n'ont pas l'air autobiographiques, tant les pactes fantasmatiques ont créé de nouvelles habitudes de lecture<sup>253</sup>.

Les deux parties s'entraînant l'une l'autre trouvent chacune un bénéfice à ce pacte.

Pour comprendre ce mécanisme, cette manière dont, lecteurs, nous voulons forcer la véracité des descriptions érotiques, qu'elles soient produites par des mystiques abstinents ou inventées par des auteurs imaginatifs, le travail de Gaëtan Brulotte se révèle essentiel. Élève de Barthes, Gaëtan Brulotte travaille sur les rapports entre langage et expérience érotique, plus particulièrement dans leur expression écrite. Dans sa thèse de doctorat, intitulée *Aspects du texte érotique* (soutenue en 1978 à l'EHESS, publiée ensuite sous le titre *Œuvres de chair. Figures du discours érotique*, dont il sera beaucoup question ensuite), et dirigée par Roland Barthes lui-même, il complète ce qui n'a pas été abordé par son professeur : il aborde non pas le sentiment amoureux et son discours, mais la *sexualité* comme langage, et la manière dont les écrits qui s'y rapportent jouent avec l'expérience du sujet scripteur. Dans un article sur la narratologie du récit érotique, il constate ceci :

251 DESNOS, Robert, *De l'érotisme*, op. cit., p. 55.

252 LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 42.

253 *Ibid.*, p. 45.



C'est nettement la forme autodiégétique que privilégie la littérature érographique : elle produit souvent, en effet, des récits très personnalisés, dans lesquels le sujet narrateur s'implique et s'investit sous forme de confession autobiographique, de journal intime, de lettres d'amour, etc<sup>254</sup>.

Le récit érotique se pare donc de subjectivité, et c'est le « je » qui est le plus souvent utilisé. La raison en est que la description de l'expérience érotique s'accommode mieux d'une subjectivité. Je parle toujours depuis moi-même et nul artifice ne pourra le faire oublier, dis l'auteur. Gaëtan Brulotte poursuit le raisonnement à ce sujet en ces termes :

C'est que l'expérience érotique ne semble guère s'accommoder d'une narration objective classique. Elle exige plutôt que l'auteur embarque dans l'action, qu'il se confonde avec le héros ou, du moins, que le narrateur s'affiche ouvertement dans l'exemplarité d'un apprentissage. De cette façon, l'histoire – d'autant plus scandaleuse qu'elle paraît vécue – produit un effet d'entraînement sur le lecteur dont elle recherche la proximité, et l'incite à l'identification<sup>255</sup>.

La manière de régler ce problème, pour l'érographe, est de prendre une certaine position narrative, qui est celle du récit autodiégétique. Le récit autodiégétique, pour rappel, est la posture narrative qui place le narrateur dans l'action même. Gérard Genette en définit les termes dans *Figures III*<sup>256</sup>. Dans le cadre de la littérature de l'expérience érotique, Brulotte découvre que cette forme est très utilisée, voire indubitablement dominante et c'est probablement car elle permet de résoudre un certain nombre de problèmes :

L'autodiégétique, c'est une sorte de chuchotement confidentiel qui lève certaines distances parfois trop confortables du livre au réel. Dans l'autodiégétique, le narrateur quitte aussi sa position de maîtrise : il refuse de dominer et d'objectiver sa manière ou son expérience ; il se détourne de la connaissance et de la sagesse, pour emprunter la voie du désordre et de l'erreur<sup>257</sup>.

L'auteur érotique privilégie donc le *Je*. Et s'il agit ainsi, c'est peut-être justement qu'il n'y a pas plus de vérité en érotisme que d'expert. Ou plutôt, chacun est l'expert de sa propre sexualité. Les expériences sont si multiples qu'elles refusent de se laisser enfermer dans une normalité constituante. La position autodiégétique est donc une façon, pour l'auteur, d'éluder la question de la subjectivité, et de développer son récit comme il l'entend, sans qu'on ne puisse l'accuser de prosélytisme. Mais ce *Je* n'est pas sincère, car, à l'inverse de Lejeune et à l'instar de Foucault,

---

254 BRULOTTE, Gaëtan, « Narratologie du récit dit érotique » in COLLECTIF (Collège Edouard-Monpetit), *La petite revue de philosophie*, « Les provocations d'Eros », Vol. 11 n°2, Longueuil (Québec), printemps 1990, p. 38.

255 *Ibid.*, pp. 39-40.

256 GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 252-253.

257 BRULOTTE, Gaëtan, « Narratologie du récit dit érotique », *op. cit.*, p. 39.

Brulotte voit le texte comme un cache, un objet qui dissimule son auteur :

Par ce procédé, l'instance narrative (et immédiatement derrière elle, l'écrivain) se blanchit, le discours acquiert une certaine relativité, laquelle justifie du même coup ses hardiesses : l'auteur peut raconter ou faire dire les pires choses puisque, tout compte fait, ce n'est pas vraiment lui-même qui parle, c'est un être de papier<sup>258</sup>.

Le personnage fictif est donc un masque de l'auteur, mais le masque, tout en dissimulant, est aussi un outil permissif. Il pourrait aussi permettre de parler de soi et de ses fantasmes en se désengageant des conséquences de telles confessions. Ceux parmi les auteurs qui assument cette exposition de leur intimité en payent parfois les conséquences, comme Catherine Millet dont l'ouvrage fut largement commenté et critiqué dans la presse, de manière plus ou moins agressive. Mais quoi qu'il en soit le résultat est là : la narration autodiégétique est un impératif, parce qu'elle permet à la fois à l'auteur de parler depuis sa subjectivité, et d'inclure le lecteur, de l'amener dans ses fantasmes, qu'ils appartiennent à l'auteur ou non, qu'ils soient vécus ou imaginés. Et cette expérience de lecture peut se révéler douloureuse, justement car le texte est exprimé depuis un subjectif qui me fait miroir :

Ainsi, qu'il soit représenté ou non, le narrataire, dissous dans sa fonction courant d'écoute passive et neutre, est d'emblée intégré dans la structure du désir. Il est non seulement une ouïe très complaisante ou un œil avide et pervers tapi dans les marges du texte, mais aussi un sexe excité, une raison qui bascule, une main qui écrit, bref un corps pluriel appelé (happé) dans la circulation du désir et glissant dans la jouissance. [...] Et dans la mesure où le lecteur réel coïncide avec ce rôle, la lecture d'un récit érographique apparaît comme une entreprise toujours plus ou moins éprouvante, comme celle, d'ailleurs, de tout texte qui cherche à la déloger de sa position de distance et à ébranler sa tranquillité et son confort. D'autant plus éprouvante pour le lecteur réel que la pratique sexuelle représentée dans le récit n'est pas la sienne<sup>259</sup>.

Cependant cette douleur possible de la lecture fait partie des données constituantes de l'érographie. La linguiste et universitaire Marie-Anne Paveau dans son ouvrage *Le discours pornographique*, analyse l'in vraisemblance de certains textes, érigeant même cette improbabilité en clef de l'érotisme :

Ellipse de la rencontre, conjonction immédiate, disponibilité totale et permanente des personnages, en particulier des femmes : le récit pornographique se fonde sur une invraisemblance qui le fonde en tant que genre. [...] Mais c'est ce qui définit [les textes] et les structure, et c'est aussi ce qui excite les lecteurs et les spectateurs. Si la sexualité devait s'accorder à la « réalité quotidienne » dans les récits pornographiques, alors la pornographie disparaîtrait sans doute<sup>260</sup>.

---

258 *Ibid.*, pp. 39-40.

259 *Ibid.*, p. 45.

260 PAVEAU, Marie-Anne, *Le discours pornographique*, Paris, La Musardine, 2014, p. 176.

Le texte érotique n'est donc pas forcément une copie de la réalité, selon Paveau il perdrait même son identité si cela était le cas. En revanche, il faut que je puisse, lecteur, le confronter à mon expérience, en bref : m'y exciter. Et cela ne peut se réaliser que s'il y a une certaine plausibilité des expériences racontées, ou si je peux calquer les souvenirs de mes sensations éprouvées sur celles décrites dans le texte. Par la seule nécessité du mécanisme d'identification, le « je » est un essentiel du texte érotique :

La subjectivation est plutôt une nécessité cognitive et pragmatique : pour que le texte pornographique assume sa fonction, qui est de déclencher le plaisir du lecteur, il faut qu'il produise des effets. Et ces effets sont mieux garantis si le lecteur peut adopter le point de vue du personnage, via des artifices énonciatifs, qui touchent immédiatement le système cognitif au moment de l'activité de lecture<sup>261</sup>.

Je me parle à moi-même en lisant les textes où il est question d'amour et de désir. Il n'est pas certain que ce que je lis me fasse passer à l'acte, bien que cela puisse arriver (cf. deuxième partie de cette thèse), mais je suis toujours happé par la tentation de croire à la réalité de ce qui m'est raconté. Je veux, aussi bien en tant qu'auteur qu'en tant que lecteur, que ce qui soit raconté soit vraisemblable, afin de pouvoir y voir se refléter ma propre expérience. Ainsi, lorsque j'écris, je n'ai pas besoin d'avoir vécu les scènes que j'évoque, mais quoiqu'il en soit, c'est moi que je mets en scène, et de mon expérience que je parle. Ce qui implique dans une certaine mesure, que j'ai fait non pas *des* expériences, mais que j'ai au moins *une* certaine expérience de l'érotisme, qui m'est propre, mais que je peux, infiniment, mettre en relation avec celle que me présente autrui, dans ses récits ou ses lectures.

Cela dit la réception de ces textes est également dépendante de l'expérience réelle ou fantasmée des lecteurs. Ainsi, face à la réception mitigée de son récit *La vie sexuelle de Catherine M.*, Catherine Millet fait l'expérience de l'incommunicabilité des fantasmes :

J'avais posé à Denis Roche la question suivante : pourquoi un certain nombre de mes lecteurs refusaient-ils d'accepter que toutes les scènes décrites dans mon livre fussent véridiques ? Sa réponse a été claire : ils n'avaient pas d'imagination. Peut-être que pour rencontrer certaines situations dans la réalité, ou au moins accepter qu'elles soient réelles, il faut d'abord les avoir imaginées<sup>262</sup>.

L'expérience est donc nécessaire autant chez le lecteur que chez l'auteur, dans une certaine mesure il doit se produire une forme de consensus, de convergence des expériences, ou du moins des

---

261 *Ibid.*, p. 190.

262 MILLET, Catherine, *D'Artpress à Catherine M.*, entretiens avec Richard Leydier, Paris, Gallimard, coll. Témoins de l'art, 2011, p. 210.

fantasmes. l'érographie permet de vérifier celle-ci, ou de la propager, ce qui fait toute l'importance du langage quand il s'agit d'érotisme.

Mais à l'inverse, l'expérience érotique est celle qui se passe du langage. La *coprophémie*, plaisir de décontenancer avec des paroles obscènes<sup>263</sup>, est certes très répandue, mais se tarit à mesure de l'avancée du plaisir. « La scène sexuelle voit décroître, souvent jusqu'à la disparition, le discours construit<sup>264</sup> », écrit le spécialiste des sciences du langage François Péréa dans *Le dire et le jouir*, étude qu'il a menée sur les manifestations langagières lors d'ébats sexuels d'amateurs. Il découvre lors de cette enquête que les formes langagières typiques de la sexualité sont aux antipodes de celles dont est faite la littérature :

L'ensemble de ces formes mettent en scène une expressivité vocale, c'est-à-dire l'articulation de productions langagières (particulières) liées à l'intensité des ressentis supposés, et distribuées selon des phases croissantes. Cette expressivité est du ressort d'un mode de communication particulier, de relation entre les êtres, qui repose sur le jaillissement de l'attention émotive qui se déchargerait vocalement hors du corps du sujet<sup>265</sup>.

Il s'agit d'éléments de langage, mais qui ne disent rien. Le langage de la scène sexuelle elle-même est un langage pulsionnel, non construit. Si je suis dans le langage je ne suis donc plus dans la sexualité car l'expérience érotique qui n'est que dans le langage y reste.

L'écriture est donc insuffisante, elle met en péril la réalisation érotique en détournant l'énergie sensuelle vers un autre objet qu'elle-même. Pourtant, force est de constater que le fantasme a une puissance réelle, qui fait agir le sujet, comme les exemples de Klossowski et de Françoise Rey ont pu nous l'indiquer. Ainsi la frontière entre expérience et imagination est-elle trouble, ainsi que Gilles Deleuze le formule dans *Logique du Sens* :

Le phantasme ne représente pas une action ni une passion, mais un résultat d'action et de passion, c'est-à-dire un pur événement. La question : de tels événements sont-ils réels ou imaginaires ? n'est pas bien posée. La distinction n'est pas entre l'imaginaire et le réel, mais entre l'événement comme tel et l'état de choses corporel qui le provoque ou dans lequel il s'effectue<sup>266</sup>.

La littérature semble donc s'offrir comme un objet plus réel que le réel, et se demander s'il faut avoir vécu une expérience pour pouvoir en parler, c'est oublier que le fantasme lui-même,

---

263 Le terme a été défini par le psychanalyste hongrois Sándor Ferenczi en 1902 : « [Certains individus] se contentent de l'action réduite à la parole en choisissant naturellement les termes les plus aptes à susciter, du fait de leur caractère interdit et de leurs qualités motrices et plastiques, une réaction de pudeur. Cette forme de perversion pourrait porter le nom de *coprophémie*. » FERENCZI, Sándor, « Mots obscènes, contribution à la psychologie » in *Psychanalyse I, in Œuvres complètes T.1*, Paris, Payot, 1968, p. 136.

264 PÉREA, François, *Le dire et le jouir, ce qu'on se dit au lit*, Paris, La Musardine, coll. L'attrape-corps, 2017, p. 171.

265 *Ibid.*, p. 172.

266 DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 245.

l'imagination érotique, peut constituer en soi une expérience, car il peut provoquer une réaction du corps. Mais ces réactions corporelles se développent également – et peut-être même avec encore plus d'efficacité – devant les expressions visuelles de l'érotisme. Quelle est donc la place du texte dans la fantasmagorie, et comment s'articulent image et imagination érotique ? Le texte serait-il, finalement, obsolète pour exprimer le sentiment érotique ?

### 1.3.3. L'image et le texte

« L'amour et la poésie ont tous les privilèges pour nommer les êtres humains et leurs accessoires. »

Robert Desnos, *De l'érotisme*

L'expérience érotique a cette particularité d'être à la fois universelle et essentiellement singulière : même dans le cas d'un sujet pratiquant l'abstinence toute sa vie, nous sommes issus d'une relation sexuelle, nous la connaissons de manière instinctive ; et pour peu que le désir nous ait poussé à quitter cette abstinence une fois l'adolescence venue, nous avons alors une expérience commune de ce moment particulier de l'expérience humaine. Et pourtant cette expérience est, également, fondamentalement unique. « De l'expérience érotique, nous ne savons pas la même chose, mais nous en savons tous autant<sup>267</sup> », écrit Jean-Luc Marion dans *Le phénomène érotique*. Ce que nous savons de l'expérience érotique est pour chacun quelque chose de différent, qui est lié à l'unicité de notre expérience, de notre parcours dans la fresque sexuelle, de nos rencontres, de nos joies et de nos déceptions. « Devant lui, nous restons d'une égalité aussi parfaite que notre solitude<sup>268</sup> », conclut Marion, démontrant ainsi qu'il est impossible d'ériger une théorie de l'expérience érotique qui soit conceptuelle, unanime et commune à tous. Or c'est exactement ce qu'a voulu éviter Catherine Millet dans son ouvrage maintes fois commenté, *La Vie sexuelle de Catherine M.* Selon un de ses commentateurs, elle était bien conscience que nulle généralisation n'est possible :

Son témoignage est dépourvu de prêches et l'on n'y trouve nulle prétention à vouloir illustrer, par ce qu'il rapporte, quelque vérité générale, éthique, politique ou sociale. Tout au contraire, son individualisme est extrême, et très visible dans son souci de ne pas vouloir tirer, de son expérience particulière, des conclusions valables pour tous, sans doute parce qu'elle ne croit pas qu'elles existent<sup>269</sup>.

Or, comme souvent lorsque la pensée théorique fait défaut, la psyché se tourne alors vers cette autre forme de réflexion plus instinctive : l'art. Et dans le panel des arts, tous sont et ont été utilisés pour tenter de retranscrire l'expérience érotique, mais l'image est peut-être la plus couramment produite. L'accessibilité des outils techniques de captation du réel a permis la production en masse d'images de tous types, et le champ sexuel ne fait pas exception. Quelle place alors pour le texte, une fois que

267 MARION, Jean-Luc, *Le phénomène érotique*, Grasset, 2003, p. 22.

268 *Ibid.*, p. 22.

269 VARGAS-LLOSA, Mario, « Le sexe froid », traduit de l'espagnol par BENSOUSSA, Albert, in MILLET, Catherine, *La Vie sexuelle de Catherine M.*, édition anniversaire, Paris, Seuil, coll. Fiction & Cie, 2014, p. 251.

sa fonction de transcription du réel est dépassée par la puissance de la photographie et du film ? On pourrait penser que la littérature érotique est obsolète. On peut parfaitement explorer la sexualité sous toutes ses formes par l'image. Depuis les peintures romaines, l'image est omniprésente dans ce domaine, et on pourrait penser que puisque la modernité nous a apporté des manières techniques d'enregistrer le réel, de capter en images la réalité de la relation sexuelle et amoureuse, nous n'aurions plus besoin des mots, qui ne restituent jamais aussi exactement l'expérience que l'image prise d'après nature ne pourrait le faire. Force est de constater que des textes érotiques sont cependant toujours produits, de manière aussi bien publique que privée. Y aurait-il alors quelque chose, dans la structure du texte, qui expliquerait cette résistance ?

Nous aimerions présenter ici une nouvelle d'Alain Fleischer qui pourrait nous servir d'apologue dans cette matière. Le cinéaste, plasticien et écrivain Alain Fleischer, né en 1944 et couronné de divers prix littéraires<sup>270</sup> fait paraître *La femme couchée par écrit* en 2005. Il s'agit d'un ouvrage en deux parties, portant chacune le même titre, mais ayant des visées différentes. Le premier, *La femme couchée par écrit (essai)*, est une brève dissertation sur les relations entre la vie et l'œuvre de Pierre Klossowski, texte que nous avons évoqué précédemment. Le deuxième, *La femme couchée par écrit (nouvelle)* est un court roman dans lequel Alain Fleischer développe plus avant, sous forme de fiction, cette idée selon laquelle l'écrit est, dans la vie érotique, le seul médium valable pour témoigner de l'expérience. Dans ce texte, il met en scène Oskar Raksö, peintre couronné de succès d'une grande ville de la province française, qui vit une mutation artistique. Oskar Raksö est un de ces peintres figuratif habité par ses modèles, dont on a pu trouver tant de profils dans l'histoire de l'art. Ainsi s'exprime donc ce personnage, à l'orée du roman :

Seule la femme était pour lui digne d'un intérêt artistique, seule l'étude et la représentation du corps féminin pouvaient constituer le sujet d'une œuvre d'art<sup>271</sup>.

L'art d'Oskar Raksö est un art érotique, dans sa figuration comme dans son origine, puisque tous ses modèles sont également ses maîtresses, ambivalence qu'il cultive comme partie intégrante de sa carrière :

D'ailleurs, quel qu'ait été le résultat d'une séance de pose, sous la forme d'un tableau de peinture, aucune de ces filles n'avait échappé au scénario de devenir la maîtresse du peintre, le temps d'une soirée ou plusieurs mois de suite, objet d'un fantasme emporté par un destin. Le bonheur d'être un peintre qui peut convoquer pour modèles les femmes qu'il désire à la fois en tant qu'artiste pour ses tableaux, et en tant qu'homme pour ces autres toiles que sont les draps

---

270 Prix Pelléas pour *La hache et le violon* en 2005, Prix Georges Dumézil de l'Académie française, pour *L'Accent*, une langue fantôme, en 2006, Prix Wizo pour *Moi, Sandor F.* en 2010.

271 FLEISCHER, Alain, *La femme couchée par écrit (nouvelle)*, op. cit., p. 183.

d'un lit<sup>272</sup>.

Mais Oskar Raksö est peintre, donc son médium est l'image. Or, lors d'une crise vécue au moment de sa dernière exposition, le peintre réalise soudain que l'image, insuffisante, ne permet pas de retranscrire la réalité des modèles qu'il aime tant, ni d'exprimer correctement son art, qui est avant tout érotique. Il comprend alors toute la supercherie de sa peinture, qui est en réalité *narrative* :

Or, en même temps qu'était célébrée avec faste son œuvre de peintre figuratif, Oskar Raksö avait ouvert les yeux, avait perdu ses œillères et ses illusions sur la valeur de son travail, avait pris conscience d'être resté en arrière et de se retrouver nulle part et, toujours dans le même temps, il avait encore découvert que, dans cette transposition analogique qu'est l'acte de peindre, [...] son cerveau, son inspiration personnelle, comme on dit communément, avaient détourné la peinture de la pure contemplation nécessaire au transfert, à l'analogie, et que les tableaux qu'il avait produits depuis le début de sa carrière n'étaient pas de la peinture comme projection d'une vision, mais des histoires comme configurations d'une imagination narrative<sup>273</sup>.

Le peintre réalise soudainement que ce qui l'a toujours poussé vers les modèles est non pas la possibilité de créer une toile, de peindre une image qui les représenterai, mais plutôt la simple occasion de raconter, de se raconter une histoire (nous sommes là dans la fictionnalisation de la vie amoureuse dont nous avons exploré les ressorts lors du premier chapitre de cette partie) :

Toutes ces filles d'origines et de conditions diverses, toutes ces femmes aux physiques si variés, qui avaient défilé dans son atelier et qui étaient venues poser pour lui pendant des heures et pendant des journées entières [...], n'avaient été pour lui, dès le moment où elles avaient commencé à déboutonner leur tailleur ou à dégrafer leur corsage, à repousser une chaussure du bout du pied ou à déboucler une ceinture, à ouvrir la fermeture Éclair d'une jupe ou d'un blue-jean, ou à faire glisser le nylon d'un bas sur le satin d'une cuisse, que les personnages d'autant d'histoires qu'il avait aussitôt commencé à bâtir et à projeter sur elles, pour les en rendre captives<sup>274</sup>.

Or cette épiphanie est douloureuse pour le peintre, car il comprend que ce n'est pas l'image qui permet de saisir ces filles, mais bien l'écriture, les *histoires* qui les rendent captives. Or les images fixes peuvent certes raconter des histoires, mais pour transmettre un récit, il faut le déroulement temporel de l'écriture. Face à cette réflexion selon laquelle la peinture est impuissante à retranscrire son désir, Oskar Raksö en vient à considérer l'écriture comme dernier recours à son art érotique. Il est intéressant de noter que le protagoniste ignore délibérément le cinéma, qui serait également propre à offrir un récit. La raison en est peut-être que la peinture est une activité solitaire, qui se rapproche en cela de l'écriture, tandis que le cinéma demande une économie de moyens plus

---

272 *Ibid.*, pp. 192-193.

273 *Ibid.*, p. 186.

274 *Ibid.*, pp. 186-187.



importante et une multiplication de créateurs et de participants. Quoiqu'il en soit, pour Oskar Raksö, l'image est dépassée pour exprimer le désir de l'artiste pour la vie, désir qui se confond avec le désir charnel et sexuel, et le seul art qu'il reste pour faire coïncider le monde et ce désir, c'est bel et bien l'écriture :

Oskar Raksö allait donc écrire : non plus représenter de l'écriture dans un tableau de peinture, non plus raconter une histoire dans une image peinte, mais écrire, noir sur blanc, comme un écolier sur son cahier, avait-il d'abord pensé avant de se raviser, se méfiant de la plume ou du crayon qui l'aurait trop vite ramené à son langage d'artiste et ne serait-ce qu'au dessin<sup>275</sup>.

Car il lui faut entièrement abandonner la peinture pour retrouver le noyau de son art, qui est d'exprimer le plaisir et le désir qu'il a envers les femmes :

Car, se détournant de la peinture pour s'engager dans l'écriture, comme écrivain, Oskar Raskö ne renonçait pas à son sujet unique, à son unique inspiration : la femme. Au contraire, il pensait avoir trouvé le moyen d'expression idéal pour se rapprocher d'elle plus franchement, plus intimement encore, c'est-à-dire en se tenant au plus près des histoires auxquelles la vie donne de la durée en même temps qu'elles empruntent à la vie du mouvement, contrairement à ce temps vide, à cette attente, à ce vis-à-vis en chiens de faïence, comme on dit, du modèle face au peintre<sup>276</sup>.

Ainsi s'achève la reconversion du peintre, qui énonce alors explicitement que le texte est le medium privilégié quand il s'agit de retranscrire l'expérience érotique.

Dès lors, Oskar Raksö se met en devoir d'écrire les contrats qui le lieront à ses modèles, et qui seront à la fois les conditions de réalisations des œuvres et l'œuvre elle-même. Les contrats en question consistent à proposer au modèle, lors de ce qui sera appelé une « séance de pose », non plus de poser pour une toile mais de s'exposer, nue, « dans quelque lieu, généralement public, où la nudité n'est pas habituelle, ni moins encore naturelle ou normale<sup>277</sup>. » Le récit oral du modèle après-coup, le peintre étant absent, servant donc en ce cas de modèle à son tour : le récit lui-même devient le modèle, et l'œuvre d'art est l'écriture qui en découle<sup>278</sup>. Le peintre se transmue donc en écrivain, sans pour autant qu'il considère que son œuvre se résume à cela. Le medium est le texte, mais l'œuvre est l'érotisme lui-même, dont il devine qu'il est aussi, en tant qu'expérience, presque déjà de la littérature :

---

275 *Ibid.*, p. 197.

276 *Ibid.*, p. 199.

277 *Ibid.*, p. 210.

278 « Au cours d'un entretien avec Oskar Raskö, dès lors réputé propriétaire exclusif de ce qui lui sera ainsi raconté et confié, récit, confidences, journal intime ou aveux, qu'il aura toute la liberté de réemployer dans autant de nouvelles, faisant la part qu'il entendra entre le compte-rendu fidèle de l'aventure et la fiction, tous les droits d'auteur lui étant abandonnés. » *Ibid.*, p. 210.

Cela tient, crois-t-il, de la mise en scène, de la scénographie, du synopsis, du tableau vivant ou de la performance, voire du happening, mais il s'agit de tout autre chose encore et c'est en se confrontant à la nécessité d'écrire et de décrire avec précision que l'auteur débutant – bien des fois, il est sur le point de céder à la tentation du croquis et du story-board – comprend enfin qu'il est entré de plain-pied dans la littérature<sup>279</sup>.

Ainsi le texte *La femme couchée par écrit (nouvelle)* possède plusieurs niveaux de lecture et d'exploration des rapports de l'expérience érotique au texte, mais qui semblent toutes nous indiquer la voie à suivre, qui est de se convaincre de l'extrême adéquation de l'écrit avec le désir et le plaisir sexuel.

La nouvelle d'Alain Fleischer, par les hésitations et la lenteur avec laquelle le peintre de l'histoire réalise qu'il a besoin de narration dans son œuvre, nous indique que le texte et l'image entretiennent indéniablement des rapports complexes. À première vue opposés, ils se rapprochent pourtant par un point d'origine commun. Car le but du texte est de produire des images. Images mentales, certes, mais images tout de même, qui donnent sa racine au terme *imagination*. Mais si le texte crée des images, l'image factuelle se reçoit elle aussi dans un récit. Dans les premières pages de *L'eau et les rêves*, Bachelard propose une méditation sur l'imagination et l'origine de la force de certaines images mentales. Il explique que l'image ne naît pas ex-nihilo, qu'elle se construit dans une perspective plus large que sa seule matérialité :

L'image est une plante qui a besoin de terre et de ciel, de substance et de forme. [...] Bien des images essayées ne peuvent vivre parce qu'elles sont de simples jeux formels, parce qu'elles ne sont pas vraiment adaptées à la matière qu'elles doivent parer<sup>280</sup>.

L'image serait alors dépendante du contexte dans lequel elles sont créées et reçues ? Pour essayer de comprendre, retournons aux sources de l'image, à la peinture des fresques romaines, dont nombre d'entre elles dépeignent frontalement des actes sexuels. Dans *Sur l'image qui manque à nos jours*, Pascal Quignard tire des fresques de l'antiquité romaine un constat : l'anecdote n'y est jamais montrée. On a beau connaître l'histoire ou, plus précisément, son dénouement : l'image ne perd ni ne gagne rien à ce savoir. Et bien que l'on puisse reconnaître dans ces peintures des scènes inspirées de récits mythologiques, loin de s'y référer comme à une source fiduciaire sur laquelle s'accorder, elles suspendent le récit préalable, se soustraient à sa loi, effacent son texte.

La peinture romaine sort du récit auquel elle renvoie selon une modalité très particulière : en préfigurant la scène qu'elle ne montre pas sur la paroi<sup>281</sup>.

---

279 *Ibid.*, p. 219.

280 BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 4.

281 QUIGNARD, Pascal, *Sur l'image qui manque à nos jours*, Paris, Arléa, 2014, p. 32.

Autrement dit, l'action représentée qui s'accomplit dans l'histoire ne s'accomplit pas dans l'image. Loin d'être un supplément ajouté aux récits (une illustration seconde), les images viennent en vérité en amont d'eux :

Si la peinture ancienne n'est pas une représentation qui met en scène l'action, c'est parce qu'elle est encore une embuscade qui observe les éléments qu'elle met en place sans qu'elle les assemble encore<sup>282</sup>.

Avant donc que l'histoire ne commence, l'image montre au conditionnel ce que le récit élude dans sa consécution : l'hésitation, l'irrésolution, la tension retenue des issues possibles qui nous maintient dans l'ignorance du sort, avant que l'irréversible et l'irréparable que l'on raconte n'y mette un terme. L'image montre et affirme ainsi la ténacité du « pas encore ». De la même manière, l'image érotique n'apporte rien au récit, elle est subséquente à lui, et ne l'enrichit pas. Elle illustre simplement, ne crée pas d'information. Autrement dit, l'image seule n'est rien. Si l'on se réfère à Quignard évoqué plus haut, la raison en est que c'est le *récit* qui crée l'intérêt. Peut-être que la violence ressentie devant les images pornographiques se noue dans ce problème : que le récit qu'elles proposent est minimal, trop ténu, inaccessible au développement ample et presque illimité du fantasme. Lorsque nous avons interrogé Claude Bard à ce sujet, il a soulevé la perméabilité entre le récit et le fantasme, dans la littérature, qui est inexistante dans l'image :

L'avantage de la littérature est qu'elle laisse une place importante au fantasme. Dans le visuel c'est très difficile. En littérature, naturellement, si l'auteur parle de quelque chose de vécu puis glisse dans le fantasme, on ne va pas forcément s'en rendre compte, il y a un passage assez naturel entre les deux pôles qui sont poreux dans la littérature. Pour ces sortes de raisons, c'est vrai que la littérature est malgré tout bien à même de restituer la charge érotique<sup>283</sup>.

Cependant, il n'y a pas d'opposition radicale et excluante entre image et langage, et les deux sont complémentaires, ils ne cessent même de dialoguer. À ce sujet, Catherine Millet dans son témoignage sur sa propre sexualité confie :

En la matière, l'image et le langage sont complices. S'il est tellement aiguillonnant de mesurer dans un miroir, au centimètre près, la quantité de chair que sa propre chair peut avaler, c'est parce que le spectacle est aussi prétexte à commentaires. « Hou là ! Comme elle glisse bien, comme elle va loin ! — Attends, je vais la laisser sur le bord pour que tu la voies bien, je te bourrerai après... » Une forme de dialogue que nous adoptons volontiers, Jacques et moi, se caractérise par son mode purement factuel. Si le vocabulaire est cru, et limité, c'est moins pour se provoquer l'un l'autre dans une surenchère obscène que par souci d'être exact dans la

---

282 *Ibid.*, p. 22.

283 Entretien avec Claude Bard reproduit en annexe.

description<sup>284</sup>.

Oui, l'image est un support érotique certain, mais dans ce cas précis il l'est car il donne accès au langage, au commentaire parlé. Seule, l'image est rarement porteuse d'un érotisme propre à toucher le spectateur profondément, ou de manière à le renvoyer à sa propre expérience.

En effet, le film, la photographie offrent des manières de capturer le réel, mais ils n'offrent que des instantanés, or ce qui fait le cœur de l'aventure érotique, c'est l'enchaînement des événements (ainsi que nous l'avons souligné avec Jankélévitch). Le film peut retranscrire cela, mais de manière moins libre, plus dirigée. Car il y a dans la littérature quelque chose d'indéterminé qui est également propre à l'expérience érotique. L'image ne possède pas la qualité interprétative de la littérature, car elle dirige l'œil et impose à l'imagination et à la libre réflexion l'autorité de la réalité visible. Walter Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* analyse l'autorité de l'image mouvante dans un passage célèbre que nous prenons la liberté de retranscrire ci-dessous :

Comparons la toile de cinéma sur laquelle le film se déroule à celle du peintre. La dernière invite le spectateur à la contemplation ; devant elle, il peut laisser libre cours à ses associations d'idées. Ce qu'il ne peut faire devant la prise de vues cinématographique. A peine l'a-t-il saisie du regard qu'elle s'est déjà transformée. Elle ne peut pas être fixée. [...] Je ne peux déjà plus penser ce que je veux. Les images mouvantes se substituent à mes propres pensées<sup>285</sup>.

En un mot, l'image au cinéma rend la pensée captive. L'image érotique est à l'érographie ce que le cinéma est à la peinture chez Walter Benjamin : un chemin tout tracé d'où il est impossible de dévier. Dans l'image ou le film, le cadre détermine tout. Le cadre soustrait de la réalité (ou de l'imagination du peintre) une image précise. L'effet de cadre choisit ce qu'il y a à voir. Le texte ajoute au lieu d'enlever. Le cadrage dans l'image soustrait et non ajoute, et rend l'image érotique limitée face à sa comparse mentale, qui est une image mouvante, changeante, non délimitée, potentiellement infinie. Nous pourrions opposer que le hors-champ est alors ce qui fait figure de fantasme dans l'image. Mais cela reviendrait à dire qu'il suffirait de photographier l'encadrement de la porte d'une chambre pour créer une image érotique. Dans *L'Usage de la photo*, Annie Ernaux s'est justement essayée à l'exercice, en photographiant, chaque matin, les vêtements abandonnés au sol après l'amour. Les photos sont en effet partie d'une construction érotique de la relation, mais seules, sans récit, l'érotisme n'y gagne au final rien, et c'est le livre qui lie tout, le *récit* qui crée l'érotisme. Le hors-champ n'a la puissance du texte que lorsque qu'il est associé à un récit. Récit qui se réalise dans le langage, dont le texte est le tissu qui le déploie.

284 MILLET, Catherine, *La vie sexuelle de Catherine M.*, Paris, Seuil, coll. Fiction & Cie, 2001, p. 187.

285 BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad de l'allemand par Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2011, pp. 83-84.

En théorie de la lecture aussi, la préséance du texte sur l'image a été analysée. Vincent Jouve dans son analyse de 1993 la résume par le concept de *régrédience*, qui est la capacité du rêveur à créer de toute pièces les images qui lui viennent en songe<sup>286</sup>. Pour lui, le lecteur est semblable au rêveur :

La réponse se trouve dans les ressemblances entre l'état de lecture et le sommeil. En termes d'énergie psychique, la situation du sujet qui lit s'apparente à celle du rêveur. [...] Le lecteur, ainsi placé dans une situation économique proche de celle du rêveur, laisse ses excitations psychiques s'engager dans un début de « régrédience ». [...] La régrédience, bien sûr, n'aboutit pas dans la lecture comme dans le rêve. De même que le flux régrédient vient se heurter, chez le spectateur de cinéma, à la matérialité du son et des images du film, la régrédience du lecteur reste limitée par le support écrit de l'hallucination. On peut seulement remarquer que, l'écran linguistique étant moins « compact » que l'écran cinématographique, la régrédience est plus poussée chez le lecteur que chez le spectateur : les représentations imaginaires du premier doivent composer avec un principe de réalité beaucoup moins exigeant<sup>287</sup>.

En conséquence, lorsque dans le cinéma les images sont fournies par un tiers, dans la lecture elles sont fournies par le lecteur lui-même :

L'imaginaire particulier de chaque lecteur joue un tel rôle dans la représentation qu'on pourrait presque parler d'une « présence » du personnage à l'intérieur du lecteur. Cette sensation de consubstantialité entre le sujet lisant et le personnage représenté, aucune image optique ne pourra jamais la donner<sup>288</sup>.

Ainsi le texte célèbre l'imagination érotique, que l'image la contraint à une expression précise. Le texte est comme une abîme dans lequel peuvent s'engouffrer toutes les interprétations possibles, un objet sur lequel peuvent venir se poser toutes les représentations mentales imaginables. L'image est despote de la perception : ce qu'elle montre, le spectateur le prend comme tel, sans chercher à l'enrichir de son imaginaire. Elle s'impose, elle occupe l'espace, et comme elle peut s'enregistrer entièrement en un seul regard, son déploiement dans l'esprit est immédiat, ce qui n'invite pas l'esprit à combler les manquements narratifs par les élans de la subjectivité du spectateur.

Or, comme nous l'avons évoqué, l'érotisme est ce moment de la vie humaine le plus sujet à la subjectivité : en effet il n'y a pas une expérience semblable à une autre dans le domaine de la sexualité, et l'exploration de cette diversité est ce qui fait le sel l'érotisme, voire sa caractérisation. Même les individus qui vivraient leur sexualité de manière conventionnelle sont soumis à des

---

286 « Chez le rêveur, les excitations ont leur origine dans l'inconscient du sujet (elles sont, dès le départ, intérieures à l'appareil psychique) et aboutissent à une illusion d'extériorité à travers la production d'images mentales : nous avons donc affaire à un processus « régrédient ». Seule la voie régrédiente (de l'intériorité psychique à la représentation) permet l'émergence de l'hallucination » JOUVE, Vincent, *La lecture*, Paris, Hachette, coll. « contours littéraires », 1993, p. 85.

287 *Ibid.*, p. 85.

288 *Ibid.*, p. 86.

variations indéniables, dues à l'unicité de chacun et à la richesse des relations interpersonnelles. Les vacances laissées dans un texte, tout ce qui est de l'ordre de l'interprétatif, les métaphores, les non-dits, l'implicite de certaines phrases, permettent au lecteur de mettre sa lecture en résonance avec sa pratique. Et tout ce qui est de l'ordre du *jeu*, au sens de vide, de carence (comme on dit d'une fenêtre fermant mal qu'il y a du « jeu » dans son mécanisme), dans le texte, peut être comblé par la propre imagination du lecteur, qui interprétera ces vides avec ce qui lui dicte sa propre expérience. Ainsi Vincent Jouve :

C'est parce que la forme se déploie au détriment du fond que la littérature accouche d'un sens incertain. En raison du travail auquel le texte les soumet, les mots cessent de coller à leurs contenus et libèrent un espace ludique où deviennent possibles jeux de signes et lectures plurielles<sup>289</sup>.

Pas une seule carrière sexuelle individuelle n'est semblable à une autre, par conséquent pas un seul signifiant n'invoquera la même image mentale chez le lecteur. Dans son roman *Mr.*, premier roman érotique inspiré de son histoire personnelle, l'auteur Emma Becker s'interroge sur ce rapport lecture-expérience :

Comment envisagent-ils [les lecteurs] tous ces mots, chatte, cul, queue, mouille, foutre, enculer ? Quel impact ont ces mots dans le cerveau d'un homme de quarante-cinq ans, qui a probablement avec l'expérience attaché un signifié derrière tous ces signifiants ? Qu'évoque le mot « chatte » ? À quelle chatte pense-t-il lorsqu'il effleure sans bruit ses six lettres noires ? Quelle femme aura corrompu à jamais de son souvenir, de son odeur, de sa présence, chaque page de la littérature érotique<sup>290</sup> ?

Il y a certainement une corrélation entre les images créées en régrédience chez le lecteur et celles créées par l'auteur dans le même mouvement. Mais l'auteur, cependant, se doit bien de bâtir ces images afin qu'elles soient potentiellement accessibles à tout lecteur ! Umberto Eco en 1996 soulignait ce paradoxe dans une conférence :

Si je me promène au bois [du roman], je suis légitimé à utiliser chaque expérience, chaque découverte pour en tirer des enseignements sur la vie, sur le passé et sur le futur. Mais comme le bois a été construit pour tout le monde, je ne dois pas y chercher des faits et des sentiments ne regardant que moi. Sinon, je ne suis pas en train d'interpréter un texte mais de l'utiliser<sup>291</sup>.

Cela reviendrait-il à dire que le texte érotique s'utilise plus qu'il ne s'interprète ? S'il est certes facilement envisageable de considérer le lecteur d'érographie comme un opportuniste de plaisir, qui ne lit que pour y retrouver son expérience ou y voir matérialiser ses fantasmes, il faut néanmoins se

---

289 *Ibid.*, p. 66.

290 BECKER, Emma, *Mr.*, *op. cit.*, p. 179.

291 ECO, Umberto, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Paris, Grasset, 1996, p. 18.

souvenir que l'expérience décrite dans le texte sera nécessairement elle aussi soumise aux normes et règles de la littérature, comme la succession début-milieu-fin dont nous avons parlé plus tôt, ou la simple grammaire, qui est différente de celle du langage de l'expérience érotique. Le texte, même érotique, se situe dans l'entre-deux entre utilisation égoïste et observation altruiste des plaisirs d'autrui :

La lecture serait donc à la fois jeu de rôles et jeu de règles. Impossible de lire un roman sans s'identifier à tel personnage. Mais impossible, également, de ne pas respecter un certain nombre de conventions, codes et contrats de lecture<sup>292</sup>.

Dans l'érographie, le contrat de réalisme est moins fort que dans les autres formes de littérature, car les fantasmes exprimés peuvent se permettre de dépasser largement l'expérience réelle. Et c'est justement ce qui crée un autre avantage du langage sur l'image, dans la perspective de l'érotisme : les mots sont immédiats. Le signifiant fait appel immédiatement dans l'esprit au signifié qui lui est associé. Dans son essai *La volupté bizarre*, le psychiatre Patrick Ducasse évoque la soudaineté du plaisir, lorsqu'il est dit ou écrit :

Dans l'univers quasi magique de la fiction, les mots s'ouvrent immédiatement sur le plaisir. Le langage possède un pouvoir physique. Dire équivaut à faire : dire son désir, c'est pouvoir l'accomplir sans difficultés. En démarquant la célèbre phrase de la *Genèse*, on pourrait écrire : « Et il dit : Que le plaisir soit. Et le plaisir fut. ». Le désir est en totale adéquation avec la réalité à travers le langage, et les mots sont aussitôt suivis d'effets<sup>293</sup>.

Par ce biais même, le texte se rend désirable, c'est la puissance d'évocation qui, depuis l'auteur, en tant que sujet qui parle depuis son expérience même s'il ne la met pas en scène directement, vient atteindre le lecteur. Lequel va immédiatement faire correspondre les scènes décrites avec sa propre expérience, foncièrement différente de celle de l'auteur, mais issue du même fantasme. On voit alors se dessiner cette évidence : pour ce qui est de témoigner de l'érotisme, le texte présente des avantages immédiats que l'image n'atteint que difficilement. Il n'impose rien, ne fait que suggérer, il est aussi vaste que l'expérience. Le texte est, dans le cadre érotique, plus ouvert que l'image qui occupe l'espace, s'impose et n'offre comme espace d'imagination qu'un hors-champ déjà conditionné par l'image même. Elle ne s'épanouit pas, elle est comme une barrière à mes propres sentiments et sensations, tandis que le texte est un passage, une ouverture vers elles.

---

292 JOUVE, Vincent, *La lecture, op. cit.*, p. 82.

293 DUCASSE, Patrick, « Langage, le pouvoir des mots », *op. cit.*, p. 49.

Ce que l'on nomme « érotisme » vient donc d'un livre, et cet érotisme est susceptible de devenir un livre à son tour. Ainsi pourrait-on résumer ce que nous venons d'aborder lors de cette première partie. Mais pourtant, malgré ce commerce ininterrompu entre expérience et littérature, il existe néanmoins une imperméabilité de principe entre sensualité et langage :

Le sexe et les mots entretiennent des rapports si contradictoires que lorsque le sexe se dit, il ne se fait pas, et lorsqu'il se fait, il ne se dit pas<sup>294</sup>.

Nous répétons ici ce que nous avons mis en évidence : là où le langage est présent, la sexualité effective s'efface. Mais pourtant, toute l'érographie entretient avec l'expérience un rapport très étroit. Par ailleurs François Péréa dans *Le dire et le jouir* que nous avons précédemment cité, bien que mettant en avant la disparition du langage dans l'acte sexuel, reconnaît cependant son importance cruciale :

La scène sexuelle est une scène langagière : les actes physiques et les réactions somatiques qui la construisent restent le fait d'être de langage<sup>295</sup>.

Car, bien que toutes les actions humaines soient le fait d'être de langage, nous avons vu à quel point ce dernier est déterminant dans l'expérience érotique, plus encore que dans d'autres expériences. Et François Péréa de poursuivre :

Les manifestations langagières [...] ne sont pas de simples adjuvants mais participent pleinement à la relation sexuelle<sup>296</sup>.

La fonction adjuvantique, qui nous a entièrement occupés lors de la première partie, est donc bien réelle, mais elle serait, selon Péréa, non suffisante pour comprendre la part du langage dans l'expérience érotique. Car langage et expérience ne sont pas des adversaires dans le cadre de l'érotisme mais bien plutôt des frères d'armes. Il nous faut donc désormais interroger l'influence du texte sur l'expérience réelle du lecteur.

---

294 BRENOT, Philippe, *Les mots du sexe, guide sexologique*, Bordeaux, L'esprit du temps, 1993, p. 7.

295 PEREA, François, *Le dire et le jouir, ce qu'on se dit au lit, op. cit.*, p. 57.

296 *Ibid.*, p. 24.





## **Deuxième Partie: Le texte comme vecteur de l'expérience érotique**



Avec les alternances entre texte et expérience que nous avons mises en avant dans la première partie, nous avons pu constater que l'érographie n'est pas un objet littéraire inerte. Le texte érotique, loin d'être paisible et sec, crée des réactions bien physiques, il mène à l'agité et à l'humide, au nerveux et à la tension. Ainsi, ne pourrait-on pas concevoir que, si le texte a un impact sur le ressenti du corps, son influence puisse se déposer sur nos actes ? Bien entendu les romans policiers ne poussent pas au crime<sup>297</sup>, pas plus que l'*Odyssée* ne nous impose de prendre la mer. Par ailleurs quand Bruno Bettelheim met en lumière « le pouvoir qu'ont tous les contes de fées de changer notre personnalité »<sup>298</sup>, il ne fait mention que de la résolution, lors de l'enfance, des conflits ou des angoisses apparaissant à des stades spécifiques du développement<sup>299</sup>. Bien sûr, il y a un processus affectif à toute lecture, érotique ou non. Freud dans *L'Inquiétante étrangeté* souligne le processus de conversion de nos idées et émotions qui advient par le biais de la lecture :

Envers ce qui nous arrive dans la vie, nous nous comportons en général tous avec une passivité égale et nous restons soumis à l'influence des faits. Mais nous sommes dociles à l'appel du poète ; par la disposition dans laquelle il nous met, par les expectatives qu'il éveille en nous, il peut détourner nos sentiments d'un effet pour les orienter vers un autre<sup>300</sup>.

Toute œuvre est donc potentiellement capable de modifier nos personnalités. Mais ce qui nous interpelle est plutôt le rapport, précis, entre passage à l'acte – initiation d'une expérience érotique – et lecture érographique. Car nous supposons que le texte est, dans cette perspective, particulièrement enclin à pousser le lecteur à l'action. Considérons l'expérience vécue par la protagoniste du roman de Leïla Slimani, *Le jardin de l'ogre* :

Un après-midi, elle avait trouvé une édition de *L'insoutenable légèreté de l'être* qui devait appartenir aux propriétaires. Ses parents ne lisaient pas ce genre de livre. Ses parents ne lisaient pas de livres du tout. Elle avait tourné les pages au hasard et était tombée sur une scène qui l'avait troublée aux larmes. Les mots résonnaient jusque dans son ventre, un courant électrique la parcourait à chaque phrase. Elle serrait la mâchoire, contractait son sexe. Pour la première fois de sa vie, elle avait eu envie de se toucher<sup>301</sup>.

---

297 Bien entendu on dénombre au moins quelques exemples où la littérature a joué un rôle dans la perpétuation d'un crime (SCHEFER, Bertrand, *Série Noire*, Paris, P.O.L., 2018) mais il s'agit d'évènements trop isolés pour constituer une constante, contrairement à la réaction ordinaire à la littérature érotique, particulièrement partagée.

298 BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976, p. 142.

299 « [Bettelheim] suggère que les contes aident l'enfant à découvrir le sens profond de la vie tout en le divertissant et en éveillant sa curiosité. Les contes stimulent l'imagination de l'enfant et l'aident à voir clair dans ses émotions mais aussi à prendre conscience de ses difficultés tout en lui proposant des solutions possibles aux problèmes qui le troublent. » COULACOGLOU, Carina, « La psychanalyse des contes de fées : les concepts de la théorie psychanalytique de Bettelheim examinés expérimentalement par le test des contes de fées », *Le Carnet PSY*, vol. 110, no. 6, 2006, pp. 31-39.

300 FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté*, trad de l'allemand par Fernand Cambon, Paris, Gallimard, 1985, p. 262.

301 SLIMANI, Leïla, *Dans le jardin de l'ogre*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2016, p. 133.

Suite à cette expérience constituante, le personnage de ce roman ne va cesser d'essayer de prolonger cette sensation, d'abord dans la lecture, puis dans l'action même, jusqu'à l'addiction et la perte de soi dans des expériences érotiques extrêmes. Et si, à l'image de l'héroïne de Leïla Slimani, les récits érotiques en général avaient sur l'expérience la fonction des contes de fées selon Bettelheim ? C'est-à-dire qu'une de leurs fonctions serait d'opérer en nous une transformation, de nous pousser à agir ? Ainsi, après avoir démontré la fonction adjuvante du texte érotique, nous sommes enclins à nous intéresser à sa fonction d'impulsion, que nous serions tentés d'appeler *vectorielle*.

Un vecteur est un segment de droite orienté, qui indique donc une trajectoire, un cheminement d'un point à un autre (TLFi). En épidémiologie, le vecteur est l'élément susceptible de transmettre directement ou par un animal parasite un agent infectieux. En un mot, un véhicule. En érotisme, se pourrait-il que l'effet du texte dérive de cette fonction vectorielle ? Le texte pourrait-il être le véhicule de l'agent infectieux qui conduit à la crise : l'expérience ? Le terme est utilisé dans le langage courant au figuré pour signifier ce qui transmet quelque chose. À l'inverse de l'adjuvant textuel, qui ne fait qu'accompagner l'expérience, le vecteur l'*induirait* directement. « Un jour, j'ai lu un livre et ma vie en a été changée », écrit le prix Nobel Orhan Pamuk en ouverture de son roman *La vie Nouvelle*<sup>302</sup>. Serait-il possible que la deuxième fonction du texte érotique soit une fonction d'impulsion ? La chose écrite sépare-t-elle l'expérience par un mur ou par une porte ? En un mot, le texte peut-il être vecteur de l'expérience érotique ? On passerait ainsi du texte à l'action, non pas à l'action politique comme chez Ricœur, mais à l'action érotique.

---

302 PAMUK, Orhan, *La vie nouvelle*, traduit du turc par Munevver Andac, Paris, Gallimard, 1999, p. 11.

## **Chapitre 1: Le charme textuel**



Qu'apprend-t-on dans les livres ? L'écrit est support de savoir, indéniablement, mais que peut-on apprendre de l'expérience par la lecture ? Nous avons abordé en première partie la façon dont nous référençons nos expériences érotiques et amoureuses par la fiction. Mais cette disposition à fictionnaliser ne fait pas du roman un manuel d'érotologie. Le roman est séparé de l'expérience par le mur infranchissable de la subjectivité de l'auteur et de l'idiosyncrasie des expériences auxquelles il fait référence – qu'elles soient réelles ou fantasmées, la différence importe peu comme nous l'avons souligné dans la partie précédente. Pourtant, bien qu'en apparence le texte ne peut rien nous apprendre de l'expérience, il a pourtant partie liée avec le passage à l'action. Barthes, dans un des *Fragments* inédits, en explique la mécanique :

Le Livre d'amour n'est pas pédagogique ; il n'apprend pas à faire l'amour, il est magique ; il induit à le faire exister ; il a la fonction d'une formule opératoire, qui est de conduire la force qui va des mots aux actes ; le Livre est passage au réel, *acting-out*<sup>303</sup>.

Ainsi le texte serait non seulement un référent, un modèle sur lequel nous construisons nos expériences érotiques, mais également un tremplin vers l'agir. Barthes semble trouver dans l'origine de cette aptitude une composante magique. Par ailleurs, dans le monde de l'édition, le mot *charme* n'est-il pas un synonyme euphémique pour signaler un contenu que l'on promet érotique ? Magazine de *charme*, roman de *charme*, le terme semble être tout indiqué pour désigner l'effet d'envoûtement du texte érotique. Le mot charme est porteur d'une connotation ésotérique, il trouve son origine dans les incantations et les pratiques occultes<sup>304</sup>. En termes de pouvoir érotique, de quel *charme* le texte est-il le véhicule, et à quel niveau intervient-il ? Le texte est-il un porteur d'un envoûtement magique comme le prétend Barthes, est-il un artefact surnaturel, habité d'une puissance agissante irrépessible ? Ou est-il plutôt un ravissement, selon l'autre sens de charme<sup>305</sup>, un attrait vif qui permettrait au corps de rentrer dans des dispositions favorables à l'action amoureuse ?

Dans les deux cas le texte serait effectivement un vecteur d'action, mais loin de croire d'emblée à une origine magique de cette fonction, nous nous attacherons à découvrir par quels moyens textuels rationnels le charme opère.

---

303 BARTHES, Roland, « Fragments d'un discours amoureux (pages inédites) », *op. cit.*, p. 655.

304 Le TLFi recense en premier lieu le sens magique du mot charme : « A. Formule incantatoire : 1. Puissance magique ainsi produite. 2. Objet ou breuvage qui produit cet effet magique ».

305 Par extension, le TLFi donne à « charme » la définition suivante : « 1. Attrait puissant, fascination qu'exerce sur nous une personne ou une chose; qualité qui le produit. 2. Qualité de grâce, de beauté, de rêve, de noblesse qui a pouvoir de plaire extrêmement. 3. Le caractère particulier, agréable, poétique d'une atmosphère, d'un art, d'une occupation ».





### 2.1.1. « Ce que tu dis me touche »

« Ô mots si doux si forts que quand j'y  
pense, il me semble que je les  
touche... »

Guillaume Apollinaire, *Poèmes à Lou*

Les textes érotiques ont parmi leurs effets de créer une réaction corporelle. Dans toutes les tentatives de définitions du genre, cette composante est très souvent évoquée. Ainsi est-elle présente dans les définitions de Boris Vian (« Devrait être considérée comme ressortissant à la littérature érotique toute œuvre d'art donnant au lecteur le désir d'aimer physiquement, que ce soit directement ou par représentation interposée<sup>306</sup>. »), de Jean-Jacques Pauvert (« Est dite juridiquement « érotique », pendant longtemps en Occident, toute littérature : 1. qui outrage les bonnes mœurs (et/ou pendant quelques temps, la religion) ; 2. dont l'intention « évidente » est d'exciter les passions sensuelles<sup>307</sup> »), de Sarane Alexandrian (« Le roman érotique [...] n'exprime que la sexualité, rien d'autre, et cela dans le but d'exciter le lecteur<sup>308</sup> »), d'Emmanuel Pierrat (« un livre érotique [...] doit plonger le lecteur – ou la lectrice – dans un état physiologiquement vérifiable. En clair, quelle que soit votre sexualité, un bon livre érotique met toujours le rose aux joues... ou ne se lit que d'une seule main<sup>309</sup> ») et d'Olivier Bessard-Banquy (« La distinction ancienne entre érotisme et pornographie a sans doute fait sens à une époque où l'écriture lubrique n'a été pensable qu'euphémisée [...]. Toutefois ces deux types d'écrits ont abouti, dans les faits, à l'échauffement des sens<sup>310</sup> »). Bien que l'érographie ne se définisse pas par cet effet, car ce qui excite un lecteur pourra en déguster un autre, la composante corporelle est cependant trop présente pour être mise à part. Et ce, quelle que soit l'époque : dans son ample projet de dictionnaire de la sexualité datant de 1967, le médecin Georges Valensin souligne que cette incidence charnelle de l'érographie n'est pas née avec les libertins, mais date de l'antiquité, si ce n'est plus anciennement :

La pornographie a un rôle qui n'est pas dénué d'intérêt pour relancer une sexualité défaillante, surtout à l'âge mûr. Déjà, au VII<sup>e</sup> siècle après Jésus-Christ, le médecin grec Paul d'Égine conseillait la lecture de livres pornographiques à ses clients désireux de recouvrer la puissance sexuelle. Beaucoup de sexologues modernes, dont H. Benjamin aux U.S, reconnaissent la valeur aphrodisiaque des lectures érotiques<sup>311</sup>.

306 VIAN, Boris, « Utilité d'une littérature érotique », *op. cit.*, p. 44.

307 PAUVERT, Jean-Jacques, *La littérature érotique*, Paris, Flammarion, 2000, pp. 8-9.

308 ALEXANDRIAN, Sarane, *Histoire de la littérature érotique*, Paris, Payot & Rivages, 1995, p. 9.

309 PIERRAT, Emmanuel, *L'éditrice*, Paris, Place des éditeurs, Hors-collection, 2010, p. 33.

310 BESSARD-BANQUY, Olivier, *Sexe et littérature aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 15.

311 VALENSIN, Georges (Docteur), *Dictionnaire de la sexualité*, *op. cit.*, pp. 250-251.

Il y a donc un effet physique de la lecture, prouvant que l'érographie a cette particularité d'engager le corps très précisément. Mais l'engagement du corps n'est-il pas une composante de toute lecture ? Ainsi que le précise le linguiste Thomas Pavel, le lecteur de littérature prête son corps aux personnages :

Nous visitons les contrées fictives, nous les habitons pour un temps, nous nous mêlons aux personnages. Le sort de ceux-ci nous émeut [...], mais *ils* sont émus, non pas nous, ils ont peur de Godzilla et pleurent avec Juliette, alors que nous ne faisons que prêter nos corps et émotions, un peu comme dans les rites chamaniques les fidèles prêtent leurs corps aux esprits bienfaisants<sup>312</sup>.

La littérature engagerait donc toujours le corps. Si c'est le cas, alors la distinction entre littérature « blanche » et érographie ne peut se faire que dans la manière dont ce corps est engagé. Bien que ce puisse être le cas de toute littérature, il y a un aspect de l'érographie qui se cristallise dans l'excitation sexuelle, toute physique. L'éditeur Frank Spengler, directeur des éditions Blanche – maison d'édition (ironiquement nommée) spécialisée en littérature érotique qui publie notamment Françoise Rey – parle de ses livres comme de textes possédant des qualités autant masturbatoires qu'aphrodisiaques<sup>313</sup>. Force est ainsi de constater que le corps du lecteur est sollicité, dans l'érographie plus encore que dans n'importe quelle autre.

Mais si l'excitation sexuelle advient bel et bien chez le lecteur, que se passe-t-il du côté du producteur de ces écrits ? Cette sensualisation intervient-elle également pour qui est à l'origine des textes ? La capacité physiologique du mot à créer une réaction peut-elle s'effectuer alors que le producteur du texte sait déjà ce qu'il va y mettre ? D'emblée on voudrait croire que cette maîtrise du sujet empêche le trouble d'opérer. Pourtant, les écrivains témoignent facilement de l'inverse. Dans *La vie sexuelle de Catherine M.*, Catherine Millet analyse sa propre pratique d'écriture au moment même où elle se fait, et ne laisse pas de côté le trouble qui l'occasionne. Au chapitre « Détails » de son livre, elle interrompt la description d'une fellation, justement pour notifier le lecteur de ce trouble :

Si je me laissais aller à la facilité, je pourrais en écrire des pages, d'autant que la seule évocation de ce travail de fourmi déclenche déjà les premiers signaux de l'excitation<sup>314</sup>.

Ce trouble est par ailleurs l'occasion pour Millet de reconnaître une certaine concomitance entre

---

312 PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, p. 109.

313 « Pour ma part, ça me fait plaisir de savoir qu'il y a des gens qui se sont masturbés sur mes livres, que des couples ont baisé sur ce que j'ai publié, souvent d'ailleurs on me remercie, et bien sûr que ça me fait plaisir, c'est la finalité de mon boulot » (entretien reproduit en annexe).

314 MILLET, Catherine, *La vie sexuelle de Catherine M.*, *op. cit.*, p. 177.

l'acte sexuel et l'acte d'écriture :

Il y aurait peut-être même une lointaine correspondance entre ma façon de peaufiner un pompier et le soin que j'apporte, dans l'écriture, à toute description<sup>315</sup>.

Au vu de cet exemple, il nous est difficile d'ignorer que la sensualisation dans l'érographie ne touche pas uniquement le lecteur mais bien aussi l'auteur, prouvant ainsi que le charme érotique pourrait être à l'œuvre à chaque étape de l'existence de l'œuvre. Pourtant l'écriture est un exercice de l'esprit, elle est un travail de distribution des mots, simple entreprise d'agencement intelligible, que certains auteurs peuvent par ailleurs trouver desséchante. Ainsi Blaise Cendrars :

Comme Saint Jérôme un écrivain doit travailler dans sa cellule. Tourner le dos. On a une page blanche à noircir. Écrire est une vue de l'esprit. C'est un travail qui mène à la solitude. On apprend cela à ses dépens et aujourd'hui je le remarque. Aujourd'hui je n'ai que faire d'un paysage, j'en ai trop vu<sup>316</sup> !

Difficile alors de penser une érotisation quelconque de l'auteur dans ces conditions rigoureuses de travail purement intellectuel et architectural, qui semblent éloigner l'auteur de l'expérience, plutôt que de l'en rapprocher (tout comme Blaise Cendrars ne désirant plus parcourir le monde, après l'avoir tant décrit dans ses romans). Mais, alors même qu'elle renie en effet l'érotisation immédiate de l'auteur dans sa pratique, Françoise Rey reconnaît qu'il y a bien, au final, une érotisation, quand bien même elle serait différée :

Physiquement ? On ne ressent rien. C'est juste une question de technique, d'agencement des mots, de ciselage de la phrase [...] Il m'est arrivé d'écrire des choses érotiques mais sans en ressentir quoi que ce soit. Puis j'ai senti que ça avait décanté en moi et le soir même ou le lendemain, j'étais beaucoup plus manœuvrable, beaucoup plus ouverte au plaisir. Donc il y a une incidence, mais pas forcément immédiate<sup>317</sup>.

Par ailleurs, le langage courant nous renseigne encore une fois sur les effets du discours amoureux : « j'ai été très *touché* par votre lettre », dis-je à l'amant qui adresse des missives enflammées. Ce vocabulaire semble mettre en avant le caractère haptique de l'expérience du texte : c'est une expérience de toucher qui englobe plus que le simple tact, qui peut atteindre la chair du sujet, son intériorité sentante et pensante. Mais si le langage a la capacité de *toucher*, ce n'est pas, de manière phénoménologique, car le texte est imprimé sur un support qui est en contact avec la peau (bien que la sensualité du papier soit un sujet sur lequel nous reviendrons), mais bien car le mot a des effets physiologiques dans la vie sensible, effets dont l'érographie a fait son fond de commerce.

---

315 *Ibid.*, p. 177.

316 CENDRARS, Blaise, *L'homme foudroyé*, Paris, Denoël, 2002, p. 89.

317 Entretien reproduit en annexe.

Parmi les chefs-d'œuvre de cette dernière, un ouvrage en particulier nous paraît refléter cet ébranlement érotique par le langage. Dans *Le Boucher*, Alina Reyes met en place toute une mécanique physiologique du mot licencieux. Le roman, publié en 1988, a connu un succès de ventes manifeste<sup>318</sup> et reste aujourd'hui un classique moderne de l'érographie, autant en raison du style franc et direct que du fait de l'extrême lucidité de l'analyse des rapports de désir et de la place du dégoût dans ceux-ci. Mais ce qui fait la pertinence du roman dans notre analyse présente, c'est la manière dont les rapports entre les protagonistes sont conditionnés par l'effet physique des mots échangés. La narratrice est une jeune femme, travaillant pour l'été à la caisse d'une boucherie. Le boucher, ou plutôt le commis qui travaille avec elle, prend plaisir à choquer la jeune femme, en lui susurrant à l'oreille des bribes érotiques qu'il pense obscènes (nous avons parlé de la coprophémie à la partie précédente. Il s'agit ici plutôt d'une jouissance non pas à choquer mais à *dire*, simplement). Or, contre toute attente et en dépit du dégoût que la jeune femme ressent, cette litanie lui cause également un grand trouble physique :

Comme chaque fois que nous étions tous les deux seuls, le boucher et moi, le jeu revenait, notre jeu, notre invention précieuse pour anéantir le monde. Le boucher était accoudé à ma caisse, tout près de moi. Je ne faisais rien, je restais assise bien droite sur mon haut tabouret. J'écoutais, seulement.

Et je savais que, malgré moi, il voyait sous ses mots monter mon désir, il connaissait la fascination qu'exerçait sur moi son manège doucereux<sup>319</sup>.

Mais dans la prose de l'auteur, les mots deviennent véritablement des entités dotés d'un corps, d'une matérialité caressante qui interviennent sur un autre corps, celui de la narratrice :

Il soufflait plutôt qu'il ne parlait. Ses mots venaient s'écraser contre mon cou, dégoulaient dans mon dos, sur mes seins, mon ventre, mes cuisses<sup>320</sup>.

Le corps et la parole se confondent jusque dans la physionomie même des personnages, et ces paroles caressantes au sens propre entraînent les personnages dans une sexualité toute langagière :

Dans ma semi-conscience, je me demandais s'il n'allait pas jouir, m'entraîner avec lui, si nous n'allions pas laisser couler notre plaisir avec ce flot de paroles ; et le monde était blanc comme sa blouse, comme la vitrine et comme le lait des hommes et des vaches, comme le gros ventre du boucher, sous lequel se cachait ce qui le faisait parler, parler dans mon cou dès que nous étions tous les deux seuls, et jeunes et chauds comme une île au milieu de la viande froide<sup>321</sup>.

---

318 Jusqu'à être réédité dans des collections « digest » des organismes de souscriptions littéraires, comme France Loisirs et Le Grand Livre du Mois, ce qui, concernant un livre érotique, est un fait assez rare pour être souligné.

319 REYES, Alina, *Le Boucher*, Paris, Seuil, 1988, p. 17.

320 *Ibid.*, p. 16.

321 *Ibid.*, p. 18.

Le sexe du boucher est « ce qui le fait parler », il devient l'instrument de parole, la source depuis laquelle le discours érotique est élaboré, non pas symboliquement mais très littéralement. Cette confusion entre bouche et organe sexuel est par ailleurs un *trope* répandu, dont la manifestation la plus célèbre est peut-être le roman de Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, dans lequel les organes sexuels des femmes se mettent à parler pour révéler leurs secrets intimes<sup>322</sup>. Dans le cas du *Boucher*, les mots, après avoir colonisé le corps des personnages, deviennent indépendants et s'incarnent presque dans un corps propre :

Il chuchotait maintenant à mon oreille, penché tout contre moi sans me toucher, et nous ne savions plus rien ni lui ni moi – où nous étions, où était le monde. Nous étions pétrifiés par un souffle articulé qui s'échappait tout seul, faisait sa propre vie, un animal désincarné, juste entre sa bouche et mon oreille<sup>323</sup>.

C'est donc seulement le langage qui *touche*, puisque les corps réels ne sont pas en contact. Et c'est justement ce paradoxe qui crée le trouble chez les personnages. Ce trouble, la narratrice tente de le transmettre à son autre amant, par lettre, en désirant que ses mots aient un effet bien tangible et physique sur le corps de celui-ci :

Cet après-midi , j'écrirai à Daniel.

Daniel. Mon bel amour, mon ange noir. Je voudrais te dire je t'aime, et que mes mots fassent un trou, un grand trou dans ton corps, dans le monde, dans la masse obscure de la vie. Je voudrais ce trou pour t'attacher à moi (j'y passerais une belle corde comme celle qui tiennent les paquebots à quai et grincent terriblement l'hiver par les grands vents), je voudrais ce trou pour y plonger<sup>324</sup>.

La matérialité des mots est contagieuse, elle veut se transmettre d'amant en amant, comme si la fonction érotique du langage se propageait irrésistiblement de locuteur en locuteur.

Nous constatons donc que le texte n'est pas un objet froid mais qu'il crée des réactions physiques, que ce soit directement (excitation due à la lecture) ou indirectement (le texte me désigne le désir comme expérience potentielle). Du psychologique au physiologique, se pourrait-il que le texte ait donc la capacité d'impulser un désir, en un mot : de séduire ? Et, si c'est le cas, selon quels modes une telle séduction pourrait-elle s'exercer ?

322 Cette idée d'organes génitaux parlants apparaît pour la première fois sous forme écrite dans le fabliau *Le Chevalier qui fist parler les cons* daté du XIII<sup>e</sup> siècle (GARIN, « Le chevalier qui fit parler les cons » in LECLANCHE, Jean-Luc, *Le chevalier paillard, Quinze fabliaux libertins de chevalerie*, Arles, Actes Sud, 2008, pp. 24-61), mais a été repris ensuite dans plusieurs contes libertins, dont les *Contes orientaux* du comte de Caylus (CAYLUS, Anne-Claude-Philippe de, *Œuvres badines complètes du comte de Caylus*, Paris, Visse, 1787, t.8) et *Les bijoux indiscrets* de Diderot (DIDEROT, Denis, *Les bijoux indiscrets*, Paris « Au Monomotapa », 1748).

323 REYES, Alina, *Le Boucher*, op. cit., pp. 19-20.

324 *Ibid.*, pp. 20-21.



## 2.1.2. L'effet Shéhérazade

« Ses mots sont des soleils et j'en suis  
aveuglée,  
Il est maître absolu de toute ma pen-  
sée. »  
Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*

Si l'on considère les deux grandes figures occidentales du séducteur, le Johannes de Kierkegaard et le Don Juan de Molière, le constat est sans appel : il n'est pas de conquête amoureuse sans babillage. Celui qui raconte, dans le domaine érotique, attire les faveurs les plus promptes, et les plus candides. « Quel que soit l'amour d'un homme pour une femme, il ne réussit auprès d'elle qu'à force de lui parler », peut-on lire dans le *Kamasutra*<sup>325</sup>. Je parle, je fascine, c'est tout un, et le discours que je tiens à l'objet de mon désir est comme un charme qui agit sur sa volonté. La séduction ne serait donc qu'une affaire de narration ? Dans la deuxième partie (« l'amour/les signes ») du colloque de Cérisy sur le discours amoureux, Charles Grivel définit effectivement ce phénomène en termes « d'entraînement narratif » :

L'entraînement narratif est un fait ; qui parvient à se faire écouter n'est pas loin de se faire aimer : le mâle<sup>326</sup> parleur trafique un récit contre un corps. C'est que celui qui parle est le maître de l'énigme, maître d'en disposer, de se la réserver : son secret, courant sous ses mots, m'étreint de sa personne. Réciter, c'est constituer l'écouteur en objet de désir : qui écoute désire le savoir dont le narrateur lui fait montre. Il est donc son obligé. Réciter, c'est susciter le désir de l'autre. Susciter l'autre comme objet de désir, c'est-à-dire le séduire. Le don de Juan est celui de narration. En ce sens, la place d'amour est celle de celui qui ouvre le premier la bouche<sup>327</sup>.

Le texte exerce une fascination dont le pouvoir s'apparente à de la magie, je ploie sous les mots, ma volonté vacille ou prend des directions inattendues, je suis *charmé*. La parole érotique cherche à posséder l'autre, à le rendre captif. Mais il ne s'agit pas seulement de mots caressants, d'amadouer par le verbe, de marivauder gracieusement, car même la crudité du langage a son effet séducteur<sup>328</sup>. Bien sûr l'acte de séduction ne peut se passer de langage, puisque c'est ainsi que je communique avec mon prochain, mais ce dont il est question ici va bien au-delà de ce mécanisme, il s'agit de dé-

325 VATSYAYANA, *Les Kama Soutras* [v. 500 ap. J.-C.], traduit E. Lamairesse, Paris, Georges Carré, 1871, p. 133.

326 Notons au passage que ce fait n'est pas le privilège de l'homme, et que chaque individu quel que soit son genre bénéficie de cet outil magique de la parole séductrice.

327 GRIVEL, Charles « La place d'amour », *op. cit.*, p. 110.

328 « Le discours pornographique démonte la fantasmagorie du désir au profit de la violence et de la laideur brute qui annule les codes esthétiques. A l'inverse, la parole érotique semble chercher à devenir possession amoureuse. Dans *Poèmes à Lou* d'Apollinaire, la nomination osée, transgression des choses de l'amour et du sexe devient l'homologue de l'acte sexuel lui-même. » EVRARD, Frank, *La littérature érotique ou l'écriture du plaisir*, Paris, Milan, coll. Les essentiels, 2003, p. 21.



montrer que le texte est, de manière infaillible, érotisant.

C'est du côté de l'Orient que l'on trouve le mythe le plus symbolique de ce phénomène. Nous avons évoqué Gilgamesh et le pouvoir érotisant de la parole de la courtisane, mais il y a un récit fondateur encore plus prégnant que Gilgamesh sur le sujet : il s'agit des *Mille et une Nuits*. Car si LaJoyeuse est productrice d'un récit qui initie à la sexualité réfléchie, Shéhérazade n'échappe pas non plus à ce mécanisme. Au contraire, elle le met en place tout entier. Rappelons que Shéhérazade, prisonnière du sultan, parvient à garder la vie sauve en développant chaque nuit nombre de récits, sensuels ou symboliques, qui maintiennent son ravisseur dans un état de dépendance discursive, l'empêchant d'exécuter la sentence de mort prononcée contre l'oratrice. Les récits imaginés et racontés par Shéhérazade ont trait à la sexualité ou à des sujets sociaux et moraux, et ont un effet séducteur sur le sultan, qui en vient à épouser sa prisonnière. Si les *Mille et une Nuits* ont acquis au fil des siècles une aura érotique, ce n'est pas à cause des récits en eux-mêmes, qui bien qu'ils abordent la sexualité, sont au final relativement chastes, mais à cause de l'effet même du texte sur le Sultan, qui devient la sexualité propre de ce dernier. En effet Murielle Gagnebin, spécialiste des *Mille et une Nuits*, toujours dans le colloque de Cérisy sur le discours amoureux, définit la soif de récits du sultan (prénomé Schahriar, « le grand roi » en persan) comme un comportement sexuel :

Dès lors, déceler dans l'insatiabilité narrative de Schahriar une espèce de boulimie verbale, un farouche appétit de mots tenant lieu de satisfaction érotique, est aisé<sup>329</sup>.

Le récit de Shéhérazade vient toucher en Schahriar des régions profondes, où le langage remue pulsions et intellect. Ce qui retient le sultan de tuer Shéhérazade n'est pas tant son désir de connaître la fin de l'histoire, que toute cette mise en place discontinuée du récit. Ce n'est pas seulement la fable qui maintient sa clémence, pas uniquement le fait qu'elle interrompe son récit au moment du lever du soleil et promette la suite pour le lendemain, c'est la parole elle-même qui embrasse cette fonction. Qu'importent les récits, pourvu que le babil continue. Car la sexualité entière de Schahriar vient se cristalliser dans cette écoute, par la confrontation au récit d'un autre, il se découvre de nouveaux désirs, il apprend l'altérité. C'est là-dedans également que Murielle Gagnebin voit l'expression de son érotisation :

Cette lecture psychanalytique des *Nuits* rejoint, on le voit, l'essence même du conte qui obéit à un projet de formation, d'initiation. De deux choses l'une, soit Schahriar succombe au désir de l'incorporation orale et détruit Shéhérazade pour mieux la garder en lui, soit Schahriar a raison de son hystérie, et cessant de conférer à l'objet sexuel élu la spécificité de mimer une relation vitale, il met fin à sa boulimie verbale et accepte les métamorphoses opérées en lui par les

---

329 GAGNEBIN, Murielle, « Mille et une Nuits : le dire beaucoup, le faire enfin », in COSTE, Didier et ZÉRAFA, Michel (dir.) *Le récit amoureux*, op. cit, p. 184.

multiples récits, contés par Schéhérazade<sup>330</sup>.

Or nous connaissons le dénouement des *Mille et une nuits*, et c'est bien la deuxième solution que le sultan adopte, en épousant sa conteuse. Ce qu'il faut retenir, c'est que le récit est capable de modifier la personnalité du Sultan, qu'il est capable de le *toucher*. Plusieurs théories veulent démontrer que l'apprentissage en jeu dans les *Nuits* est celle de la bisexualité psychique (Todorov, 1980, Gagnebin, 1984, Weber, 1987)<sup>331</sup>. Mais nous voudrions plutôt mettre l'accent sur un effet déclencheur de la sexualité. Car l'érotisme n'est pas entièrement narratif dans les *Mille et une Nuits* : il existe une version des *Nuits*<sup>332</sup> dans laquelle le sultan épargne Shéhérazade non pour ses histoires mais pour les trois enfants qu'elle a eu le temps, lors de mille et une nuits passées avec le Sultan (soit deux ans et neuf mois) de concevoir et de mettre au monde.

En 1971, Tzvetan Todorov dans *Poétique de la prose*, analyse les *Mille et une Nuits*. Il invente à ce propos un qualificatif pour ce texte, qu'il qualifie de « récit-homme ». Les *Mille et une Nuits* sont pour lui le « royaume des hommes-récits », où le récit est le personnage, où les récits se font hommes, où les personnages n'ont d'autre corporéité ni d'autre identité que le récit qui les crée.

Mais qu'est-ce alors que le personnage? *Les Mille et une nuits* nous donnent une réponse très nette que reprend et confirme le *Manuscrit trouvé à Saragosse* : le personnage, c'est une histoire virtuelle qui est l'histoire de sa vie. Tout nouveau personnage signifie une nouvelle intrigue. Nous sommes dans le royaume des hommes-récits<sup>333</sup>.

Chaque personnage porte un récit, comme si le sort de chaque individu était d'être avant tout une histoire. Les individus sont ainsi indissociables de l'idée de narration. Shéhérazade use de ce pouvoir constituant du récit pour modifier la personnalité du sultan, qui lui aussi n'est qu'un person-

---

330 *Ibid.*, p. 185.

331 Le conte, dans cette disposition, aurait comme fonction de faire passer le sultan par toutes les phases de l'apprentissage de l'autre, en lui permettant de prendre en compte l'altérité, et ses pulsions féminicides seraient alors apaisées par la connaissance du genre féminin et par l'intégration de ce dernier dans sa psyché : « Royaume des hommes-récits » de Tzvetan Todorov (in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1980), de *Le secret des Mille et Une Nuits, l'inter-dit de Shéhérazade* d'Edgar Weber (Editions Eché, 1987) et de « Schéhérazade : le dire beaucoup, le faire enfin », de Michelle Gagnebin (in *L'irreprésentable ou les silences de l'œuvre*, Presses Universitaires de France, 1984).

332 Il s'agit d'une des versions de la traduction d'Antoine Galland, publiée en 1842 chez Lavigne dans laquelle on peut lire à la fin ceci : « Lorsque Shéhérazade eut fini son histoire de cette manière, n'ayant pas envie d'en recommencer une nouvelle, elle se jeta aux pieds du sultan des Indes et lui dit : Roi du monde, puissant monarque de ce siècle ! ton esclave t'a raconté, pendant mille et une nuits des contes agréables et amusants, des histoires et des anecdotes en prose et en vers. N'est-ce point assez, et persistes-tu toujours dans ton ancienne résolution? C'est assez, dit le sultan des Indes; qu'on lui coupe la tête, car ses dernières histoires surtout m'ont causé un ennui mortel. Alors Shéhérazade fit un signe à la nourrice, et celle-ci entra avec trois enfants dont le sultan avait rendu mère Shéhérazade pendant les mille et une nuits qu'avaient duré ses récits. [...] Elle présenta ces enfants au sultan des Indes, et se jeta à nouveau à ses genoux. Grand roi, dit-elle, voici tes enfants, je te supplie de m'accorder la vie pour l'amour d'eux et non à cause de mes histoires. [...] Le sultan, ému jusqu'aux larmes par ce spectacle, embrassa ses enfants, et dit : Par le Dieu miséricordieux ! Shéhérazade, je te pardonne pour l'amour de ces enfants, car je vois que tu es une bonne mère. », *Les mille et une nuits*, deuxième série, 1842, Paris, Lavigne, pp. 652-653.

333 TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 37.

nage, et donc qu'un récit. Celle qui peut raconter est donc celle qui peut influencer l'identité de l'autre. Le psychanalyste et professeur Jean-Michel Hirt, quant à lui, fait des *Mille et une Nuits* le discours principal que l'Orient a voulu se donner autour de la sexualité :

Dans le champ arabo-musulman, le recours à la fiction afin d'atteindre les ressorts cachés du tabou de la virginité est exigé par cette somme culturelle de mythes et de croyances liées à la sexualité que constituent *Les Mille et une Nuits*<sup>334</sup>.

Le pouvoir du conte n'est plus seulement personnel mais aussi public, et se qui se passe dans le récit se passe aussi en dehors, chez ceux qui en font réception. Le charme érotique que Shéhérazade exerce sur le sultan correspond au charme que l'auteur des *Nuits*, quel qu'il fut, exerce sur son lecteur. C'est cet effet du texte que nous voulons nommer « l'effet Shéhérazade ».

*L'effet Shéhérazade*, ce serait ce moment du texte où, fasciné que je suis par l'échange entre moi lecteur et l'auteur, je me prends non seulement à désirer le conteur en face de moi, mais également à vouloir exercer ma sensualité, de quelque manière que ce soit, et pas seulement celle qui m'est contée sur l'instant. Ainsi on assiste à un glissement, et ce qui se passe dans le récit en vient à se passer dans la réalité : le charme opère sur le lecteur aussi, faisant de ce dernier un sultan à l'appétit textuel insatiable. Appétit qui, au lieu de s'éteindre au fur et à mesure qu'il est nourri, au contraire se fait plus important.

Et cette érotisation intervient également au niveau du conteur, de l'écrivain. Shéhérazade n'a-t-elle pas volontiers épousé son tortionnaire, à l'issue de cet échange discursif au long cours ? L'histoire de l'érographie est jonchée d'auteurs qui sont autant de Shéhérazades littéraires. André Breton, Apollinaire, Anaïs Nin... Tous ces auteurs écrivent pour séduire une personne en particulier (respectivement : Jacqueline Lamba, Lou, Henry Miller...). Dans le cas de Françoise Rey dont nous avons parlé précédemment, il s'agissait de cet amant banal, que le texte a libéré de la trivialité sexuelle pour le faire entrer dans un monde d'exception érotique. Dans le cas de Klossowski, il s'agit de Denise, et on peut penser que leur couple a été maintenu tout au long des années aussi par cette longue séduction textuelle.

Mais s'il est une charmeuse textuelle par excellence, il s'agit peut-être de Pauline Réage, auteure d'*Histoire d'O*. Pauline Réage est le pseudonyme de Dominique Aury, seule femme du comité de lecture de Gallimard à l'époque de la sortie de ce roman. *Histoire d'O* raconte l'histoire d'une soumission absolue d'une femme à son amant, jusqu'au don total, dans une langue riche et

---

334 HIRT, Jean-Michel, « L'ordre fictionnel du chaos sexuel », in *L'insolence de l'amour, fictions de la vie sexuelle*, Paris, Albin Michel, 2007, p. 178.

qualifiée par les critiques de « décente »<sup>335</sup>.

Le mystère autour de son auteur, le fait que cette dernière se présentait cependant comme femme, en prenant un pseudonyme féminin, le prestige derrière le nom de son préfacier (Jean Paulhan), sans oublier la licence de son thème, tout cela contribua à faire d'*Histoire d'O*. l'un des romans les plus discutés de sa génération. Paru en 1954, le succès se fit progressif, et malgré la menace permanente de procès, que Dominique Aury relate dans une entrevue parue dans *L'Infini*<sup>336</sup>, le roman finit par obtenir le prix des Deux-Magots l'année suivante. C'est à cette occasion qu'il est commenté par Bataille, qui l'examine dans *La Nouvelle NRF* :

Un roman aussi admiré qu'*Histoire d'O.*, par un côté semblable à la littérature de répétition, en diffère néanmoins dans la mesure où, magnifiant l'érotisme, il en est néanmoins l'accablement. Il n'en est pas l'accablement si le langage en lui ne peut prévaloir sur un profond silence qui est comme la trahison de la mort, la trahison dernière que la mort est risible. L'érotisme d'*Histoire d'O.* est aussi l'impossibilité de l'érotisme.<sup>337</sup>

Le roman est si surprenant pour l'époque qu'il donne du fil à retordre aux critiques pourtant habitués à l'érographie. Ainsi Bataille semble se trouver face à la mise en échec de sa théorie de l'éros/thanatos. Bataille lecteur de ce texte semble avoir du mal à le reconnaître comme un texte érotique, tant il diffère de ce que l'érographie avait à proposer jusque là. La langue de Pauline Réage est en effet exempte de toute provocation, les mots qu'elle utilise ne sont pas des mots obscènes ou orduriers, mais les pratiques qu'elle décrit sont extrêmes. Cela semble difficile à lire pour un Bataille plutôt habitué à s'exprimer dans une transgression à la fois langagière et de situation (voir les diverses scènes de *Madame Edwarda*, qui sont une gradation dans la transgression sociale).

Dans le même temps que Bataille profite de la critique d'*Histoire d'O.* pour étayer ses théories sur l'érotisme, André-Pierre de Mandiargues s'exprime sur le livre dans *Critique* :

---

335 « [...] l'écriture de Pauline Réage, qui est d'une incroyable décence, par rapport aux sujets traités. Si ce n'est la plus grande merveille du livre, ce n'en est pas la moindre que cette écriture-là, chaste comme la langue de la Princesse de Clèves, chaude comme je ne dirais quoi, et d'une simple densité qui appuie, ou provoque, le mouvement du cœur. » MANDIARGUES, André-Pierre de, « Les fers, le feu, la nuit de l'âme », in *Critique* n°97, juin 1955, p. 513

336 « Il y a eu une succession de procès. C'était Paulhan qui comparaisait à chaque fois devant la Cour. L'une de mes amies vivait avec l'aviateur Edouard Corniglion-molinier. Celui-ci a un jour été nommé garde des sceaux. Grâce à cette amie, j'ai pu le rencontrer. C'était lors d'un dîner avec d'autres invités. Quand je suis partie, nous ne nous étions pas parlés. Il a tenu à me raccompagner. Devant sa voiture, il m'a simplement dit : « Madame, je suis heureux de vous avoir rencontrée. » Il m'a baisée la main et je m'en suis allée. Le lendemain, il a pris un décret qui supprimait toutes les poursuites contre *Histoire d'O*. Or, la loi est telle qu'une fois qu'un ministre, l'autorité judiciaire suprême, a arrêté les poursuites, elles ne peuvent plus jamais, sous aucun prétexte, être reprises. » AURY, Dominique Aury, « Propos » recueillis par Arnaud Guillon et Frédéric Badré, 1992-95 », *L'Infini* n° 55, automne 1996, p. 30).

337 BATAILLE, George, « Le paradoxe de l'érotisme », in *La nouvelle NRF* n°29, mai 1955, p. 838.

À propos de l'*Histoire d'O.*, sur laquelle vient de s'abattre une renommée que l'auteur, Mme Pauline Réage, n'imaginait sans doute et ne désirait pas, les gens, ceux qui ont lu et ceux qui n'ont pas su encore trouver le livre à couverture jaune, vont répétant à qui mieux mieux que c'est un « érotique ». La formule est connue, trop vite, trop facilement employée.<sup>338</sup>

Il y a comme un refus de laisser entrer ce texte dans la littérature à cause de l'érotique, ou plutôt refus de laisser ce texte être érotique car c'est de la littérature. Mandiargues argumente comme si le plaisir esthétique devait effacer le plaisir érotique, par sa simple présence :

Il s'agit, en l'occurrence, d'un roman véritable (la chose est tellement rare dans les lettres françaises, depuis Proust, qu'il faut bien applaudir en rangeant Pauline Réage parmi les deux ou trois romanciers qu'aujourd'hui l'on sache<sup>339</sup>

Pour Mandiargues, le roman ne peut appartenir à la catégorie des romans érotiques, parce qu'il estime qu'il est bien écrit. La beauté de la langue suffit à Mandiargues pour faire disparaître le plaisir charnel au profit du plaisir désintéressé. Il est intéressant de constater cela alors que Mandiargues lui-même a produit des têtes érographiques d'une qualité littéraire soignée (*L'anglais décrit dans le château fermé*, par exemple).

Mais outre le fait que le texte soit, littérature érotique ou non, considéré comme un chef d'œuvre, ce qui nous intéresse ici est la manière dont l'auteur a usé de son roman comme arme de séduction dans sa vie propre. Telle une Shéhérazade moderne, le récit que l'auteure a élaboré a eu pour visée et pour effet de nouer et dénouer ses relations amoureuses. La genèse prétendue du roman, celle en tout cas que Pauline Réage veut que son lecteur admette, est exposée dans la préface à la seconde édition d'*Histoire d'O.*, constituée d'un court texte intitulé « Une Fille amoureuse » :

Une fille amoureuse dit un jour à l'homme qu'elle aime : moi aussi je pourrais écrire de ces histoires qui vous plaisent... Vous croyez ? Répondit-il. [...] Un soir, après ce « Vous croyez ? » de la première page, et sans avoir idée qu'elle trouverait un jour sur un cadastre le nom de Réage et se permettrait d'emprunter à deux célèbres dévergondées, Pauline Borghèse et Pauline Roland, leur prénom, un soir, celle pour qui je parle aujourd'hui, à bon droit, puisque si je n'ai rien d'elle, elle a tout de moi, et d'abord la voix, un soir cette fille, au lieu de prendre un livre avant de s'endormir, couchée en chien de fusil sur le côté gauche, un crayon bien noir dans la main droite, commença d'écrire l'histoire qu'elle avait promise<sup>340</sup>.

Supposément, Pauline Réage aurait donc écrit ce texte pour séduire son amant de l'époque, Jean Paulhan, par ailleurs préfacier de la première édition. Mais David Angie, dans sa biographie de Dominique Aury (identité qui se cache derrière le nom de Pauline Réage), explique que le texte d'*His-*

---

338 MANDIARGUES, André-Pierre de, « Les fers, le feu, la nuit de l'âme », in *Critique* n°97, juin 1955, p. 510.

339 *Ibid.*

340 RÉAGE, Pauline, « Une fille amoureuse », dans *Retour à Roissy*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1969, p. 7.

toire d'O., que l'opinion commune admet comme dédié à Paulhan, est en fait plus riche et plus complexe que cela. Il y a certes Paulhan derrière le dédicataire de la préface, mais aussi un homme nommé Thierry Maulnier, et un autre, Jacques Talagrand<sup>341</sup>. Le récit est une arme de séduction, qui emprunte des détails à la vie intime que l'auteur a partagée avec ces hommes :

Dans *Histoire d'O*, l'univers du fantasme recouvre en partie les souvenirs de ses amours [...]. Comme elle l'explique à plusieurs reprises, sa vraisemblance ne tient qu'à l'utilisation de détails réels<sup>342</sup>.

Dominique Aury charme ses trois amants par le même texte, en les incarnant dans Sir Stephen et dans René, en les mélangeant en une sorte de Frankenstein érotique, d'amant idéal amené à la vie sur le papier et composé de ses morceaux préférés de chacun d'eux. Elle est une absolue Shéhérazade, qui berce tous ses amants d'une seule et même histoire. Sa biographe estime d'ailleurs qu'elle a pu se servir du texte d'*Histoire d'O*. pour maintenir durablement une séduction envers Jean Paulhan :

Dominique sait qu'un homme dont on ne partage pas la vie, avec lequel il n'y a aucun engagement, peut vous échapper à tout moment. La seule façon de garder son amant est de partager avec lui un secret. Le roman et le secret qui l'entoure unissent Dominique et Paulhan pour toujours. Quand Maulnier a voulu sortir de l'ombre pour vivre une histoire d'amour au grand jour avec une autre femme, le lien avec Dominique a disparu. Quand sa liaison avec Paulhan est devenue pour tous officielle, elle a inventé le stratagème du texte érotique pour renouer avec lui<sup>343</sup>.

On sait effectivement le succès d'envoûtement que le livre eut sur Paulhan, Dominique Aury ayant été sa maîtresse jusque sur son lit de mort<sup>344</sup>. Mais, tout comme pour Shéhérazade qui finit par épouser de plein gré son tortionnaire, le charme a un double effet, ou plutôt un effet secondaire qui est celui d'atteindre le conteur lui-même. David Angie précise ceci à l'issue de son ouvrage :

Au cœur de l'érotisme, le fantasme est aussi puissant que la pratique. La part vécue et la part rêvée sont inséparables : Dominique s'imagine être comme O, une femme capable de s'abandonner par amour, de vivre son homosexualité tout en aimant les hommes, de se sacrifier

---

341 « Certains éléments de fiction sont liés à ce qu'elle a vécu durant cette période, à sa liaison avec Thierry Maulnier. L'homme qu'elle voit seulement « deux ou trois fois la semaine, et jamais aux vacances, et jamais aux fins de semaine » et pour lequel elle écrit cette histoire peut être Jean Paulhan, au moment où leur relation est encore secrète, dans les années d'après-guerre jusqu'en 1950. Mais il peut aussi être Thierry Maulnier, Jacques Talagrand, tout au long de leur liaison. Passion amoureuse véritablement clandestine puisqu'elle doit la cacher à son mari et à ses parents, à sa mère surtout, qui ne la juge pas convenable ». DAVID, Angie, *Dominique Aury*, Paris, Léo Scheer, 2006, p. 313.

342 *Ibid.*, p. 321.

343 *Ibid.*, p. 324.

344 « Paulhan ne lui appartient exclusivement que les dernières années de sa vie. Instants brefs et douloureux où seule Dominique peut s'occuper de lui. » *Ibid.*, p. 184.

tout en préservant sa singularité<sup>345</sup>.

En effet, Pauline Réage, bien que ne transposant pas directement des épisodes de sa vie dans le roman, s'auto-charme aussi bien qu'elle charme ses dédicataires, le texte modifie son désir aussi bien qu'il modifie celui des hommes qu'elle tente de séduire.

Mais *Histoire d'O.* est loin d'être un exemple isolé, et il est un autre roman qui met en scène exactement cette double inspiration du désir, ce double charme dans l'écrit : il s'agit de *La Nouvelle pornographie*, de Marie Nimier. Le roman, paru en 2000, décrit l'énamoration progressive d'une auteure pour son éditeur, au fur et à mesure qu'elle écrit, sous sa commande, un livre érotique. La commande en question, d'abord acceptée pour des raisons financières, se transforme bientôt en chant de séduction, une fois la satisfaction financière passée :

Bien évidemment, je savais pourquoi j'écrivais. Pour Gabriel. Pour le séduire. Pour voir jusqu'où j'irais, et jusqu'où il allait me suivre. C'était ma parade amoureuse. Notre danse des voiles. Parfois, lorsque j'étais à court d'inspiration, je pensais à ses yeux et c'était merveilleux de les imaginer, ces yeux complices, ces yeux qui entraient en moi par l'intermédiaire des signes. Un jour, je lui apportais quelques pages manuscrites. Il les parcourut et je le vis rougir. Je suis persuadée que le contenu n'était pas responsable de son émotion. Il y avait des phrases qui, balayées par son regard, me troublaient plus que de raison. Des termes sans beauté particulière, comme faisselle, par exemple, ou vierge, si proche de verge qu'il m'arrivait de douter des lettres qui le composaient. Et puis des mots que je devais vérifier dans le dictionnaire, ceux-là aussi me bouleversaient, surtout – Dieu sait pourquoi – quand ils contenaient l'avant-dernière lettre de l'alphabet, comme coccyx ou pylône, ou encore myrrhe que j'avais réussi à caser pour le seul plaisir d'imaginer Gabriel le découvrant, car j'avais l'impression qu'à son tour il s'y attarderait. Cet instant partagé à plusieurs heures, plusieurs jours d'intervalle me plongeait dans une joie inexplicable<sup>346</sup>.

Ce long extrait démontre à quel point le texte est un lien entre les corps et les émotions, de l'auteur au dédicataire du texte. Chez Marie Nimier tout comme chez Pauline Réage, l'écriture du roman est donc une pratique de séduction, un moyen pour obtenir l'attention et l'attachement de ses amants. Mais cette séduction textuelle n'est pas sans conséquences pour l'auteur, qui se laisse lui aussi prendre au charme.

Si le texte charme tant, s'il existe effectivement un effet Shéhérazade, qui, comme le syndrome de Stockholm, se retourne contre son initiateur, il s'agit de s'interroger sur la raison de cet effet : le symptôme le plus remarquable en est peut-être l'érotisation systématique des lecteurs, malgré le fait que le texte ne leur soit pas directement adressé. Dans *Oeuvres de chair*, Gaëtan Brulotte insiste sur cette figure séductrice du texte, par l'étude de la posture intradiégétique, c'est-à-dire du

---

345 *Ibid.*, p. 549.

346 NIMIER, Marie, *La nouvelle pornographie*, Paris, Gallimard, 2002, pp. 108-109.



récit enchâssé dans le récit :

Cette structure, à narrataire intradiégétique (où un personnage raconte une histoire à un ou des protagonistes présents), lorsqu'elle n'est pas purement passive et conventionnelle, fait souvent intervenir la parole comme excitant. Elle montre alors concrètement comment la narration érographique agit sur le destinataire et cherche à l'émouvoir ainsi qu'à l'entraîner dans une pratique<sup>347</sup>.

L'auteur érographique cherche donc à exercer une séduction sur la volonté du lecteur, c'est à dire à l'amener à envisager des pratiques comme si elles étaient les siennes, et ainsi contaminer le réel par l'imaginaire. Amener l'autre à agir érotiquement : voilà l'ambition de la séduction en général, et il ne s'agit pas d'autre chose en ce qui concerne les buts de l'auteur érographique :

On semble attendre du lecteur idéal qu'il participe au récit, qu'il soit une figure mouvante et polymorphe, ouverte, par exemple, à chacune des quelque six cents passions décrites dans *Les cent vingt journées* – ce qui n'est certes pas un mince exploit ! [...] Il ne s'agit donc pas d'un destinataire ordinaire. L'érographie ne fait pas que communiquer simplement et froidement : comme dans la narration de la Duclos par exemple, dans *Les cent vingt journées*, elle cherche à atteindre directement l'auditeur et à l'inclure dans un travail de transformation<sup>348</sup>.

Ce travail de transformation est en réalité seulement une incitation qui la plupart du temps est fructueuse : de la même manière que Boris Vian souhaitait que la littérature érotique soit « une œuvre d'art donnant au lecteur le désir d'aimer physiquement »<sup>349</sup>, l'auteur sollicite le désir du lecteur et ouvre en son esprit une porte vers l'expérience, en lui montrant ce qui l'excite, ou au contraire ce qui le révolte, pour provoquer une réaction corporelle :

Ces attitudes qui consistent à vouloir ouvertement créer des liens avec le destinataire sont une sorte de formalisation de la thématique centrale de l'érographie : le narrateur cherche à ce que le lecteur entre en relation avec lui, comme lui-même met des personnages en communion dans le plaisir. Si le narrateur désire tant établir une intimité avec son interlocuteur invisible, ne serait-ce pas parce qu'il travaille fondamentalement déjà sur le plan thématique dans la plus proche promiscuité d'acteurs en interaction ? Un peu comme les amants essaient de vérifier leur unisson dans le plaisir (en une sorte d'opération métalinguistique où chacun s'assure avoir le même code que l'autre) ; le narrateur tend des perches phatiques au destinataire pour provoquer son adhésion<sup>350</sup>.

En un mot, j'écris car je veux séduire. Ainsi pour Brulotte, ce n'est pas forcément l'effet physiologique qui serait au cœur de l'érographie mais plutôt la tentative de séduction de l'auteur sur le lec-

---

347 BRULOTTE, Gaétan, *Œuvres de chair, op. cit.*, figure « le narrataire », p. 272.

348 *Ibid.*, p. 274.

349 VIAN, Boris, « Utilité d'une littérature érotique », *op. cit.*, p. 44.

350 BRULOTTE, Gaétan, *op. cit.*, p. 274.



teur. « Je dirai que j'écris pour être aimée<sup>351</sup> », déclare Régine Deforges, témoignant de la même intention séductrice. C'est l'effet Shéhérazade généralisé dans l'érographie que l'on devine ainsi, et il serait peut-être possible d'affirmer que tout texte érotique veut produire un effet de séduction chez le lecteur, qui est donc *charmé*.

Mais si cette fonction de charme est effectivement constitutive de tout érographie, pourrait-on concevoir que le texte, au contraire d'être passif, soit un agent du désir ? C'est-à-dire que, loin d'être inerte, le texte aurait une véritable influence sur le lecteur, qui le pousserait à agir ? Ou plutôt que son inertie supposée s'inverserait pour donner un texte innervé par l'intention érotique, et donc à même d'avoir une influence sur les actes du lecteur ? Pour répondre à cette interrogation, nous proposons d'explorer ce qui initie communément l'expérience érotique réelle, c'est à dire l'économie de la déclaration.

---

351 DEFORGES, Régine, « Écrire pour la critique ou pour les gens ? » in *L'érotique des mots*, op. cit., p. 73.

### 2.1.3. Fonction performative du langage érotique

« La déclaration d'amour est le passage du hasard au destin, et c'est pourquoi elle est si périlleuse. »

Alain Badiou, *Éloge de l'amour*

Les échanges érotiques sont souvent consécutifs d'une tentative (réussie) de séduction. Nous venons de voir à quel point le langage est central dans ce processus de conquête. L'érographie veut se faire le reflet de cette séduction, afin de répéter ses effets sur le lecteur. Mais la place essentielle du langage dans le processus amoureux ne se dévoile pas uniquement dans ce stade précoce qui précède l'expérience, mais également dans d'autres circonstances. Parmi elles il conviendrait d'examiner un moment important de l'économie des rapports amoureux, lui aussi initiateur : il s'agit de la déclaration d'amour ou de désir.

Le terme même de *déclaration* est révélateur de la puissance que lui octroient les amants : il y aurait donc, après la prise de conscience de l'existence d'un sentiment amoureux, le besoin de le verbaliser ; il ne pourrait exister seul, sans sa réalisation dans le langage. Ou alors ce serait un demi-sentiment, seulement esquissé, tant que le langage n'aurait pas confirmé son existence. C'est ainsi que Belinda Cannone, dans *L'écriture du désir*, résume la place particulière du langage face au sentiment amoureux :

Pour que l'amour existe, il doit être énoncé. L'amour, ce sont les mots de l'amour. [...] L'amour suppose la conscience et donc l'expression de l'amour. La parole amoureuse, qui en est aussi la célébration, ne vient pas seulement orner l'amour, elle est ce qui lui confère pleine existence<sup>352</sup>.

De fait, si je me déclare, je fais exister le sentiment, je passe d'une idée nourrie dans le secret de mon esprit à la réalité des événements. Je confronte l'idée à la réalité, et je rends le sentiment réel pour autrui, je laisse l'émotion exister et se transformer, éventuellement, en actions. Car la déclaration est souvent suivie d'effets. Lors du colloque sur le récit amoureux que nous avons déjà cité, Charles Grivel examine justement cette *effectuation* de la déclaration :

La déclaration d'amour – mais le premier mot jeté entre deux personnes en train de vouloir s'aimer y conduit – oblige les contractants au sérieux de la relation. Ils se retiennent par le dire et inscrivent l'autre dans la boucle narrative par ce biais. Ce que je dis à l'autre et lui entends dire fonctionne à l'historisation de nos relations. Des plages de textes de plus en plus grandes nous

---

352 CANNONE, Belinda, *L'écriture du désir*, op. cit., pp. 56-57.

tissent réciproquement nos vies<sup>353</sup>.

Pour Charles Grivel, nos vies amoureuses sont donc faites de *texte*, et le fait qu'une relation commence par une déclaration (mais l'échange érotique n'y échappe pas, il faut bien que le désir s'avoue, et « je vous désire » n'a pas moins de puissance actantielle que « je vous aime ») est le signe que toute interaction amoureuse qui se poursuit sur une durée est construite sur le modèle d'une narration. Nous l'avons vu lors de la première partie, et nous constatons à nouveau que le corps du sentiment érotique est fait de langage, depuis le moment initial de ce sentiment. Lorsque nous avons exploré l'idée de commencement en première partie, nous avons volontairement émis ce commencement-là, celui de la déclaration, mais qui répond aux mêmes règles que celles que nous avons évoquées alors. Ainsi Patrick Vauday reprend-il sa théorie et la déplace sur la déclaration amoureuse :

Autre forme d'embrassement, la déclaration d'amour le fait naître en le reconnaissant. [...] Un rien, un simple mot peut décider de tout, mais rien n'est joué ou accompli, tant que la situation n'est pas élucidée par le mot qui la nommera. Tout se passe comme si, d'être nommée, la situation, d'abord diffuse et insaisissable, en suspension derrière un voile qui ne donne rien à voir de précis, soudain se dévoilait et se précipitait, à la manière d'une condensation chimique, en un corps dur et irréfutable<sup>354</sup>.

Non seulement créatrice d'expérience, la parole de déclaration est aussi parole magique, *charme*, encore une fois. « Va, je ne te hais point », dit Chimène à Rodrigue pour éviter de prononcer les mots qui l'engageraient irrémédiablement dans une fatalité déshonorante pour sa famille. Les mots de déclaration ont une puissance différente de ceux de la séduction ou du babil amoureux qui constituent le quotidien des amants. Cette puissance est si irrépessible qu'il semble que le langage soit prêt à se matérialiser, à devenir presque palpable. Nathalie Sarraute dans « le mot amour », un de ses essais-nouvelles, met en scène une parole amoureuse qui se ferait justement matérielle :

Depuis quelque temps déjà autour d'eux le mot rôde, guettant le moment, qui ne peut pas tarder... en effet le voici... ce qui pouvait se contenter de se réfugier dans la grisaille protectrice des paroles les plus ternes, les plus effacées, est devenu si dense, intense, cela exige une place à soi, toute la place dans un vaste mot solide, puissant, éclatant...

Et le mot est là, tout prêt, le mot « amour », ouvert, béant... ce qui flottait partout, tourbillonnait de plus en plus fort s'y engouffre, se condense aussitôt, l'emplit entièrement, se fond, se confond avec lui, inséparable de lui, ils ne font qu'un<sup>355</sup>.

On retrouve ici l'idée de condensation, de transformation chimique qui ferait passer le mot évanes-

---

353 GRIVEL, Charles « La place d'amour », *op. cit.*, p. 109.

354 VAUDAY, Patrick, *Commencer, variations sur l'idée de commencement*, *op. cit.*, pp. 38-39.

355 SARRAUTE, Nathalie, « Le mot Amour » in *L'Usage de la parole*, Paris, Gallimard, 1980, p. 73.

cent, sans corps, à une sensation physique, dense, palpable et organique. Ce sont les conséquences actanciennes de la déclaration qui sont exprimées ainsi. Et pour cause, l'aveu d'amour ou de désir engage, il met en place une poussée d'agir qui est plus qu'une invitation :

Ce qui commence par la déclaration n'est autre que l'engagement à porter à son accomplissement ce qui l'a suscitée ; elle a, par là, valeur de promesse<sup>356</sup>.

Or, la promesse possède un statut à part dans le langage, elle est une des catégories du *langage performatif* défini par Austin.

Pour avancer notre prochain argument, il nous faut revenir rapidement sur la notion de langage performatif. Cette notion a été nommée par John Austin dans *Quand dire, c'est faire*, ouvrage résultant de douze conférences qu'il donna en 1955 à Harvard. Partant de la constatation qu'il y a des formes langagières qui ne sont envisageables ni comme vraies ni comme fausses, et qui semblent avoir une conséquence plus grande dans l'échange langagier que les simples affirmations, Austin cherche à définir cette fonction à part du langage. Il découvre alors que certaines formes verbales peuvent être appelées *performatives*. C'est à dire qu'elles ne sont ni des assertions ni des questions ou des désaveux, mais de véritables *actes*, qui s'effectuent au moment où ils sont dits, par le fait qu'ils soient dits. En un mot, « l'énonciation performative doit effectuer quelque chose, et non pas simplement dire quelque chose<sup>357</sup>. »

Or c'est le cas de la promesse, qui est une des catégories de la fonction performative du langage selon Austin. Les promesses sont des actes *perlocutoires* de langage, c'est-à-dire une parole qui a une *conséquence* actancielle : « La perlocution est un acte qui, en plus de faire tout ce qu'il fait en tant qu'il est une locution (en tant qu'il *dit* quelque chose) produit quelque chose *par* le fait de dire<sup>358</sup>. » Mais elles sont également des performatifs explicites. « Je te promets que » ne peut pas être considéré comme faux, tout au plus, si la promesse n'est pas tenue, sera-t-il considéré comme insincère. Pour résumer, « Le promissif ne vise qu'une chose : obliger celui qui parle à adopter une certaine conduite<sup>359</sup>. » Si la déclaration d'amour ou de désir est reçue comme une promesse, alors il s'agit véritablement de langage performatif. Certes, on pourrait alléguer que « Je t'aime » ou « je te désire » ne fonctionnent pas comme performatifs explicites mais comme descriptions vraies ou fausses. Par ailleurs pour Barthes dans les *Fragments*, la déclaration n'est pas un aveu mais un

---

356 VAUDAY, Patrick, *op. cit.*, p. 41.

357 AUSTIN, John-Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, traduit de l'anglais (USA) par Gilles Lane, Paris, Seuil, 1970, p. 139.

358 *Ibid.*, p. 181.

359 *Ibid.*, p. 159.

« entretien<sup>360</sup> » de la relation, entrant ainsi dans la catégorie des constatifs. Mais ce serait oublier que Austin a réglé cette question à propos des promesses, expliquant que « Je t'aime » ou « je te désire » peut être faux, mais il ne s'agit alors pas d'un mensonge mais d'une insincérité. « Je t'aime », « je te désire » n'est pas une énonciation constatative. Il s'agit d'une promesse, d'une énonciation qui engage celui qui parle et vise à engager le destinataire de la déclaration, en résumé c'est un acte langagier poussant à adopter une certaine conduite. La déclaration, conventionnellement considérée comme un engagement, est donc un acte performatif de langage. Elle est un acte langagier fort, qui oriente et conditionne tous les aspects de la relation à venir ; elle est irréversible, comme tout acte, mais son irréversibilité se ressent d'autant plus que la manière dont le sens est énoncé conditionne entièrement ce dernier. Mais est-ce seulement cela ?

C'est là que nous voulons emmener la théorie un peu plus loin. Austin distingue cinq catégories de performatifs : les verdictifs, les exercitifs, les promissifs, les comportatifs et les expositifs. Chacune de ces catégories répond à une fonction performative différente, qu'Austin résume ainsi :

On peut dire, en résumé, que le verdictif conduit à porter un jugement, l'exercitif à affirmer une influence ou un pouvoir, le promissif à assumer une obligation ou à déclarer une intention, le comportatif à adopter une attitude, l'expositif à manifester plus clairement ses raisons, ses arguments, bref à élucider la communication<sup>361</sup>.

Il arrive souvent que les catégories se chevauchent, et qu'un acte langagier puisse être rangé dans deux voire trois catégories différentes. Mais qu'en est-il de la déclaration ? Nous l'avons définie comme un acte de langage de la catégorie des promissifs. Mais ne pourrait-elle pas également être partie intégrante d'autres catégories ? L'expression des sentiments ou des désirs est définie par Austin comme des comportatifs, or la déclaration est le degré zéro de l'expression des sentiments. Mais nous avons vu à quel point, de manière conventionnelle, la déclaration pouvait aussi avoir une influence certaine sur la volonté de l'interlocuteur. En cela elle se rapprocherait plus des exercitifs. Et, bien évidemment, la déclaration est aussi, en tant qu'exposition de faits, un performatif de la catégorie des expositifs. « Je t'aime » et « je te désire » seraient donc à la fois promissifs, comportatifs, expositifs, exercitifs. On pourrait même avancer qu'ils sont des verdictifs, que « je t'aime », en tant qu'aveu, serait aussi sentencieux que le « coupable ! » du juge. Pour résumer, la déclaration serait-elle donc le seul fait de langage qui réponde à tous les impératifs, sans exception, de la fonction performative ? Serait-elle le seul acte de langage soit à la fois *illocutoire* et *perlocutoire*<sup>362</sup> ? Qui soit à

---

360 « Déclaration : propension du sujet à entretenir abondamment, avec une émotion contenue, l'être aimé, de son amour, de lui, de soi, d'eux : la déclaration ne porte pas sur l'aveu de l'amour, mais sur la forme, infiniment commentée, de la relation amoureuse », BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 87.

361 *Ibid.*, p. 163.

362 « L'illocution est un acte qui, en plus de tout ce qu'il fait en tant qu'il est aussi un locution, produit quelque chose EN disant. » *Ibid.*, p. 181.

la fois actif *au moment* de la locution et conséquentiel à elle ? Selon la terminologie d’Austin, qu’elle agisse à la fois *par* le fait de dire et *en* la disant ? Austin donne en fin de démonstration une longue liste de verbes entrant dans chacune des catégories. Il est à ce sujet important de constater que les verbes comme « aimer » et « désirer » n’apparaissent pas dans cette liste, Austin étant peut-être conscient qu’il s’aventurerait là dans un terrain glissant, bien assez occupé à résoudre les contradictions de verbes moins problématiques que ces deux là. Nous y voyons un signe de la particularité de ces deux énoncés dans le monde du langage, et il serait bien possible que la puissance performative de la déclaration ne soit dépassée par aucune autre locution.

Car cette toute puissance performative de la déclaration ne s’exprime pas seulement selon le mode promissif. Barthes en a esquissé une analyse dans ses *Fragments*, sur laquelle nous souhaitons nous appuyer :

Quoique dit des milliards de fois, je-t-aime est hors dictionnaire ; c’est une figure dont la définition ne peut excéder l’intitulé<sup>363</sup>.

« Je t’aime » est une phrase tautologique, dont le sens n’excède pas l’énoncé. Lorsque je dis « Je t’aime » j’effectue donc un acte, qui est celui de dire cette phrase qui n’a pas d’autre existence que dans le langage. « Je-t-aime est actif<sup>364</sup>. », déclare Barthes. Les mots de l’amour ne sont pas à comprendre comme voulant passer un message, ils ne sont pas un énoncé, ils sont sans contenu, ou plutôt en excès de contenu :

À l’instar de ce qui se passe avec le chant, dans la profération de je-t-aime, le désir n’est ni refoulé (comme dans l’énoncé) ni reconnu (là où on ne l’attendait pas comme dans l’énonciation), mais simplement : joui. La jouissance ne se dit pas ; mais elle parle et elle dit : je-t-aime<sup>365</sup>.

Si « je t’aime » n’est pas dit mais « joui », alors il n’est pas un acte de langage (ce qui n’est pas dit ne peut rien exprimer) mais un acte tout court, et un acte fort (la jouissance n’est pas un état passif, c’est une conquête). Il s’agit donc là également d’un langage performatif, non pas perlocutoire cette fois mais locutoire. « Je te désire », autre déclaration que l’on pourrait penser exclue de cette logique performative (rien ne m’oblige à répondre à la demande que cette phrase formule), n’y échappe en réalité pas non plus. Dans un article sur la pulsion de séduction, la psychanalyste Sylvia Lippi écrit :

---

363 BARTHES, Roland, *Fragments d’un discours amoureux*, op. cit., figure «Je-t-aime», p. 177.

364 *Ibid.*, p. 182.

365 *Ibid.*, p. 177.

La phrase performative, dans les circonstances appropriées, ne cherche pas à décrire ou promettre quelque chose, elle le *fait*. Dans le cas du séducteur, la phrase «Je te veux», prononcée par exemple avant un départ dans un contexte d'effusion amoureuse, est un acte performatif, mais seulement pour le séducteur : il croit à son désir au point d'y voir un acte. L'acte est toujours l'expression d'un désir, et dans les mots du séducteur il y a du désir<sup>366</sup>.

Évidemment les mots du séducteur ne sont pas performatifs au point de contraindre l'objet de son désir à le combler, même si nous avons vu à quel point la séduction « réussie » est affaire de langage. Mais ce qui est essentiel ici est de comprendre comment, pour le sujet locuteur, le langage du désir est un langage performatif : il n'est ici non seulement un promissif mais aussi un exercitif, le séducteur se donnant lui-même pouvoir de *solliciter* le désir de l'autre, de le *presser* ou de le *supplier* (trois verbes faisant partie de la liste des exercitifs d'Austin) .

Ainsi les mots de déclarations sont très vraisemblablement toujours performatifs. Mais il n'y a pas que l'origine du sentiment ou l'acte de séduction qui soient dépendants de la puissance performative du mot. La fin d'une histoire l'est aussi. Les mots de rupture sont plus encore et sans ambiguïté cette fois-ci, envisageables comme langage performatif : « je te quitte » libère de toutes les obligations précédemment établies entre les partenaires. L'expression fait l'action, au moment où elle s'exprime et par le fait de son expression. De manière, cette fois, unilatérale, les mots de rupture créent un nouvel état de la relation, rompent un contrat qui, puisque précédemment passé dans la parole, se termine logiquement par la parole. Cette expression répond aux quatre conditions qu'Austin a posées pour que le performatif puisse se reconnaître.

À l'analyse, nous pourrions ajouter les manifestations de langage lors des rapports sexuels, que nous avons abordées précédemment. En effet, ce langage coprophémique n'est pas prononcé en vue de communiquer une information (ce qui représenterait selon Jakobson la fonction référentielle du langage), ou de créer un lien (fonction phatique), ni même seulement de signifier un état (fonction expressive), car bien qu'en adoptant sa forme, il excède cette dernière fonction. En effet, le langage coprophémique est un *outil* pour l'excitation des partenaires lors de la scène sexuelle. Dans cette perspective, il se rapproche alors plus de la fonction conative du langage, fonction incitative qui cherche à provoquer une réaction. Austin appellerait ce type de langage des actes langagiers comportatifs. Or dans la coprophémie la réaction en question n'est pas tant portée vers le destinataire que vers le locuteur lui-même. En cela, le langage coprophémique se rapproche également de la fonction performative, devenant un moyen, un auxiliaire érotique au même titre qu'un accessoire érotique matériel.

---

366 LIPPI, Sylvia, « Le séducteur, entre tragédie et névrose », *Figures de la psychanalyse* n°23, 2012, p. 119.

Une dernière fonction de la déclaration que nous souhaitons aborder réside dans la philosophie de l'aveu. À l'orée de son *Histoire de la sexualité*, Michel Foucault constate l'importance de l'aveu dans la manière dont nous communiquons. Il le voit comme une des manières dont nous produisons un discours vraisemblable :

L'aveu est devenu, en Occident, une des techniques les plus hautement valorisées pour produire le vrai. Nous sommes devenus, depuis lors, une société singulièrement avouante. L'aveu a différé loin ses effets : dans la justice, dans la médecine, dans la pédagogie, dans les échanges familiaux, dans les relations amoureuses [...] on s'emploie avec la plus grande exactitude à dire ce qu'il y a de plus difficile à dire ; on avoue en public et en privé, à ses parents, à ses éducateurs, à son médecin, à ceux qu'on aime ; on se fait à soi-même, dans le plaisir et la peine, des aveux impossibles et dont on fait des livres<sup>367</sup>.

Ce serait la difficulté de l'aveu qui lui donnerait son statut d'authenticité. Or cet aveu n'est jamais aussi puissant que lorsqu'il advient dans le domaine de la sexualité. Le lieu de l'aveu, traditionnellement et dans notre Occident de culture chrétienne, est selon Foucault le confessionnal, lieu du discours caché par excellence. Mais il s'interroge justement sur cette dissimulation, pour lui trouver une fonction surprenante :

Or, depuis la pénitence chrétienne jusqu'aujourd'hui, le sexe fut matière privilégiée de confession. Ce qu'on cache, dit-on. Et si c'était au contraire ce que, d'une façon tout particulière, on avoue ? Si l'obligation de le cacher n'était qu'un autre aspect du devoir de l'avouer (le celer d'autant mieux et avec d'autant plus de soin que l'aveu en est plus important, exige un rituel plus strict et promet des effets plus décisifs)<sup>368</sup> ?

De la même manière que nous avons célébré la figure du confident pour sa fonction dans la fictionnalisation nécessaire à l'expérience, l'aveu rend réelle la sexualité, à tel point que Foucault se demande si elle n'est pas entièrement cachée *que* pour être avouée. Ce serait justement le moment de l'aveu qui permettrait de donner sa pleine existence à l'expérience. « Or, l'aveu est le rituel de discours où le sujet qui parle coïncide avec le sujet de l'énoncé<sup>369</sup> » : on retrouve ici une des manifestations de la fonction performative. Ce qui est dit crée l'expérience en la validant, au point que l'aveu est « aujourd'hui la matrice générale qui régit la production du discours vrai sur le sexe<sup>370</sup>. » De plus cette force avouante, outre d'être une des composantes intrinsèque de la sexualité, aurait selon Foucault contaminé toute la littérature :

De là sans doute une métamorphose dans la littérature : d'un plaisir de raconter et d'entendre,

---

367 FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité I, La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, p. 79.

368 *Ibid.*, p. 82

369 *Ibid.*

370 *Ibid.*, p. 84



qui était centré sur le récit héroïque ou merveilleux des « épreuves » de bravoure ou de sainteté, on est passé à une littérature ordonnée à la tâche infinie de faire lever du fond de soi-même, entre les mots, une vérité que la forme même de l'aveu fait miroiter comme inaccessible<sup>371</sup>.

En effet, la phrase qui ouvre la préface du livre de Pauline Réage, *Histoire d'O.*, semble conditionner toute la littérature érotique à venir : « Enfin une femme qui avoue ! », peut-on lire en incipit. C'est par cette déclaration que commence la littérature érotique contemporaine.

Le langage érotique est donc bien un langage performatif, à forte portée agissante, de bien des manières dont nous n'avons énuméré que quelques exemples. Mais il ne s'agit là que de manifestations orales, parfois menant à l'écrit mais pas systématiquement. Dans quelles mesures ce langage oral s'intègre-t-il dans la perspective écrite ? Que devient la fonction performative une fois le langage emprisonné dans le texte ?

---

371 *Ibid.*, p. 80

## **Chapitre 2 : Le texte, contexte de l'expérience érotique**



Le langage et l'expérience érotique ont certes partie liée, ainsi que Shéhérazade et la mécanique de la déclaration ont pu nous le révéler, mais il ne s'agit pour le moment que de manifestations orales. Cette influence du langage sur l'expérience érotique survit-elle à son passage à l'écrit ? La lecture des textes érotiques est-elle différente de la lecture de tout autre texte ? Pour en discuter nous aimerions invoquer le propos de Ricœur dans *Le conflit des interprétations*. Il met en lumière dans cet essai la différence de principe entre *sens* et *signification*. Le sens est le déchiffrement opéré pendant la lecture, simple mécanisme de décodage des signes jetés sur le papier. La signification, elle, est ce qui veut changer, grâce à ce sens, dans la vie du sujet. La signification est « le moment de la reprise du sens par le lecteur, de son effectuation dans l'existence<sup>372</sup>. » Pour Ricœur, pour que l'acte de lecture se complète réellement, il faut que le sens soit accompagné par la signification, donc que le livre ait une influence dans la vie même du lecteur. Ou plutôt, ainsi qu'il l'expose dans ses *Essais d'herméneutique* :

La compréhension du texte n'est pas à elle-même sa fin, car elle médiatise le rapport à soi d'un sujet qui ne trouve pas dans le court-circuit de la réflexion immédiate le sens de sa propre vie. [...] Il n'est pas de compréhension de soi qui ne soit médiatisée par des signes, des symboles et des textes ; la compréhension de soi coïncide à titre ultime avec l'interprétation appliquée à ces termes médiateurs<sup>373</sup>.

La compréhension d'un texte est toute occupée d'introspection, que ce soit consciemment ou inconsciemment. Bien sûr Ricœur parle ici de l'exégèse des textes religieux, mais ne pourrait-on pas appliquer cette théorie de la lecture sur le texte érographique ? Que se passe-t-il lorsque le sens est licencieux ? Chaque lecteur est potentiellement un être érotisé, ou érotisable<sup>374</sup>, que se passe-t-il lors du passage du sens à la signification dans l'érographie ? De même, ce qui est représenté dans l'érographie est trivial, l'expérience érotique, bien que potentiellement émancipatrice, est dans une certaine mesure répétitive. En témoigne la très prévisible distribution des scènes dans les romans du genre<sup>375</sup>. L'érotisme, expérience commune, banale et à fort potentiel itératif, ne se suffit-il pas à être

---

372 RICŒUR, Paul, *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969, p. 389.

373 RICŒUR, Paul, « De l'interprétation », dans *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II*, Paris, Esprit/Seuil, 1986, p. 29.

374 Ainsi que l'éditeur Frank Spengler nous le signifiait lors de l'entretien que nous avons mené avec lui, « Ce qui caractérise le statut de l'éditeur licencieux c'est que vous n'êtes pas considéré comme un éditeur comme un autre. Ni même comme un éditeur de polar, ou de littérature régionale, ou un éditeur historique [...] La littérature érotique est un des rares genres qui vous renvoie à vous-même, comme un effet boomerang. Car si nous ne sommes pas tous assassins, ou voleurs, ou inspecteurs de police, nous sommes tous des êtres baisants, ou aspirant à l'être. [...] Ce qui fait tout à coup que la littérature érotique est à l'écart, c'est que voilà quelque chose qui nous concerne tous et qui concerne notre intimité. La différence est là. » Cf. entretien reproduit en annexe.

375 « Vous devez comprendre qu'un livre érotique réussi a pour principale intrigue une ou des aventures sexuelles, décrites dans un langage plus ou moins cru, et selon un scénario allant crescendo : le jeune châtelain découvre la

vécu, et faut-il qu'il soit représenté en texte ensuite ?

Force est de constater qu'il existe pourtant une littérature érotique, à la fois très ancienne et loin d'être tarie. Afin de comprendre cette abondance, et d'éclaircir la place du texte érotique dans l'expérience du lecteur, nous chercherons à révéler les mécanismes de lecture spécifiques à l'érographie.

---

bandaison avec sa gouvernante, puis s'essaye avec la fille du fermier, qui lui amène sa cousine, et ainsi de suite. »  
PIERRAT, Emmanuel, *L'éditrice*, *op. cit.*, p. 32.

### 2.2.1. À quoi sert l'érographie ?

« À cette époque, que je m'en souviens encore, je devais avoir quinze ou seize ans, nous pensions que l'apprentissage de l'amour se faisait dans les livres. »

Alain Mabanckou

« Or, de toutes les lectures, la plus entraînante est celle des ouvrages érotiques. Prenez, lisez et vous en ferez autant. »

Restif de la Bretonne, *L'Anti-Justine*

Pourquoi lire de l'érographie ? Certes je peux chercher l'excitation physique que procure l'érographie, ou je peux chercher entre les lignes les traces de mon expérience, pour faire revivre l'autre lorsque je suis érotisé, ainsi que nous l'avons vu précédemment, mais ces postures de lectures ne sont que secondaires, car tout lecteur d'érographie n'est pas forcément un amant en recherche de l'image livresque de son partenaire, ou un érotomane en désir d'excitation physique. Il y a une fonction de la lecture qui sans être propre à l'érographie, en constitue pourtant une composante prépondérante. Il s'agit de ce que Vincent Jouve appelle la *transformation de soi*. D'après lui, on lit d'abord pour confirmer nos caractères, pour vérifier nos sentiments et pour persévérer dans notre être, mais ce n'est qu'une étape de la lecture, car le but caché de l'exercice serait surtout l'émancipation :

Même s'ils ne sont pas les plus lus, on peut considérer que les textes les plus intéressants sont ceux qui vont à l'encontre des dispositions supposées du lecteur. Lorsqu'il est confronté à la différence, et non à la ressemblance, le sujet a la possibilité, grâce à la lecture, de se redécouvrir. L'intérêt du texte lu ne vient plus alors de ce que nous y reconnaissons de nous-mêmes, mais de ce que nous y apprenons de nous-mêmes<sup>376</sup>.

Dans cette perspective, on peut donc concevoir effectivement que la lecture est susceptible d'effectuer une transformation du soi. Wolfgang Iser, dans *L'acte de lecture*, propose d'ailleurs de considérer la lecture en ces termes :

Ce n'est que lorsque le lecteur doit constituer, au cours de la lecture, le sens du texte – et ceci non pas à ses propres conditions (en faisant des analogies), mais bien dans des circonstances qui ne lui sont pas familières – que quelque chose s'exprime en lui qui met en lumière un élément de sa personnalité dont jusqu'alors il n'avait pas conscience<sup>377</sup>.

376 JOUVE, Vincent, *La lecture, op. cit.*, p. 97.

377 ISER Wolfgang, *L'acte de lecture*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles (Belgique), Mardaga, 1997, p. 94.

Or, dans l'érographie, il y a toute une tradition littéraire d'aller à l'encontre des « dispositions supposées du lecteur », pour reprendre l'expression de Jouve. En mettant en scène des situations extrêmes et généralement frappées d'ostracisme, ces romans permettent en effet d'identifier les tabous imposés par la société, et de laisser libre choix au spectateur de juger du bien-fondé de ces derniers. Libre à lui ensuite de vouloir s'essayer qui à l'homosexualité, qui à la domination, qui au sexe en groupe.

Mais ce n'est pas la seule manière dont l'érographie agit sur le lecteur pour le transformer. Elle permet également d'avoir accès à la fantasmagorie d'un autre, pleinement exprimée, libérée des entraves d'expression que nous rencontrons dans la vie quotidienne. Pour Vincent Jouve, ce que je rencontre dans un texte, c'est tout d'abord une certaine idée de l'altérité :

Ce que permet la lecture, c'est donc la découverte de son altérité. L'« autre » du texte, qu'il s'agisse du narrateur ou d'un personnage, nous renvoie toujours, par réfraction, à une image de nous-mêmes<sup>378</sup>.

La découverte de l'autre et la découverte de soi : voilà ce que propose la lecture, à plus forte raison érographique, car « l'autre » du texte est ici un autre exprimant ses désirs et ses fantasmes, auxquels je ne peux avoir difficilement accès hors de cette espace de liberté qu'est l'érographie. Mais la modification de soi dont il est question n'est pas uniquement psychique, et ces constatations permettent à Jouve d'élaborer une théorie de la lecture comme enseignement de l'expérience :

L'impact de la lecture sur l'existence du sujet est donc plus réel qu'on ne le croit. Il peut prendre des formes mineures (le souvenir de lecture nous donnant le courage de briser certains codes), mais aussi des formes extrêmes. On sait que *Tristan et Iseut* a modifié l'équilibre amoureux de plusieurs générations, que certaines âmes tourmentées du romantisme sont allées se suicider sur la tombe de Rousseau, que le *Werther* de Goethe a poussé des adolescents à se donner la mort, et qu'un jeune russe a réellement commis les deux crimes fictifs de Raskolnikov. C'est bien la « signification » de l'œuvre – définie comme le passage du texte à la réalité – qui fait de la lecture une expérience concrète<sup>379</sup>.

Mis à part Raskolnikov, le fait que Vincent Jouve prenne ses exemples dans la littérature amoureuse est parlant. L'érographie offre peut-être l'exemple le plus flagrant de ce processus, car la modification peut se constater dès la lecture achevée. L'érotisation que provoque le récit, ainsi que nous l'avons vu pour Shéhérazade ou avec Barthes est loin d'être abstraite : elle se constate quotidiennement, et la mise en fiction de nos aventures érotiques n'en est qu'un symptôme supplémentaire. Nous pensons que la loi que les romans démontrent est que la lecture est nécessaire

---

378 JOUVE, Vincent, *op. cit.*, p. 97.

379 *Ibid.*, p. 95.

pour vivre pleinement l'expérience érotique. Pour résumer, « si la lecture est une expérience, c'est parce que, d'une façon ou d'une autre, le texte agit sur le lecteur<sup>380</sup>. » Elle offre un cadre, un environnement propice à l'inspiration et à l'assouvissement des désirs érotiques. Le texte est donc le contexte qui permet à l'expérience érotique réelle du sujet lecteur de s'épanouir pleinement.

Nous aimerions pour étayer cela examiner le travail de Denis de Rougemont autour des mythes. Dans *Comme toi-même, essai sur les mythes de l'amour*, il développe ce qu'il avait déjà esquissé dans *L'amour et l'occident*, à savoir que l'idée de l'amour est une idée sortie des innombrables fictions de l'humanité. Partant de cette constatation, il essaye d'analyser la façon dont les mythes *agissent* sur nos vies, et quelle influence ils ont dans nos prises de décisions et nos préférences. Lorsque l'on sait qu'une grande part de l'apprentissage de l'enfant passe par les contes, les fables, il semble logique que les mythes continuent d'influer dans nos vies une fois adulte. Mais la difficulté que nous avons à comprendre nos émotions viendrait selon Rougemont de la difficulté que nous avons à identifier les mythes dont ces émotions sont issues :

Nous les reconnaissons [les mythes], à certains stades de notre évolution psychique ou spirituelle, quand subitement nous nous sentons coïncider avec la forme ou le mouvement de telle œuvre, poème ou histoire, qui pour la première fois, bien avant nous, les avait découverts ou inventés, ou qui, tout près de nous, les interprète en terme de conscience « moderne ». Une émotion particulière – excitation, angoisse ou nostalgie, dont l'excès nous paraît insolite ou la fascination secrètement familière – nous avertit de leur apparition<sup>381</sup>.

Cette influence des mythes serait donc seulement en partie inconsciente, elle viendrait affleurer à la surface de la conscience lorsque nous sommes face à une situation qui nous semble *cliché*, ou qui soudainement nous rappelle un schéma narratif déjà lu ou entendu. Rougemont suggère alors une manière simple de les identifier, et propose de se concentrer uniquement sur un seul type de mythe, le mythe de l'amour :

Si nous voulons savoir et voir comment agissent les mythes, en général, il me paraît que l'étude particulière de l'empire exercé par les mythes de l'amour peut nous y aider le mieux, et cela pour deux raisons faciles à discerner. La première, c'est que les mythes de l'amour sont liés à l'expérience individuelle la plus banale et la plus largement répandue dans notre monde occidental : qui n'a pas été amoureux ou malheureux de l'être pas, ou tout au moins curieux de savoir s'il l'était ? Le premier venu n'est pas tenté de se reconnaître dans Faust ou Prométhée, Hamlet ou Don Quichotte, mais n'hésite pas à se croire Don Juan s'il a le goût de la facilité et du changement, ou Tristan s'il se sent plus doué pour le malheur d'amour, ou la fidélité. La seconde raison tient au fait que l'amour est lié plus que toute autre conduite, impulsion, sentiment ou ambition, à son expression littéraire ou musicale ou picturale, c'est-à-dire au langage en général, mais sous ses formes les plus richement dotées de tournures populaires et

---

380 *Ibid.*, p. 91.

381 DE ROUGEMONT, Denis, *Comme toi-même, essai sur les mythes de l'amour*, *op. cit.*, pp. 25-26.



suggestives, de clichés, de métaphores, et de symboles convenus<sup>382</sup>.

L'érographie serait donc la meilleure manière de découvrir comment la fiction peut réaliser cette transformation de soi dont nous parlions plus haut. Au vu de ce que nous avons évoqué en première partie de ce chapitre, il est en effet possible de penser le sentiment érotique comme ayant une parenté si ce n'est littéraire, tout du moins mythique. Prendre conscience de ces mythes nous permettrait de nous émanciper, et de comprendre nos propres émotions :

Grandes formes simples et ordonnatrices, symboles actifs et véhicules des puissances animiques d'Éros, les mythes peuvent nous servir de guides dans la Comédie infernale, purgative ou sublime de nos désirs, de nos passions, de notre amour. Quand nous ignorons leur nature, ils nous gouvernent sans pitié et nous égarent. Mais les identifier, connaître leur langage et les tours et détours dont ils sont coutumiers peut nous permettre de trouver le fil rouge des trames où nous sommes engagés, et de nous orienter dans la forêt obscure de nos fantasmes, vers l'issue de lumière et notre vrai Désir<sup>383</sup>.

Le mythe agit comme un schéma, un plan qui donnerait les issues possibles dans le labyrinthe de l'expérience. Et ce, quand bien même les mythes précis ne seraient pas connus de l'individu particulier. Car le mythe infuse, on pourrait parler de trope ou de cliché, et les mêmes schémas reviennent sans cesse<sup>384</sup>. Il est en effet anachronique de parler de Masochisme avant Sacher-Masoch ou de sadisme avant Sade, pourtant les pratiques décrites par ces termes existaient déjà avant que ces auteurs ne les nomment, et je peux faire l'expérience de ces pratiques sans avoir lu *La Philosophie dans le boudoir* ou *La Vénus à la fourrure*. Mais c'est exactement pour cela que ce sont des mythes, c'est à dire qu'ils représentent une infinie variété d'expériences diverses en les rassemblant sous la même bannière, sous le même nom :

Une chose demeure bien certaine : les mythes qu'on vient de citer [Tristan, Faust, Hamlet et Don Juan], relativement récents dans leur expression culturelle, sont très largement antérieurs à nos problèmes individuels. Ils sont là depuis plusieurs siècles, ils nous attendent, préformant les mouvements intimes de notre sensibilité, ou déroulant devant nous les images simplifiées, ordonnatrices de nos aventures virtuelles<sup>385</sup>.

---

382 *Ibid.* pp. 26-27.

383 *Ibid.*, p. 43.

384 « Nul besoin d'avoir lu le *Tristan* de Bérour, ou celui de M. Bédier, ni d'avoir entendu l'opéra de Wagner, pour subir dans la vie quotidienne l'empire nostalgique d'un tel mythe. Il se trahit dans la plupart de nos romans et de nos films, dans leur succès auprès des masses, dans les complaisances qu'ils réveillent au cœur des bourgeois, de poètes, des mal mariés, des midinettes qui rêvent d'amours miraculeuses. Le mythe agit partout où la passion est rêvée comme un idéal, non point redoutée comme une fièvre maligne ; partout où sa fatalité est appelée, invoquée, imaginée comme une belle et désirable catastrophe, et non point comme une catastrophe. Il vit de la vie même de ceux qui croient que l'amour est une destinée (c'était le philtre du Roman) ; qu'il fond sur l'homme impuissant et ravi pour le consumer d'un feu pur ; et qu'il est plus fort et plus vrai que le bonheur, la société et la morale. Il vit de la vie même du romantisme en nous ; il est le grand mystère de cette religion dont les poètes du siècle passé se firent les prêtres et les inspirés. » DE ROUGEMONT, Denis, *L'Amour et l'Occident*, op. cit., p. 17.

385 *Id.*, *Comme toi-même*, op. cit., p. 25.

Ainsi se révèle à nouveau ce que nous avons déjà remarqué dans la première partie, que littérature et expérience se nourrissent l'une l'autre, et que la littérature est propre à ordonner l'expérience en récits fondateurs, qui se retrouvent ensuite retranscrits dans nos expériences. Ce que Catherine Millet exprime de manière plus claire encore dans son récit *Jour de Souffrance* :

Et de même qu'un peintre qui a posé son chevalet dans la nature ne peint jamais complètement d'après nature, mais qu'il regarde celle-ci à travers le filtre de ses références à d'autres peintres, ce que nous appelons notre « nature », nos manifestations les plus spontanées d'amour, de haine, de joie ou de désespoir portent le sceau de nos lectures et de nos préférences esthétiques<sup>386</sup>.

Il n'y a pas d'expérience qui ne subisse l'influence de mythes, ils sont partout. Pour connaître l'état amoureux « pur », « premier », libéré des mythes, il faudrait pour cela élever un être humain hors du monde, hors du langage et hors de la culture. Et si la pièce de Marivaux, *La Dispute*, dont c'est justement le sujet, se termine par une aporie, c'est bien parce qu'un tel projet est impossible.

Cette prégnance du mythe dans l'expérience effective est si importante que Charles Grivel lui donne le titre de « place d'amour ». Dans l'article déjà cité du colloque de Cerisy, il met l'accent sur l'importance du récit d'amour dans l'expérience érotique de celui qui le reçoit :

Le récit que j'incarne finalise tous mes désirs. [...] Je sais quoi aimer, et comment. Je sais aimer. Le récit me draine, pointe, oriente tous mes désirs. Canalisation massive sur la production d'orgasmes « fictifs » des machines amoureuses<sup>387</sup>.

Sans le récit, sans la fictionnalisation dont nous avons déjà évoqué les effets, je ne saurais trouver ma place dans l'expérience érotique, qui est évidemment aussi expérience d'autrui. Il est possible d'imaginer que les récits organisent l'expérience : dans la mesure où ils ordonnent les désirs et les interdits, ils édictent une loi sociale de l'érotisme, ou plutôt ils indiquent ce qu'il est possible de faire, les manières dont il est possible de jouir, et – parfois – leurs conséquences sociales (c'est par ailleurs une des thèses de Belinda Cannone que nous avons citée en première partie<sup>388</sup>). Or pour Charles Grivel, cette prégnance du récit est un leurre qui nous fait croire à d'impossibles unions, à de merveilleuses expériences, qui ne peuvent pas passer la barrière du réel :

Le lecteur attend, le héros attend, l'héroïne attend, la lectrice attend : leurs désirs les lient,

386 MILLET, Catherine, *Jour de Souffrance*, Paris, Flammarion, 2008, p. 190.

387 GRIVEL, Charles, « La place d'amour » *op. cit.*, p. 103.

388 « En ce sens, on peut dire qu'il [le roman] est une forme de modélisation du monde. De même que, pour connaître le monde physique qui dépasse nos possibilités de perception directe, les scientifiques élaborent des modèles destinés à en fournir descriptions et explications, le romancier, en fabriquant ses univers en miniature, offre des modèles, de ce qui est, mais aussi du possible. [...]. Mais la comparaison avec la science s'arrête au fait que les modèles scientifiques sont destinés à formuler la loi (le général) qui régit l'apparent chaos (les phénomènes particuliers), tandis que les romans racontent la multiplicité des expériences singulières. » Cannone, Belinda, *L'écriture du désir*, *op. cit.*, p. 29.

concentrent leurs intérêts sur le leurre d'une satisfaction. La place d'amour est celle de lire, « en fiction », impossiblement. Le récit incarné fixe le lecteur, le vivant : l'attendant, sur un motif fictif des relations jouées entre les personnages et le lui négocie, exclusivement<sup>389</sup>.

La véritable expérience, celle, parfaite et circonscrite, que l'on peut embrasser d'un seul élan de la pensée, n'existe qu'en fiction. L'expérience réelle est trop multiple, trop éparpillée pour répondre à cette exigence. Mais quand bien même la place d'amour ne serait qu'un livre, quand bien même on ne pourrait vivre l'expérience érotique qu'en fiction, ou que suivant les ordres de la fiction, le résultat est le même : l'expérience que je fais, c'est le livre qui me la dicte. Ainsi Denis de Rougemont conclut-il :

Si la littérature peut se vanter d'avoir agi sur les mœurs de l'Europe, c'est à coup sûr à notre mythe qu'elle le doit. D'une manière plus précise : c'est à la rhétorique du mythe, héritage de l'amour provençal. Il n'est pas nécessaire de supposer ici quelque pouvoir magique des sons et du langage sur nos actes. L'adoption d'un certain langage conventionnel entraîne et favorise naturellement l'essor des sentiments latents qui se trouvent les plus aptes à s'exprimer de la sorte. C'est dans ce sens que l'on peut se demander, avec La Rochefoucault : combien d'hommes seraient amoureux s'ils n'avaient jamais entendu parler d'amour<sup>390</sup> ?

Le texte est donc non seulement contexte, origine et « place » de l'expérience, il est aussi essentiellement vecteur.

Pour appuyer cela, nous aimerions évoquer l'ouvrage important de René Girard, *Mensonge romantique, vérité romanesque*. La thèse supportée par le livre part d'un constat : l'homme est incapable de désirer par lui seul ; il faut que l'objet de son désir lui soit désigné par un tiers. Nous sommes persuadés que le désir est direct, qu'il est un instinct ou un choix, voire qu'il naît de la mise en présence de l'autre. Mais cette conception est fautive. Selon René Girard, le désir est toujours impulsé par un troisième sujet, le médiateur. Je ne peux désirer que ce que quelqu'un d'autre désire déjà, que ce qui m'est désigné comme désirable. Or pour René Girard, seule la littérature révèle ce médiateur, en mettant en avant ces mécanismes (il signale pour cela la multiplicité des histoires d'adultères dans la littérature française). Il s'agit même d'un des devoirs du romancier que de mettre au jour ce processus, car les amants veulent en nier toute existence :

Seuls les romanciers révèlent la nature imitative du désir. Cette nature, de nos jours, est difficile à percevoir car l'imitation la plus fervente est la plus vigoureusement niée. [...] Le vaniteux romantique ne se veut plus le disciple de personne. Il se persuade qu'il est infiniment original<sup>391</sup>.

Pour l'amant, l'idée que je ne désire qu'à travers un médiateur (donc, dans la pensée de Girard, par

---

389 GRIVEL, Charles, « La place d'amour », *op. cit.* p. 103.

390 DE ROUGEMONT, Denis, *L'amour et l'Occident*, *op. cit.*, p. 191.

391 GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, p. 23.

un livre) est difficile à admettre, je me révolte contre cette idée, je me débats, car je veux penser mon expérience comme étant unique, mais pourtant je suis prompt à verser dans le cliché et à déclarer que ce que je vis est « comme dans un livre », ou que telle amante est « comme une héroïne de roman ». La raison en est que, selon Girard, ce sont les mythes, les récits, qui sont révélateurs de ce mécanisme : « Le romancier est seul à décrire cette genèse véritable de l'illusion dont le romantisme rend toujours responsable un sujet solitaire<sup>392</sup>. » Ainsi si je me crois unique et exceptionnel dans mes emportements et mes expériences érotiques, il ne s'agit que d'une illusion, d'un « mensonge », pour reprendre le terme de René Girard. Or nous voyons ici un paradoxe : car si je crois unique ce que je vis, c'est justement parce qu'il vient du livre, et que le livre ne met en scène que des destins extraordinaires et des aventures uniques. Mais pour un seul livre, combien de lecteurs ? Et pour un seul trope, combien de livres ? Ainsi multiplié, le modèle se répand, et les expériences érotiques de plusieurs font inconsciemment référence à un seul modèle, qui veut pourtant que chaque aventure soit singulière. Et ainsi nous revenons à Charles Grivel, qui, probablement très inspiré par la théorie de Girard, déclare :

Malheur de la littérature : elle nous rabat sur le code des amours à finalité croissante, obsessionnelle (c'est ce qu'on peut appeler le rabâchage sentimental). Bonheur de la littérature : elle nous casse les relations certainement finalisées que nous vivons sous prétexte d'autres, plus achevées. Elle *déprécie* les objets qui répondent à notre attente, elle grossit notre attente, la satisfait (elle nous fait avoir, bien sûr, « plus gros yeux que grand ventre »). Le texte et l'écrit nous fondent l'amour : tous Bovary, autant qu'ils sont, prêts à aimer, sur des leurres et des miroirs : aucun amour n'est originel – naturel ou premier : il provient, lire nous l'indique, écrire nous l'enseigne<sup>393</sup>.

De la sorte est mis au jour, sans détour, ce double mouvement de répulsion et d'attraction que la littérature et l'expérience adoptent, dans un ballet incessant qui nourrit le sentiment érotique plus qu'il ne l'affame. Et ainsi pourrions-nous résumer le rouage du texte dans la machinerie de la sexualité : le texte est vecteur de l'expérience, en cela qu'il est porteur du mythe qui m'engage à désirer et m'enseigne à aimer.

Mais le pouvoir du mythe à nous désigner l'objet et la méthode du désir suffit-il à faire du texte un vecteur d'expérience ? N'est-ce pas plutôt une conception idéaliste ? Cependant, bien que souscrivant à la théorie de René Girard, nous ne pensons pas que l'érographie soit chimérique ou stérile. Au contraire. Ce qu'elle enseigne est tangible. Nous aimerions pour introduire cette idée citer un exemple tiré de la littérature : Rabih Alameddine, romancier libanais, met en scène dans un de ses derniers romans (Prix Femina étranger 2017) une femme dont la vie se serait passée surtout

---

392 *Ibid.*, p. 25.

393 GRIVEL, Charles « La place d'amour », *op. cit.*, p. 120.

en lectures. Arrivée à un âge avancé, voilà qu'elle rencontre enfin l'expérience érotique. Et cette vie de lectures s'incarne alors soudainement, pour intervenir directement dans l'expérience :

Ahmad n'était pas le premier et ne serait pas le dernier. Il fut étonné que je ne m'allonge pas comme un cadavre. Je voulais lui dire que, bien que n'étant nullement une amante expérimentée, j'avais néanmoins eu quelques relations intimes : j'avais étudié George Bataille et Henry Miller, je m'étais soumise au Marquis, j'avais dévoré le raciste *Complexe d'Icare*, je m'étais ébattue avec des auteurs arabes obscènes de l'âge d'or qui constamment remerciaient Dieu pour la bénédiction de baiser, al-Tifachi, al-Tijani et al-Tusi, ibn Nasr, ibn Yahya et ibn Sulayman ; j'avais eu pléthore de professeurs<sup>394</sup>.

Non seulement le roman lui a désigné l'objet de son désir, mais elle lui a aussi inculqué l'intuition de l'expérience, au point qu'elle considère ces lectures comme des « relations intimes ». La confusion entre expérience de lecture et expérience réelle ici corrobore le fait que le lecteur a l'impression d'accumuler un savoir, une intelligence de l'expérience.

Lorsque Boris Vian, dans la conférence déjà citée, s'interroge sur ce qu'est la littérature érotique, il en vient naturellement à s'interroger sur ce à quoi elle sert. Car un des arguments qu'il avance comme pouvant être une des manières de reconnaître la littérature érotique, c'est la capacité de cette dernière à instruire le lecteur de ses droits et devoirs érotiques :

Que demande-t-on à la littérature érotique ? Ou en d'autres termes, quelle est son utilité ? Je crois qu'elle doit être d'abord une préparation, une incitation et une initiation pour tous ceux que des circonstances défavorables, un milieu social inadéquat ou des nécessités diverses ont privés d'une cousine de seize ans ou d'une jeune maîtresse de piano ; pour tous ceux dont les parents n'avaient qu'une bonne de soixante-quinze ans depuis cinq lustres dans la famille. Pour tous ceux enfin qui, vieillissant avant l'âge par une instruction générale et obligatoire parfaitement absorbante, n'ont pu trouver le temps de s'instruire en particulier des devoirs de l'homme envers son corps... et le corps des autres<sup>395</sup>.

Boris Vian ici ne met pas seulement en avant la fonction adjuvantique de la littérature érotique, il souligne surtout le fait qu'elle est une formidable machine à impulsion, une fabrique d'étincelles propres à allumer la mèche du désir érotique. Cela dit, à un strict niveau didactique, que peut-elle nous enseigner ? N'est-il pas naïf de penser que l'on puisse tirer autant d'enseignement de la lecture que de l'expérience réelle ? Car l'expérience est justement expérience car elle ne peut se transmettre d'un récepteur à l'autre. Prétendre que lire revient à vivre serait un sophisme que nous ne nous permettrons pas. Car l'ambition des récits érotiques est ailleurs. S'ils ne prétendent pas remplacer l'expérience, ils prétendent du moins en donner le goût, par la multiplication des exemples de ce qu'il est possible de faire. Ainsi il ne s'agirait pas de distanciation, de rêveries désincarnées mais

---

394 ALAMEDDINE, Rabih, *Les Vies de papier* [2013], traduit de l'anglais par Nicolas Richard, Paris, Les Escapes, 2016 p. 56.

395 VIAN, Boris, « Utilité d'une littérature érotique », *op. cit.*, pp. 48-49.

d'exposés des pratiques sexuelles possibles, qui auraient presque la valeur de manuels. L'auteure Anne-Marie Garat, interrogée sur la raison pour laquelle elle lit des romans marqués par Éros, propose une réponse dans cet état d'esprit :

On croit toujours que les romans sentimentaux engendrent des rêvasseries, des chimères. Ils sont techniques. Physique des échanges, chimie du contact. Géographie d'une impudeur stupéfiante. Carte du tendre, mon œil. Le roman sentimental localise des places stratégiques à prendre d'assaut. Des points de vue de la tranchée, des jouissances territoriales, d'une intimité inouïe. On part en reconnaissance, explorateur du corps inconnu. [...] Le sentiment est très incarné. Le cœur est incarné, il y a des érections et des orgasmes fabuleux. Aventures de la chair, promesse occulte, mystique du corps ambigu et de ses humeurs, une initiation à la connaissance. Connaître n'a rien à voir avec le savoir. Ainsi, [par la lecture de romans sentimentaux] je prenais connaissance<sup>396</sup>.

La technicité des romans érotiques, plus marquée encore que les romans sentimentaux qu'évoque Anne-Marie Garat, serait ce qui offre la connaissance (plutôt que le savoir) érotique. Comme une forme d'initiation, qu'il conviendrait ensuite de compléter par l'expérience, mais qui servirait d'alphabetisation dans les sciences du plaisir. La même idée est exprimée par Belinda Cannone dans *L'écriture du désir*, où elle explique combien les romans font partie de l'apprentissage érotique :

J'apprends précisément la jalousie en lisant Proust. Mais demain je lirai un nouveau roman qui me parlera aussi de la jalousie et qui en renouvellera ma connaissance. Infinie variété des expériences humaines à laquelle répond l'infinie inventivité des romans<sup>397</sup>.

La littérature, au lieu de cristalliser une expérience et de la transformer en modèle, montre plutôt une voie à emprunter, ou les mille voies qu'il est possible d'emprunter, dans une sorte de terrain d'entraînement où peuvent s'expérimenter tous les sentiments et leurs conséquences.

Le premier roman d'Emma Becker, *Mr.*, offre l'exemple d'un personnage entièrement formé par les ouvrages licencieux : la relation amoureuse relatée dans ce roman est une relation exclusivement littéraire, construite dans l'amour des livres, construite comme un roman, et qui se solde par l'écriture d'un roman. Le texte en lui-même est une ode à l'envie d'amour donnée par les livres. La narratrice et héroïne, Ellie, est une fervente lectrice d'érographie, qu'elle rend responsable de sa soif de sensualité :

*Lolita*, de Nabokov. Voilà bien un livre qui m'aura poussée à ma perte. Je ne pense pas, tout compte fait, qu'on puisse trouver un autre coupable dans ma bibliothèque. Je suis passée à travers Sade, à travers Serpieri et Manara, à travers Mandiargues, à travers Pauline Réage, mais ça

---

396 GARAT, Anne-Marie, « Comment mon cœur s'est ouvert... » in Collectif, *Comment j'ai lu des romans d'amour*, op. cit., pp. 67-68.

397 CANNONE, Belinda, *L'écriture du désir*, op. cit., pp. 29-30.

n'est pas d'eux que je tiens ce vice qui m'a jetée dans les bras de Monsieur. Je le vois bien, maintenant. Il aurait fallu me tenir écartée de cette vieille édition jaunie qui traînait dans le salon, l'air de rien. J'y ai tout appris d'un certain type d'homme, d'un genre mondain d'ennui profond qui précipite leurs regards, leurs tempes grisonnantes vers les jeunes filles, comment se cristallise le désir sur des corps qui ne sont plus ceux d'enfants, et pas encore ceux de femmes. [...] J'ai appris à lire sous leurs sourcils nobles d'hommes responsables le puissant attrait du vice, l'adoration pour cette divinité aux petits seins pointus, aux cheveux fous, qu'ils ont appelée Lolita<sup>398</sup>.

La narratrice considère le livre comme responsable du goût particulier qu'elle nourrit pour les hommes plus âgés qu'elle, comme la source d'une perversion qui serait littéraire, dont le seul acte de lecture aurait suffi à faire naître chez elle le goût non seulement des hommes mûrs, mais également de la sexualité transgressive. Et, comme le désir naît à cause de la littérature, elle ne peut l'envisager hors de la littérature, même dans l'expérience. Lorsqu'elle rencontre l'homme qui sera le sujet de son récit, (simplement nommé « Monsieur » tout au long du texte, d'où le titre du livre), elle ne pense à le séduire qu'à travers la littérature :

Je voulais arriver sournoisement dans son monde, armée d'un prétexte imparable – la littérature comme charmant cheval de Troie cachant dans ses profondeurs traîtres ma version de Lolita, déjà blette peut-être, mais de meilleure volonté<sup>399</sup>.

L'érographie ici est bien plus qu'un cadre, elle est un véhicule vers la consommation du désir (ici interdit), et effectivement, ce stratagème réussit, puisque l'héroïne va entrer en relation avec cet homme par le biais de l'érographie (en lui envoyant une lettre sur *La mécanique des Femmes* de Louis Calaferte). Après quelques échanges épistolaires autour de divers textes (*L'Anglais décrit dans le château fermé* de Mandiargues, *Ma Mère* de Bataille, *Le con d'Irène* d'Apollinaire) Monsieur suggère de rencontrer Ellie, et c'est sans s'adresser la parole qu'ils vont échanger leurs premières caresses, mis en conditions par la littérature seule (« J'ai connu le goût du foutre de Monsieur bien avant de connaître enfin son visage, d'ouvrir les yeux et de le voir. Ça n'était pas de l'amour, ou un sentiment aussi noble, mais plutôt je crois la même attirance périlleuse pour une relation aussi cérébrale qu'immorale... », dira la narratrice). Monsieur avoue lui aussi que c'est l'intérêt d'Ellie pour la littérature qui l'a poussé à envisager une relation si interdite (il est le collègue de travail de l'oncle de la narratrice, et plus âgé de vingt-cinq ans). Le livre fait donc le lien entre les corps. Mais, à l'inverse, c'est aussi la littérature, à l'aune de la relation naissante, qui va prendre une dimension plus érotique encore. Car l'expérience sensuelle ne bénéficie pas seule du concours de la littérature, l'inverse est vrai aussi.

Relire Calaferte en lui sachant ce goût avait une saveur totalement différente. Des heures je

---

398 BECKER, Emma, *Mr.*, *op. cit.*, pp. 25-26.

399 *Ibid.*, p. 32.

m'enfermais dans ma chambre pour y découvrir avec une gêne délicate les paragraphes les plus crus, émoussée par cette conscience aiguë que ses grands yeux gris s'y étaient posés aussi, comme un vernis supplémentaire qui donnait une trouble fraîcheur à ces passages sus par cœur<sup>400</sup>.

Et le livre et l'amant se confondent, et nous assistons à des scènes de lecture où la narratrice est subjuguée par le texte comme elle a pu l'être par son amant même :

Lorsqu'il m'avait offert *Le Con d'Irène*, j'avais passé toute une soirée enfermée dans ma chambre, étalée sur mon canapé à fumer cigarette sur cigarette, le souffle coupé. [...] S'il m'avait ouverte à la lecture de ce texte, c'était avant tout parce que Aragon avait sa complète approbation – et que ce regard posé sur le sexe des femmes plus d'un demi-siècle plus tôt ne différait en rien du sien. Cet amour fou me laissait sans voix. C'est ce soir-là que j'avais placé Monsieur à mille lieues au-dessus du reste du genre masculin – et compris que personne sinon lui ne pourrait m'accompagner dans les mondes infinis de beauté que m'offrait la littérature érotique. Sur ce sujet notamment, nous étions coincés l'un avec l'autre<sup>401</sup>.

L'attrait commun pour l'érographie fait office de philtre d'amour, et l'attrait commun pour l'érotisme fait office de goût littéraire. Ainsi est vécu le sentiment érotique, par et pour les textes, et c'est exactement de cela que se délecte l'amante et narratrice de ce récit qu'on pourrait qualifier de bibliophile :

En cet instant, j'ai pensé à combien il était exquis, sulfureux et grisant, de partager avec un homme le goût du mot et de la chose, de trouver dans cette brutalité masculine un peu de la sophistication perverse des femmes, qui plus souvent qu'eux aiment à languir des heures en lisant, et vivent cinquante pour cent de leur vie par procuration<sup>402</sup>.

Le texte fait lien entre les corps, à distance et lors de l'absence des amants l'un à l'autre. Ainsi le cadre, le contexte de la relation est bel et bien la littérature, qui sert à la fois de prétexte et de combustible aux expériences érotiques. Car elle est ici non seulement une enveloppe de la relation, mais également une partenaire à part entière venant s'immiscer jusque dans les draps des protagonistes, et ayant la fonction d'un puissant aphrodisiaque :

Nous jouions au riche intellectuel et sa courtisane, parlant d'André Breton comme on parle de sexe, inventoriant des auteurs que j'attendais comme le Messie, soufflant dans mon cou des mots d'amour entrecoupés de traits d'esprit littéraires, puis de baisers et de morsures, et presque au beau milieu d'une de mes réponses, comme je m'apprêtais à le contredire, Monsieur m'a enfilée d'un seul mouvement sans concession<sup>403</sup>.

Dire que la littérature est un cadre à cette relation serait peu dire : elle en est la raison même, par

---

400 *Ibid.*, pp. 178-179.

401 *Ibid.*, p. 256.

402 *Ibid.*, pp. 209-210.

403 *Ibid.*, p. 216.



ailleurs la relation se termine par l'écriture d'un livre. Monsieur, marié, ne peut effectivement pas donner suite aux emportements amoureux et érotiques de la narratrice, mais lui propose, en contrepartie, d'écrire un roman sur leur relation. Ce que la narratrice fait, afin de pouvoir continuer à le fréquenter sans risquer de le compromettre, et le livre *Mr.* paraît à la fin de sa relation effective avec Monsieur<sup>404</sup>.

L'exemple d'Emma Becker n'en est qu'un seul parmi d'autres mais qui nous permet de former cette théorie, déjà esquissée au premier chapitre de cette partie : le texte est vecteur de l'érotisme, puisque capable de poser les conditions d'une relation entière. L'érographie, par sa puissance d'initiation, permet à l'individu érotisé de donner une forme à ses désirs et ressentis, de les organiser. C'est peut-être ce qui fait dire à Barthes, dans les pages inédites des *Fragments*, que le texte est formateur de l'amour :

Le sujet amoureux est formé par la littérature (la poésie lyrique, le roman, la chanson, la religion) ; il a besoin des mots qu'elle a mis en circulation (« souffrance », « douleur », « bonheur », « amour », « blessure », etc.) ; il n'en a pas d'autres à employer ; il connaît les risques de cette langue ancienne : emphase, tendance à la maxime, et tout le temps une sorte d'*abstraction affective* ; mais ces stéréotypes anciens sont pour lui vivants, brûlants, *nécessaires* : cette langue-là est la détermination même de son discours (sa source et sa pente)<sup>405</sup>.

Ainsi, le livre érotique est source d'expérience, d'émancipation et d'épanouissement sexuel. En toute logique, les héroïnes et protagonistes de l'érographie, puisque calqués sur le modèle de la réalité, sont eux aussi amenés fréquemment à fréquenter les écrits licencieux. Conséquemment, l'érographie fait une grande place à la littérature elle-même. L'intertextualité dans l'érographie est donc peut-être plus importante que dans d'autres genres littéraires. Quelles questions cela soulève-t-il, et quelles relations pouvons-nous donc apercevoir entre intertextualité et sentiment érotique ? C'est ce sur quoi nous aimerions nous interroger maintenant.

---

404 « Je n'ai compris que des semaines plus tard qu'il savait la part de réalité et de fiction dans les trois cent pages dont je me targuais. Et qu'au-delà de toute considération littéraire, au-delà de la conscience que Monsieur avait de ma soumission, au-delà même de la froideur relative qu'il me montrait, nous n'étions en rien différents des personnages du livre. » *Ibid.*, p. 556.

405 BARTHES, Roland, « Fragments d'un discours amoureux (pages inédites) », *op. cit.*, p. 704.

## 2.2.2. L'intertextualité, mémoire de l'érotisme

« Hommes, regardez-vous dans le papier »

Henri Michaux, *Passages*

Dans la Posture « Enfer » de son ouvrage *Œuvres de chair, figures du discours érotique*, Gaétan Brulotte élabore la thèse selon laquelle il est souvent question d'autres livres dans les livres érotiques :

Comme le livre érographique constitue en lui-même un espace de transgression et de plaisirs, il s'insère tout naturellement dans l'univers de la volupté et les personnages en seront de fervents lecteurs<sup>406</sup>.

La logique n'est pas si évidente que ça, et l'insertion du livre dans l'expérience érotique même décrite ne semble pas aussi naturelle que Brulotte veut bien le prétendre. Cependant il est certain que cette présence du livre dans les récits érographiques se constate :

Cependant, l'érographe ne considère pas le livre comme un simple bien culturel inerte, fétichiste [au sens de la bibliophilie] ou décoratif. Il le consomme évidemment en tant qu'excitant : il le considère comme une parole initiatrice et il sait bien que l'amour *s'apprend* à travers les livres, qu'il est d'abord de l'ordre des répliques, de l'imitation, du miroir<sup>407</sup>.

Effectivement comme nous l'avons découvert plus tôt, c'est de la fiction que découlerait le sentiment érotique, et plus précisément de la fiction littéraire. Les personnages de l'érographie, puisque davantage soumis au contrat de réalité que les personnages de la littérature blanche, n'échappent pas non plus à cette règle. Il s'ensuit donc naturellement que l'écrivain de littérature érotique met en scène des lectures initiatrices. Ainsi, souvent, le lecteur se retrouve face à d'autres lecteurs, ceux campés par les personnages de l'érographie :

L'érographie campe aussi souvent un personnage qui est un lecteur intradiégétique et qui est perturbé par une lecture coquine. [...] Mais parfois la lecture se limitera aux premières pages, tant, par empressement, le livre tombe des mains et alors, cet apprentissage de l'art de lire devient plutôt un art de ne pas lire<sup>408</sup>.

Ce qui est représenté dans l'érographie est le même schéma que celui que nous avons abordé plus haut : je suis poussé à l'action par le livre, non seulement j'apprends mais j'agis. Mais cette action

---

406 BRULOTTE, Gaétan, *Œuvres de chair, figures du discours érotique*, op. cit., Figure « Bibliophilie », p. 150.

407 *Ibid.*, Figure « Lecture », p. 152.

408 *Ibid.*, p. 153.

représentée dans le texte est plus directe que celle dont je peux faire l'expérience. Le passage de la lecture à l'action est souvent immédiate dans les fictions érotiques :

Le livre lascif accompagne donc tout naturellement les actes sexuels. C'est même un topos de l'érographie que de représenter des personnages en train d'imiter ou de prolonger les gestes et les postures d'autres personnages, que ce soit par l'entremise de la lecture, le biais narratif d'autres expériences ou le spectacle des images<sup>409</sup>.

On se retrouve alors dans un jeu de correspondances vertigineux : le livre qui crée l'expérience est dans le livre qui crée l'expérience qui finit par créer le livre (voir fig. 10 : le schéma que l'on propose pour illustrer cette tautologie). Le lecteur est comme face à ces miroirs, qui, renvoyant sans cesse leur propre image, créent une perspective infinie. Mais penser l'érographie en ces termes est un danger : le théorème est solipsiste, car si les livres ne finissent par ne faire référence qu'aux livres, bientôt on se retrouve avec une littérature sans objet. Or il ne faut pas oublier que l'expérience érotique réelle est fondatrice de l'érographie. Il faut en passer par elle à un moment ou à un autre :

Peut-être est-ce là le message implicite que l'érographe cherche à faire passer : la plongée dans les pratiques de l'intimité est la condition première d'une écriture transformée et transformatrice. [...] L'érographe aurait bien compris qu'en étant au plus près de la vie, on pouvait transformer la littérature et qu'en changeant le livre, on pouvait aussi changer la vie. Vivra bien qui lira le dernier<sup>410</sup>.

Ainsi l'ancrage dans l'expérience ne doit pas s'oublier. Cependant, la présence répétée de livres érotiques dans les livres érotiques est pour Gaëtan Brulotte le signe d'une fonction importante de l'intertextualité, qui est peut-être plus à même de nous aiguiller sur la fonction particulière de l'intertextualité en érographie :

Mais l'érographe se sert également des écrits non pas seulement comme une incitation à recopier le contenu tel quel dans l'agir, mais encore, plus largement, comme instrument de promotion des fantasmes<sup>411</sup>.

Ainsi le roman me montre le plaisir qu'il est possible de prendre, ce faisant crée un désir (René Girard dirait : il me désigne le plaisir comme potentiellement désirable, donc m'invite à en chercher la réalisation), mais il y a à cela une deuxième dimension : non seulement le roman, la nouvelle érotique, poussent à agir, mais ils sont une manière de *documenter* l'expérience érotique. Le plaisir est fugace : aussitôt pris, aussitôt oublié, ce qui me pousse à sans cesse recommencer, à sans cesse

---

409 *Ibid.*, p. 154.

410 *Ibid.*, Figure « transtextualité », p. 159.

411 *Ibid.*, Figure « Lecture », p. 152.

chercher l'expérience érotique. La mémoire de l'érotisme, ce pourrait donc être la littérature, qui, puisque venant de l'expérience et permettant d'y retourner, est une formidable machine à classer les fantasmes et leurs expressions ; à les fixer dans une expression précise consultable ensuite. Ainsi Brulotte note-t-il dans l'introduction de son ouvrage :

Et en effet, ce domaine, l'érotique, si négligé par la pensée, on l'a surtout laissé à la littérature où il est devenu la matière première du gros de la production poétique et narrative. Il est donc tout naturel de retourner à la littérature pour voir ce qu'il en est de ce corps érotique et du « problème » qu'il semble tant représenter à la conscience humaine<sup>412</sup>.

En effet si certains auteurs se sont penchés sur l'expérience érotique de manière sérieuse (Lou Andréas-Salomé, Georges Bataille, Jean-Luc Marion, Roger Dadoun, pour n'en citer que quelques uns), le corpus est encore trop réduit face à l'immensité de l'expérience érotique pour constituer une véritable critique. Sans parler du fait que, puisqu'une expérience érotique n'est jamais réductible à des concepts ou identifiable à une autre, il est peu aisé d'en dresser un portrait objectif. La littérature, avec toute la diversité de ses expressions, permet plus de liberté et de nuance. Ce que Brulotte exprime ainsi dans son ouvrage :

La littérature se voit donc ici investie à travers les âges d'une responsabilité de taille, celle de toute l'expérience amoureuse : plus particulièrement, elle a pour tâche collective dans sa représentation du désir d'explorer tout le domaine du privé au plus près de sa subjectivité. Elle devient ainsi, surtout dans le genre plus ou moins spécialisé qu'elle lui consacre, un réservoir exceptionnel pour la compréhension de la sexualité humaine<sup>413</sup>.

La littérature est comme une expérience commune, comme une mémoire de l'érotisme. L'intertextualité, là-dedans, joue le rôle de mémoire collective, puisque les textes qui auront marqué leur époque seront repris, à titre de modèles, dans les textes suivants. L'exemple le plus parfait de cela étant peut-être *La grande bibliothèque*, de Puysegur. Nous reviendrons en détail sur ce roman et la formidable métaphore du désir de lecture qu'il dévoile un peu plus tard, nous nous contenterons pour le moment de résumer son intrigue : Dans ce texte, que l'on pourrait comparer à certains récits d'anticipation ou de science-fiction, un duo de voyageurs réussit à pénétrer une bibliothèque mythique, où chaque livre du monde est conservé. Or la particularité de cette bibliothèque est que les livres sont tous accompagnés de leur *personnification*, sous forme d'une femme, et tant que le lecteur est en position d'emprunt du livre, il peut user de la femme comme du livre à sa guise<sup>414</sup>. Les incarnations des livres étant choisies par une proximité d'esprit et de mœurs,

---

412 *Ibid.*, p. 2.

413 *Ibid.*

414 « Comme vous le savez tous, à chaque œuvre correspond une femme qui a décidé de l'incarner. Le demandeur obtient le livre et la femme, il a le libre usage de l'un et de l'autre... Qu'il se souvienne que les dégradations sont sévèrement punies ; la lecture n'est pas un monopole. Il lui est interdit de rebuter le livre ou la femme, ils sont

avec eux, les lecteurs se précipitent-ils pour emprunter qui *Juliette*, qui *Le Déclin de l'occident*, qui encore *Lady Chatterley* ou *Les liaisons dangereuses*. Ainsi voit-on se manifester cette intertextualité, au sein même d'un roman, de manière répétée et explicite en terme de pratiques sexuelles imputées à chaque livre. Un prochain chapitre de ce travail sera l'occasion d'étudier ce texte plus longuement et en détail.

En plus de l'intertextualité, il faut aussi compter sur la *transtextualité*. La transtextualité, définie par Genette dans *Palimpsestes*, est « tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte<sup>415</sup>. » Tout comme l'intertextualité, elle est présente dans toute littérature. Ce qu'elle a de particulier dans l'érographie, c'est qu'elle se manifeste de façon globale, et sans toujours citer exactement les textes dont elle tire les emprunts, dans une complicité avec le lecteur, supposé être amateur et instruit dans l'histoire du genre littéraire érotique. Esparbec, auteur de littérature pornographique prolifique, décida en 1998 d'écrire un livre plus « littéraire<sup>416</sup> » que le reste de sa production, et qui révélerait toute cette mécanique. Le titre, *Le pornographe et ses modèles*, est déjà évocateur des thématiques qui s'y trouvent, dont fait partie la place de l'expérience érotique dans la littérature qui la représente. Le narrateur, un double d'Esparbec, qui a le même métier que lui, la même production pornographique et la même charge de directeur de collection dans une maison d'édition érotique, raconte ses souvenirs licencieux d'une adolescence en Tunisie, en même temps qu'il décrit l'écriture du roman que le lecteur a dans les mains, *Le pornographe et ses modèles*. Or, l'écriture de ce roman, chez le narrateur, se fait aussi de manière expérimentale : il convoque ses amantes dans le but de vivre des séances de sexe qu'il pourra ensuite raconter dans le roman, et nous assistons à la manière dont le texte du roman répond à ces expériences, qui elles aussi bien évidemment sont décrites. On voit ainsi à l'œuvre la création littéraire et la création érotique qui s'entremêlent et se créent parallèlement dans le même instant :

Puisque j'avais le malheur (ou le bonheur, ça dépend des jours) d'avoir une vie sexuelle assez

---

inséparables ; cette dernière doit toujours être présente, ne serait-ce que pour tourner les pages, et veiller à la conservation du volume. [...] Les incarnations sont les vestales du temple du Savoir, elles doivent être traitées comme telles... Il est rappelé à tous que les candidatures de femmes de notre peuple sont obligatoires, leur liberté ne s'exerçant que dans le choix de l'œuvre incarnée. Nous sommes certains que vous aurez tous à cœur de ne pas critiquer ce choix, de respecter la seule affirmation d'elles-mêmes que nous ayons permise à nos femmes ».

PUYSEGUR, *La Grande Bibliothèque*, Paris, Flammarion, 1983, pp. 23-24.

415 GENETTE, Gérard, *Palimpseste : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 7.

416 « Et qu'est-ce que voulait dire un « vrai » livre ? Alexandre et elle entendaient par là un livre de cul « bien écrit », qu'on vendait ailleurs que dans les kiosques de gare ou les supermarchés, dans de « vraies » librairies, un livre « littéraire », quoi ; que pourraient acheter sans raser les murs des lecteurs normaux, qui ne seraient pas réservés exclusivement aux obsédés. Mais attention, sans perdre pour autant ces derniers. La quadrature du cercle, quoi : que j'écrive d'une façon non pornographique un livre pornographique, afin de gagner sur les deux tableaux ; satisfaire à la fois les amateurs de jolies phrases et les branleurs ». ESPARBEC, *Le pornographe et ses modèles* [2013], Paris, La Musardine, 1998, p. 83.

tordue, pourquoi ne pas exploiter ce filon ? Au lieu d'inventer des histoires à la mords-moi-le-nœud, pourquoi ne ferais-je pas de la pornographie d'après nature ? [...] En outre, il ne s'agirait pas seulement de raconter ce que je faisais mais de faire ce que je racontais<sup>417</sup>.

Le narrateur appelle cette manière de procéder « concept d'*Interaction*<sup>418</sup> », où la vie et la littérature s'interpénètrent, où toutes ses expériences, ses lectures, et ses tentatives d'écritures viennent faire partie de la construction du roman, et en retour, le roman vient faire partie de sa sexualité. À tel point que le narrateur sent ses expériences devenir littérature :

[...] je me fis la réflexion qu'en entrant dans le vagin de Francesca, en réalité ce n'était pas tant en lui (ou elle, Francesca) que je n'entrerais que dans le texte lui-même ; en somme, même si je me servais de son vagin, nous resterions malgré les apparences, dans le domaine de la masturbation ; ce ne serait pas de baise à proprement parler qu'il s'agissait, mais d'une expérience littéraire ou spirite vu qu'à travers lui (son vagin), qui somme toute n'était qu'un intermédiaire, un pré-texte, j'atteindrais le lieu oublié (et sans doute remplacé depuis belle lurette par un hôtel pour touristes) où ma mère, il y a près d'un demi-siècle, s'exhibait, juchée sur des godasses aux talons échasses à un vieil avocat impuissant<sup>419</sup>.

Nous sommes ici parfaitement dans la transtextualité, où l'écriture du romancier intradiégétique crée des opportunités d'expériences, qui viennent ensuite s'enrichir des lectures de ce personnage, qui elles-mêmes deviennent des expériences qu'il en vient à re-déverser dans sa propre écriture. L'éditeur qui soutient le personnage principal du roman en arrive à la même conclusion :

— On ne devrait jamais rien expliquer. Dans la vie, est-ce qu'on comprend tout ce qui se passe ? Pourquoi faut-il absolument que dans ...

Réponse de Monsieur-Je-Sais-Tout, alias Alex l'éditeur infallible :

— Parce que ce sont des romans, pardi ! En somme, ce qui va se passer avec Francesca serait un bon exemple de ce que tu entends par interaction ! Chaque fois que tu feras un geste, que tu prononceras une parole, tu sauras que c'est déjà...

— De la littérature ?

— De la pornographie<sup>420</sup>.

À partir de ce moment dans le récit, où la confusion expérience érotique/expérience littéraire est ouvertement nommée, les strates du roman deviennent vertigineuses, au point que le narrateur lui-même s'y perde, et convienne de la difficulté de saisir sa propre écriture :

Bon Dieu, me dis-je, en remontant la rue Saint-Martin, mon paquet sous le bras, surtout, ne laissons pas cette vendeuse infernale s'engouffrer dans mon livre, où on est déjà les uns sur les

---

417 *Ibid.*, p. 84.

418 « Le manuscrit de Mme D. apportait de l'eau à mon moulin : m'y séduisait ce qui tournait autour de la verbalisation de Suzanne, sa transformation en texte. Était-ce là ce que j'avais eu en tête quand était venu y trotter le mot d'interaction ? » *Ibid.*, p. 90.

419 *Ibid.*, p. 33.

420 *Ibid.*, p. 167.

autres, comme disait ma mère ! Tout à fait le genre d'ogresse à prendre ses aises, à s'installer, s'étaler ; se coucher quand on l'invite à s'asseoir. [...] Tout cela ne demande qu'à se déverser dans l'ordinateur. Tout un roman (un autre roman) viendra parasiter, cancériser celui-ci ! Et j'ai déjà tant de mal à l'écrire ! Coupons net<sup>421</sup>.

Les strates de récit s'accumulent en effet, au point que le lecteur en vient à confondre expressions des fantasmes de personnages avec les expériences qu'ils vivent réellement. Les personnages eux-mêmes deviennent des instigateurs de récits, jusqu'à manipuler leurs semblables pour que le récit s'accomplisse : une de ces strates (qui occupe la plus grande partie du texte) consiste en la narration de l'été des quinze ans du narrateur, à Douar-Chott en Tunisie, au moment où il entame une relation incestueuse avec sa mère. Là encore, bien que l'on puisse penser ce récit comme indépendant, il est entièrement lié au reste du roman, dont toutes les péripéties font écho à l'acte d'écriture. Et c'est là que les personnages se révèlent instigateurs de récits. Ainsi la mère du narrateur justifie son propre désir par les manies d'écriture de son fils :

— Sais-tu, me dit ma mère, en riant, pourquoi j'ai couché avec Bismuth ? À cause de l'arrangement, bien sûr, mais sais-tu ce qui m'a décidée ? Ce qui m'en a donné l'envie, c'est toi !

Comme je m'étonnais, elle désigna mon carnet rouge.

— Ce sont les conneries que tu as écrites là-dedans. « L'assassin gluant » !

— Mais c'est un roman ! Il n'y a pas un mot de vrai !

— Je le sais, dit ma mère ; mais il m'a fallu du temps ; la première fois que je l'ai lu, j'y ai cru dur comme fer ! [...] C'est de ta faute, si j'ai baisé avec lui. Tu l'as rendu intéressant<sup>422</sup> !

Par ailleurs l'amant de la mère, au terme du roman, est soudain reconnu par le narrateur comme le « romancier » de leurs aventures, comme l'instigateur des rencontres et des expériences qui finiront par faire du narrateur un pornographe :

Solal démiurge, nous manipulant tous, elle, moi, Bismuth, Di Marchi, marionnettes dont il amusait son ennui. Ne reculant pas à l'occasion devant une vacherie bien saignante, ne rechignant pas à fabriquer de la tragédie, jouant tantôt les Othello, tantôt les Iago. Romancier à l'état brut dont nous étions les personnages<sup>423</sup>...

Ainsi dans le roman même se trouve non pas une, ni deux, mais trois figures de romanciers : le jeune narrateur écrivant ses élucubrations érotiques dans un cahier (celles qui poussent sa mère à avoir des relations sexuelles avec le voisin), le même personnage plus âgé écrivant les souvenirs de ce jeune, et le personnage-clé de l'intrigue, ce Solal qui mène sa vie érotique comme on construirait un roman. Sans compter les écrivains que l'auteur nomme de façon lacunaire lorsqu'il évoque son

---

421 *Ibid.*, p. 175.

422 *Ibid.*, pp. 386-387.

423 *Ibid.*, p. 393.

travail d'éditeur de romans pornographiques. Les jeux de correspondances entre littérature et expérience sont multipliés sous toutes leurs formes dans le roman, portant l'intertextualité à son comble. Par ailleurs il est fort probable que le choix du nom de Solal soit une référence explicite au héros de *Belle du seigneur*, lequel est effectivement maître en matière de machination romanesque (ainsi la séduction d'Ariane qui implique déguisement, manipulation et marivaudage langagier). L'intertextualité se manifeste sur plusieurs niveaux dans ce roman d'Esparbec, par ailleurs le seul de son abondante œuvre qu'il ait voulu comme une réflexion sur l'écriture pornographique elle-même. Il ne s'agirait pourtant pas de tomber dans le piège du bovarysme, et de penser que tout ce qui est écrit n'a pas de différence avec l'expérience de l'auteur. Tout en se voulant « vrai », le roman ne raconte pas exactement ce qu'Esparbec a vécu avec sa mère (bien qu'il ait effectivement grandi en Tunisie, et qu'il soit effectivement écrivain et éditeur). Il s'en explique dans un entretien avec Olivier Bessard-Banquy en 2010 :

Je n'ai jamais couché avec ma mère contrairement à ce que l'on peut croire en lisant *Le Pornographe et ses modèles*. Je n'ai pas eu de mère mais j'en ai cherché une de remplacement ou de substitution et je l'ai trouvée. J'ai été attiré et formé sexuellement par cette femme qui avait l'âge d'être ma mère. L'expérience que j'ai eue avec elle m'a profondément marqué et je l'ai utilisée comme matière, comme « pâte-à-écrire ». Beaucoup de choses dans ce livre comme dans d'autres sont vraies mais de manière détournée. Il y a des scènes entières qui sont de vraies scènes vécues que j'ai intégrées à ma manière dans le corps de mes derniers écrits<sup>424</sup>.

Ce qui est plus important de relever dans ce roman, c'est la manière dont l'intertextualité, plus que la véracité de ce qui est raconté, tisse un réseau de correspondances dans lequel le lecteur se trouve fatalement happé au point de ne plus concevoir l'érotisme hors de son contexte textuel. Esparbec met ainsi à jour la manière dont le sentiment érotique est dépendant d'une certaine culture fictionnelle, qui passerait immanquablement par la littérature.

Conséquemment, si c'est le livre qui pousse à faire l'amour, il est facile d'imaginer que les amateurs de belles lettres sont plus disposés à être réceptifs au sentiment érotique. On pourrait alors imaginer une forme d'aristocratie érotique, qui ne serait pas dépendante de titres de noblesse mais d'heures de lecture. Denis de Rougemont dans *L'Amour et l'occident* en formulait déjà une explication :

Les sentiments qu'éprouve l'élite, puis les masses par imitation, sont des créations littéraires en ce sens qu'une certaine rhétorique est la condition suffisante de leur *aveu*, donc de leur prise de conscience. À défaut de cette rhétorique, des sentiments existeraient sans doute, mais d'une

---

424 ESPARBEC, entretien avec Olivier Bessard-Banquy, in BESSARD-BANQUY, Olivier (sous la dir.), *Le livre érotique*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, Les cahiers du livre, 2010, p. 41.



manière accidentelle, non reconnue, à titre d'étrangetés inavouables, en contrebande<sup>425</sup>.

Ce serait donc le langage – et le langage écrit – qui organiserait l'amour, socialement et intimement. Mais au demeurant, ce que sous-entend De Rougemont est qu'une certaine éducation littéraire est nécessaire pour profiter de tous les charmes du sentiment érotique. Cette idée est répandue dans l'érographie elle-même, ainsi que nous l'avons vu avec la prolifération de figures de lecteurs intradiégétiques, mais elle a aussi été expressément formulée, notamment dans le livre d'entretiens entre Françoise Chawaf et Régine Deforges :

L'érotisme passe par un savoir, une culture, par du temps libre [...] ; il faut avoir l'esprit disponible et le cadre compte aussi. L'érotisme, c'est une occupation d'esthètes. Peut-on se soucier d'érotisme et être illettré ? En érotisme, l'instinct est éduqué. Le plaisir devient un art qui se libère du besoin et même du désir<sup>426</sup>.

Dans l'idée de Chantal Chawaf, le texte seul est responsable de cette esthétisation de l'érotisme. En outre, dans une entrevue donnée au journal *Libération*, Julia Kristeva exprime une intuition de la même nature :

Les gens qui ne savent plus lire ou mémoriser ne savent plus aimer non plus. Ils n'ont pas impliqué leur histoire et leurs affects dans leur lecture, dans leur manière de penser. Alors que cette réciprocité est la base du lien humain<sup>427</sup>.

Lire pour partager ses expériences, voilà ce que serait le cœur de l'intertextualité en érographie. Bien entendu cela présuppose une certaine culture et des habitudes de lectures développées, et on peut alors se poser la question du déterminisme social, qui priverait d'érotisme ceux qui n'ont que peu accès à la culture. Même si d'aucuns se sont ingéniés à démontrer que toutes les classes sociales sont concernées par l'érotisme même le plus sophistiqué<sup>428</sup>, on peut se permettre d'interroger les limites d'un érotisme qui ne serait basé que sur une culture académique. C'est pourtant ce que mettent en scène les textes érotiques, de manière répétée, représentant souvent étudiants, lettrés ou couples érudits. C'est le cas par exemple de Pierre Bourgeade lorsqu'il dote l'héroïne d'un de ses romans, *L'Empire des livres*, d'une formation universitaire littéraire. Son éveil à la sensualité se fait d'ailleurs par ce parcours académique :

---

425 DE ROUGEMONT, Denis, *L'amour et l'Occident*, op. cit., p. 191.

426 CHAWAF, Chantal, « L'amour de lire et d'écrire » in *L'érotique des mots*, op. cit., p. 165.

427 CALVET, Catherine et DAUMAS, Cécile, « Julia Kristeva et Philippe Sollers : « Le vrai personnage du couple, c'est le temps » », Série « Heureux en méninges », *Libération*, 24 juillet 2015.

428 Cf. DE BERG, Jeanne, *Le petit carnet perdu*, Paris, Fayard, 2007. Dans ce récit, l'auteure (dont le pseudonyme cache Catherine Robbe-Grillet) consacre un des chapitres à démontrer que même les individus les plus démunis en capital monétaire et en capital culturel sont sensibles à la morsure de l'érotisme sophistiqué et mis en scène, au point de vouloir tout sacrifier pour pouvoir faire partie de ce monde.

La solitude sentimentale, à Paris, quand elle avait commencé à étudier en Sorbonne, ne lui avait jamais pesé, mais elle s'était demandé plusieurs fois, à la lecture des romans qui étaient au programme des « lettres modernes », si elle n'avait pas tort, somme toute, de ne pas se livrer, de temps en temps, aux occupations de la chair. Les romanciers qu'elle étudiait et qu'elle aimait n'avaient-ils pas accordé, à ces occupations, une importance considérable ? Cependant, l'obsession charnelle, et le temps qu'ils lui avaient consacré, n'avaient nui en rien à leur œuvre littéraire : on pouvait estimer, au contraire, que celle-ci était née de celle-là. La débauche, pour eux, n'avait pas été du temps perdu mais du temps gagné<sup>429</sup>.

Le personnage se livrera par ailleurs, suite à cette constatation, à de nombreuses relations érotiques expérimentales, au terme desquelles elle apprendra autant sur la littérature que sur la sensualité.

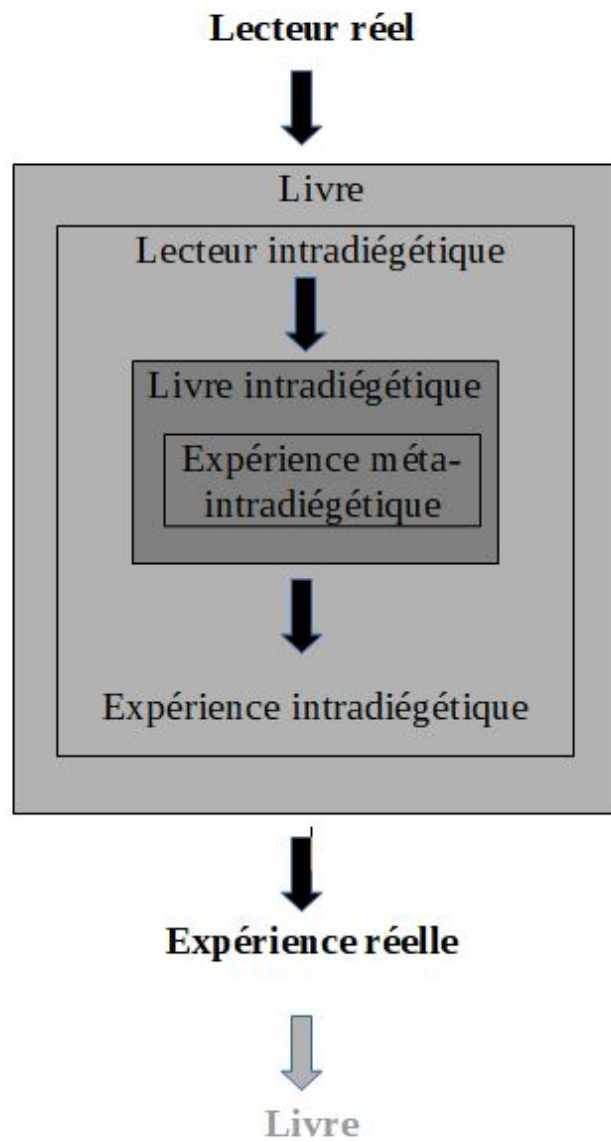
Ainsi, si c'est par la littérature que nous est enseigné le sentiment érotique, et si les expériences sont déversées à nouveau dans la littérature par ceux parmi les amants qui sont aussi auteurs, en conséquence il est aisé d'imaginer que la mémoire de l'érotisme se trouve dans la littérature. Le rôle de l'intertextualité dans cette configuration est de faire office de processus d'élection des enseignements importants. Telle scène ou idée sexuelle qui aura marqué une époque sera reprise dans d'autres livres, permettant la perpétuation de sa mémoire et de son importance. En résumé, « l'amour, c'est de la littérature. Celle-ci, en effet, contient à la fois ce qui nous y porte (notre curiosité native pour le sentiment, sa façon de le dire et de le vivre) et ce que nous y trouvons tant de fois illustré (rappels et reconnaissance des plaisirs déjà eus)<sup>430</sup>. » L'érographie met cela en lumière en créant entre les textes des correspondances qui font office de réseau de connaissances sensuelles.

---

429 BOURGEADE, Pierre, *L'empire des livres*, Paris, Gallimard, 1991, p. 109.

430 GRIVEL, Charles « La place d'amour », *op. cit.*, p. 119.

Fig. 10 – Schéma de l'expérience de lecture intradiégétique



### 2.2.3. L'intertextualité directe, où quand l'érotisme se joue entre les pages

«Vivo, scrisse, amo»  
(Il vécut, écrivit, aima)  
Épithaphe de Stendhal

L'intertextualité est manifeste et régulière dans l'érographie. Elle est diffuse, imprécise, et transcende époques et genre, pratiques sexuelles et temporalité. Une héroïne d'un roman d'aujourd'hui pourra s'appeler « Justine » afin de diffuser une aura sexuelle, sans pour autant être une copie de la maltraitée et prude héroïne de Sade. On titrera son roman *Histoire d'I*.<sup>431</sup> ou *Histoire d'eaux*<sup>432</sup> sans que la volonté de sacrifice de l'héroïne d'*Histoire d'O*. y soit jamais représentée.

Mais que se passe-t-il lorsque l'intertextualité n'est pas diffuse et globale mais précise et adressée ? Nous avons évoqué précédemment le fait qu'avoir une vie marquée par l'érotisme n'était pas nécessaire pour écrire sur l'expérience érotique. Cela dit, que peuvent nous apprendre les expériences des érographes eux-mêmes, lorsqu'elles sont concomitantes de leurs écrits ? Ici nous désirons mettre en avant le cas de quelques auteurs pour qui l'écrit publié est matière première de leur sexualité effective. Pour cela nous aimerions convoquer l'exemple de romanciers qui utilisent le texte comme liant, comme ciment de leur relations, en instaurant un véritable dialogue érotique par livres interposés. Nous supposons que cet exemple, loin de n'être qu'un voyeurisme pour amateur d'anecdotes, peut permettre de comprendre les jeux de correspondances entre les différents textes, et comment l'expérience érotique effective s'insère dans ceux-là.

Le premier couple que nous désirons ainsi convoquer est constitué de Jacques Henric et de Catherine Millet. Si nous avons pu déjà évoquer *La vie sexuelle de Catherine M.*, nous voulons mettre ici l'accent sur ce qui entoure ce livre, notamment la vie amoureuse de son auteur, et de son mari (dont il est question à de nombreuses reprises dans *La vie sexuelle...*), Jacques Henric. Les deux membres de ce couple sont tous deux écrivains, érographes aussi pour chacun, et ont depuis le début de leur relation intégré le récit de leurs expériences érotiques dans leur littérature. Ainsi Catherine Millet, dans *Jour de Souffrance* (livre qui fait suite à *La vie sexuelle de Catherine M.* et qui raconte la jalousie consécutive à un couple ouvert), explique combien le récit de ses aventures est au centre de leur relation, bien que frappé d'interdit :

---

431 GAËTANE, *Histoire d'I*, Eric Losfeld, Paris, 1972.

432 PIERRAT, Emmanuel, *Histoire d'eaux*, Paris, Le Dilletante, 2002.

Bavarde avec Jacques au début, je dus me débrouiller, plus ou moins bien et de toute façon à retardement, avec l'interdit qui frappa aventures et récits d'aventures à partir du moment où notre relation fut pensée comme une relation d'amour, ceci tout en ayant l'occasion de lire à une ou deux reprises dans ses romans la description d'une scène érotique qui ne pouvait être que le reflet d'une anecdote rapportée par moi<sup>433</sup>.

Il y a un interdit de parole sur ce sujet au sein du couple, et pourtant la vie sexuelle de l'un enrichit les livres de l'autre, et réciproquement : Catherine Millet raconte comment les dites anecdotes ont fait d'elle un écrivain, après les avoir lues sous forme de littérature dans les ouvrages de son mari :

J'ai l'idée que *Catherine M.* naquit vers cette époque. C'est-à-dire que celle que j'étais auprès de Jacques commença à observer celle, ou celles, que j'étais dans l'équipée sexuelle, de telle façon -avec tout à la fois recul et attention- que cela finit par constituer, après bien des années de notations mentales involontaires, la matière d'un livre. [...] Moi qui avais toujours joui de la liberté sexuelle comme s'il s'agissait d'une faculté innée, voilà que je commençais à enregistrer des visions de moi-même à travers des situations et des rencontres qui pour la première fois m'apparaissaient avec le relief du pittoresque<sup>434</sup>.

Lorsque l'idée du livre naît, c'est toute la perception du réel qui en est chamboulé, comme si le simple projet d'écriture transformait le monde en un coffre où puiser exemples et situations, de quoi faire des phrases. L'expérience se fait matière grammaticale, matrice de paragraphes à naître. Ainsi il est difficile de dire si c'est l'idée du livre qui crée les situations « pittoresques » ou si ce sont ces situations qui font naître l'idée du livre. D'après le témoignage de Catherine Millet il semblerait que les deux instances – livre et expérience – se nourrissent l'une l'autre, sans qu'il soit vraiment capable de distinguer laquelle est première dans le processus créatif. Mais dans ce duo d'écrivains, les livres de Catherine Millet ne sont pas les seuls à participer à cette transmutation littéraire de l'expérience érotique. Catherine Millet raconte, dans *Jour de Souffrance*, comment les livres de son mari empruntent à leur vie sexuelle conjugale et extra-conjugale. Elle décrit comment, lisant des scènes de sexe dans ces romans, elle se projette immédiatement dans les descriptions, tout en ayant la sensation de devenir elle-même littérature :

Les livres de Jacques étaient comme imprimés sur du papier buvard qui absorbait et défaisait les signes que j'avais cru reconnaître. Quand une figure qui ne pouvait pas être moi se dessinait dans un environnement qui était le mien, quand un détail s'écartait de mon propre souvenir des lieux et des choses, c'était ma vie qui était bue par la matière fibreuse et qui s'y dissolvait. Le procédé valait pour l'évocation d'un corps. Je projetais le mien dans la description d'un dos. Mais pour les fesses, ce n'était plus ça. Alors l'image de moi s'enfonçait dans la page, faisant place à l'image d'une autre<sup>435</sup>.

---

433 MILLET, Catherine, *La vie sexuelle de Catherine M.*, op. cit., p. 71.

434 Id., *Jour de Souffrance*, op. cit., pp. 64-65.

435 *Ibid.*, p. 134.

Le livre devient le lieu de la jalousie, puis par glissement, de l'érotisation<sup>436</sup>. Et à l'inverse, c'est cette érotisation par la confusion avec les amantes décrites sur le papier qui va permettre à Catherine Millet d'entrer elle-même en écriture :

Ainsi, si je suis certaine que la première pensée d'un livre qui s'intitulerait *La vie sexuelle de Catherine M.* surgit avant la crise dont il est question dans ces pages, je ne peux toutefois guère la dater. Ni dire quand je m'en ouvris pour la première fois. Il m'arrive de questionner mon entourage pour tenter de réveiller mes propres souvenirs, mais, interrogé, Jacques ne se souvient pas plus que moi. Ce qui est certain, c'est qu'elle se cristallisa pendant la crise<sup>437</sup>.

L'expérience de la jalousie, étant initiée par des écrits (ce que Catherine Millet appelle la « crise », et qui est le sujet de *Jour de Souffrance*, est déclenchée par la découverte de courrier érotique adressé à son mari par une autre femme) se perpétue dans les écrits (Catherine Millet cherche sa propre figure dans les figures d'amantes décrites par Jacques Henric dans ses romans), se résout donc fatalement dans l'écrit. Si bien que l'écriture est un véritable havre de paix dans lequel Catherine Millet peut s'échapper lorsque la douleur créée par la jalousie est trop forte :

Le gros de la crise était passé, mais je connaissais encore des rechutes. Il est remarquable que ces soubresauts n'affectèrent pas le cours de mon travail. Une discussion avait pu dégénérer en dispute la veille, j'avais sangloté une partie de la nuit, je ne m'en mettais pas moins au travail sereinement le lendemain pour décrire une scène dans un club échangiste ou quelque rituel érotique auquel nous avions pu nous livrer, Jacques et moi. J'étais si bien absorbée par le fil de ce que j'écrivais que rien des aléas quotidiens ne l'affectait. Peut-être que ces aléas appartenaient déjà au passé tandis que les souvenirs que je rappelais constituaient paradoxalement mon présent<sup>438</sup>.

Et ainsi paraît *La vie sexuelle de Catherine M.*, faisant disparaître entièrement non pas la jalousie mais la souffrance occasionnée par elle.

Mais la présence de l'écriture comme liant dans la relation de couple ne s'arrête pas là chez Millet/Henic. Après la parution de ce texte, Jacques Henric, dont l'œuvre romanesque est depuis toujours habitée par des images de sa femme, voulu lui adresser plus particulièrement un écrit. Il en fit en réalité deux, *Légendes de Catherine M.*, et *Comme si notre amour était une ordure...*, qui sont comme des réponses directes à *La vie sexuelle de Catherine M.*, et qui lui permettent de faire face, d'exprimer ou de surmonter des émotions complexes, inexprimables dans le quotidien du couple. Dans un entretien mené par Richard Leydier pour la collection *Témoins de l'art*, Catherine Millet explique clairement la fonction d'interférence que les livres ont dans la vie du couple :

---

436 Il y a un thème récurrent dans le récit de Catherine Millet qui lie jalousie et sexualité, notamment masturbatoire.

437 *Ibid.*, p. 255.

438 *Ibid.*, p. 261.

Et peut-être avons-nous plus de facilité pour dialoguer par livres interposés que sur l'oreiller. *Comme si notre amour* a été la réponse de Jacques à *La Vie sexuelle*. C'est le récit d'un homme dont la femme a raconté publiquement sa vie sexuelle et qui décide d'aller jusqu'au bout de l'expérience en superposant à ses mots à elle des images que d'ailleurs elle avait décrites en partie. Je ne sais pas s'il y a beaucoup d'hommes qui auraient eu le courage de cette confrontation, et assez de fermeté pour s'en sortir indemnes<sup>439</sup>.

Notre hypothèse est que l'admiration que Catherine Millet semble porter à son compagnon est renforcée par le fait que cet acte de « courage » est public, qu'il s'actualise dans un cadre qui leur est familier, celui de la publication<sup>440</sup>. Un livre non publié n'a pas de valeur critique, c'est aussi la publication qui lui donne son caractère de littérature. Le cas des écrits apocryphes est à considérer, mais il s'agit d'un tout autre champ que nous ne pouvons aborder ici. En tous les cas la publication du texte agit comme un aveu : il est créateur de vérité. Dans le couple, ici, la parution du livre est comme une promesse de sincérité, une adresse appuyée qui assure l'autre de sa bonne foi. On retrouve la *force avouante* évoquée précédemment, à la fois par Foucault et par De Rougemont, qui permet la prise de conscience et l'organisation du sentiment érotique. Dans *Comme si notre amour était une ordure*, Jacques Henric fait le récit des émotions et pensées qui lui viennent lorsqu'il décide, une nuit, de visionner des images pornographiques mettant en scène sa femme. À l'issue du livre, il s'interroge sur les raisons d'une telle démarche :

De telles scènes, je les ai lues avant de les voir. J'ai suivi sur plus de deux cents pages le récit de ce que je vois aujourd'hui en images. J'ai lu avant de voir. Je vois avant de relire. J'avais, pour certains épisodes, suivi leur récit oral, avant, bien plus tard, de les lire, et avant de les voir. [...] J'ai entendu, j'ai lu, je vois, j'entends. Vais-je vraiment relire, et revoir, une fois de plus, et réentendre ? En direct, sans le filtre de l'enregistrement vidéo et l'écran du téléviseur, qu'aurais-je vu, entendu de plus ? De moins ? Autrement<sup>441</sup> ?

Il semble signifier que visionner ces vidéos fut non seulement douloureux mais également stérile. Lire ou entendre aurait suffi, avait déjà suffi, semble-t-il nous dire. Mais il y a une étape que Henric oublie dans sa litanie : écrire. Il a entendu, lu, et vu, certes, mais il finit surtout par écrire. À la fin du récit, le narrateur éteint l'écran sur lequel il visionnait ces images, et finit par rejoindre sa femme dans le lit où elle dort encore. En guise de postface, il cite un poème d'Hermann Broch, et ces vers closent le récit : « Démesuré était leur repos / et ils étaient ombre autant qu'étoile<sup>442</sup>. » Ainsi c'est bien l'écriture qui apporte la paix, qui permet de faire le lien entre les deux différences expé-

---

439 LEYDIER, Richard et MILLET, Catherine, *D'Artpress à Catherine M.*, op. cit., p. 226.

440 Nous nous sommes exprimé là-dessus plus longuement dans un article intitulé « Publiciser et publier ses amours, fonctions de l'écriture sur l'intime chez deux couples d'auteurs contemporains », *Revue des Sciences sociales de l'Université de Strasbourg* n° 58, 2017, pp. 68-73.

441 HENRIC, Jacques, *Comme si notre amour était une ordure !*, op. cit., p. 294.

442 BROCH, Hermann, *La mort de Virgile*, 1945, cité dans HENRIC, Jacques, *Comme si notre amour...*, op. cit., p. 368.

riminentales du couple. L'accord se trouve dans la littérature, comme nous venons justement de le montrer en première partie de ce chapitre.

Dans le cas cité, les livres interposés entre les membres de la relation sont donc un liant, un véritable outil de construction de la vie sexuelle. Leur finalité dépasse celle de la simple pratique sexuelle reportée sur les livres, elle est vecteur d'expérience au même titre que tout autre accord mis en place au sein d'un couple pour en construire la vie érotique. Une vie entière marquée par la littérature d'abord par la lecture, puis par l'écriture, ne semble prendre de sens que lorsqu'elle s'accomplit dans l'écriture même. La vie de couple n'échappe pas à cela non plus.

Mais Catherine Millet et Jacques Henric ne sont pas les seuls érographes qui nous ont interpellés sur cette question. Car il y a une autre manière de construire un érotisme intertextuel sans dialoguer par livres interposés, qui est d'écrire un livre ensemble. Dans *Du mariage considéré comme un des beaux arts*, deux écrivains, mariés, reconnus et ayant une carrière publique longue et établie réalisent ensemble un livre sur leur mariage. Il s'agit de Philippe Sollers et de Julia Kristeva, qui évoquent dans ce livre (en réalité, un recueil d'entretiens et de dialogues menés entre 1990 et 2014) leur mariage, la manière dont cela joue sur leurs travaux d'écriture respectifs, et les instances de liberté que chacun accorde à l'autre dans cette union qu'ils qualifient eux-mêmes de « singulière ». La question qui sous-tend tous ces textes est celle de la longévité du couple. Or, ils en viennent à répondre à la question « comment faites-vous pour durer ? » par la simple réponse que l'amour est une conversation, et qu'il convient donc de trouver le moyen de faire durer cette conversation. Le livre, support de langage, est probablement considéré comme un de ces moyens. La publication donnant par ailleurs plus de poids à la conversation, puisqu'elle se fait alors publique. Julia Kristeva évoque par ailleurs combien c'est le langage qui fait l'amour, et à quel point la conversation permet de combler la différence inaliénable de deux individus (leur « discontinuité », dirait Bataille) :

C'est à une inlassable recherche d'investigation dans le langage que mène l'amour, et je vous propose de penser que l'amour ne tient, qu'il n'existe que par la capacité de tendre vers le dire de cet *entre-deux* insondable, innommable<sup>443</sup>.

Et Kristeva de citer Sollers dans le texte, démontrant qu'elle a une conscience précise de ce que contiennent les livres de son comparse. Tout comme Annie Ernaux et Marc Marie se sont sentis investis de puissance amoureuse littéraire au point d'écrire un livre à deux (*L'usage de la photo*, que nous avons déjà cité), c'est ce comblement de la différence portée à son paroxysme qui permet

---

443 KRISTEVA, Julia et SOLLERS, Philippe, *Du mariage considéré comme un des beaux-arts*, op. cit., p. 126.



l'écriture d'un récit en commun :

Si cette cohabitation de nos deux étrangetés – celle de Sollers et la mienne – continue à défier l'épreuve du temps, c'est parce que *ça s'écrit* différemment et en résonance réciproque<sup>444</sup>.

On pourrait presque en conclure que c'est l'intimité ainsi créée qui est le garant du succès de l'écriture. Mais ce serait oublier que d'autres livres érotiques « à quatre mains » se sont faits sans que les deux auteurs ne soient intimes, ni même ne se connaissent (c'est le cas par exemple de *En toutes lettres* de Françoise Rey et Remo Forlani<sup>445</sup>). Car cette correspondance érotique par livres interposés, ou par livres conçus ensemble, ne se fait pas uniquement entre écrivains qui partagent un quotidien – ou un sentiment érotique – commun :

En 1991, Annie Ernaux publie un petit roman, *Passion simple*, dans lequel elle raconte l'érotisation permanente qui fut la sienne une année : « à partir du mois de Septembre l'année dernière, je n'ai plus rien fait d'autre que d'attendre un homme : qu'il me téléphone et qu'il vienne chez moi »<sup>446</sup>. Il y est question des rencontres érotiques entre la narratrice et un homme marié et vivant à l'étranger, non nommé ni caractérisé autrement que par une initiale, et surtout des attentes entre ces dites rencontres, par ailleurs peut-être plus érotiques que ces dernières elles-mêmes. Cet homme en question, bien qu'étant le sujet central du livre, en est étrangement absent. Le roman connu un certain succès, si bien que trois ans plus tard, un psychiatre, par ailleurs pas écrivain, se prit de continuer le récit, voulant combler l'absence de l'homme dans le roman d'Annie Ernaux. C'est ainsi que *Madame, c'est à vous que j'écris*, parut en 1995.

Le roman est une réponse à celui d'Annie Ernaux, le narrateur s'adresse directement, à la deuxième personne, à la narratrice de *Passion simple*. C'est une adresse directe non pas à l'auteur mais au personnage du livre. Cependant on comprend assez vite que Alain Gérard effectue une confusion entre ces deux instances (écrivain, narrateur). Dans la préface du récit, il explique la genèse du livre :

J'eus cet hiver, en Bretagne, l'occasion de découvrir un texte écrit voici quelques années par une jeune romancière. [...] Au plaisir de rencontrer les mots de cette femme en attente, amoureuse, passionnée, des sentiments de tristesse vinrent très vite se mêler. Cet homme qu'elle attendait semblait ne pas exister. Le récit ignorait la voix, le discours, les regards, les souvenirs de l'homme espéré. De brèves indications désignaient comme objet de passion un étranger rustique, trivial et muet. Au moment de m'endormir, j'eus pour cet amant oublié une sorte de regret. Il n'avait répondu que très partiellement à l'attente, mais aurait-il pu en être autrement ? Était-ce une raison suffisante pour ignorer si fort ce vaillant artisan, cet *homo erectus* de

---

444 *Ibid.*, p. 108.

445 Voir chapitre 2.3.2 de cette même partie.

446 ERNAUX, Annie, *Passion simple*, Paris, Gallimard, 1991, p. 13.

circonstance, transformé en manuscrit, congédié sans faute grave, oublié déjà ? Je pensais qu'il n'aurait pas aimé ce livre, qu'il aurait pu en être blessé. Il aurait pris ce vin d'amour pour un vin trop frais, encore renfermé sur lui-même, attendant de renaître. Le lendemain, au petit-déjeuner, je fis part de ces remarques à mes amies. Françoise et Marianne, étonnées de m'entendre réagir ainsi, me proposèrent non sans malice, d'écrire une réponse, d'adresser une lettre. Le défi m'amusa. Une date limite fut imposée, j'acceptai la règle du jeu. Je conçus alors *Madame, c'est à vous que j'écris*<sup>447</sup>.

Nous ne ferons qu'évoquer sans l'examiner la posture condescendante d'une telle opération, car ce qui nous intéresse est autre : l'urgence que l'auteur ressent à répondre à ce livre témoigne de la portée dialogique de l'érographie. Puisque les sentiments décrits dans l'érographie concernent l'humain en nous, l'envie de répondre, d'ajouter, de contredire peut se faire pressante. Dans le cas d'Alain Gérard, assez pour qu'il décide lui aussi de publier un roman qui soit une réponse à celui d'Annie Ernaux, alors qu'il n'est lui-même pas écrivain<sup>448</sup>. De plus, le fait que l'auteur considère ce qui est dit comme véridique corrobore ce que nous tentions de mettre en lumière dans la première partie : qu'au texte érotique, on demande d'être réel. Il reconnaît pourtant que le texte n'est pas autobiographique (« un livre qui, sans être autobiographique, évoquait sans doute un temps de sa vie<sup>449</sup> ») mais refuse de le considérer comme de la littérature. C'est son empathie pour un personnage de papier, dont l'existence réelle n'est pas prouvée, ni même présumée, qui le pousse à écrire. Il met donc en scène cet « amant oublié » et lui donne la parole. Voici l'amant qui s'exprime donc :

J'ai rencontré votre livre, voici quelques semaines. Prague, que bien des mouvements agitent, avait sans doute préféré me cacher un texte dont la lecture me choque. Une blessure profonde m'a, les nuits qui ont suivi cette lecture, privé de sommeil.

Quelques jours ont passé, pas ma colère. [...] J'ai voulu vous envoyer cette lettre. Puis curieusement, soudain, je viens de décider d'écrire ce récit<sup>450</sup>.

L'auteur se confond avec son personnage, l'intention de son personnage se confond avec celui de l'auteur, comme en témoigne le parallélisme flagrant entre l'avant-propos et l'incipit du récit. On notera aussi la métaphore qui considère la prise de connaissance du livre comme une « rencontre ». Puis, signalant qu'une lettre ne suffisait pas, l'auteur décide finalement d'écrire un récit. Les écrivains n'envoient pas de lettres, ils font œuvre. Ou plutôt l'œuvre tient lieu de correspondance plus forte, censément plus intense. Ces ouvrages sont comme une lettre ouverte érotique dont le

---

447 GÉRARD, Alain, *Madame, c'est à vous que j'écris*, Paris, Albin Michel, 1995, pp. 9-11.

448 Les autres ouvrages publiés d'Alain Gérard sont des traités de médecine psychiatrique.

449 *Ibid.*, p. 9.

450 *Ibid.*, p. 15.

pouvoir agissant ne pourrait s'effectuer que dans la publicité de l'opération<sup>451</sup>. Et l'écriture, puisque si adressée, est vécue corporellement par le narrateur du récit :

Il est trois heures. Je viens de vous écrire comme si le temps ne devait pas finir.  
Vous adresser ces mots, cette nuit, sera sans doute notre ultime rencontre. Je le savais en commençant.  
On arrête les mots comme on s'arrache au corps<sup>452</sup>.

L'écriture est vécue comme une expérience de rencontre, conséquemment le corps en vient à s'incarner dans les phrases. L'objet même en devient un objet lourd d'une charge érotique, un objet non plus seulement spirituel mais également charnel :

Cette nuit, au milieu de mes vacances en Toscane, je viens de corriger les épreuves de ce livre aujourd'hui achevé.  
Il est cinq heures, je signe le bon à tirer qui permettra dans quelques jours son impression.  
Les caractères granjon, les pages blanches et lisses me rappellent encore la beauté de votre nuque pâle, la douceur de vos cheveux<sup>453</sup>.

Petit à petit le livre n'est plus une réponse, il ne se contente pas de remplir les manques – supposés – du livre d'Annie Ernaux, mais il devient en lui-même une composante de la relation, voire la seule relation, puisque l'expérience réelle – si elle existe – d'Annie Ernaux avec son amant est à jamais plongée dans le passé, tandis que l'expérience d'un lecteur qui rencontrerait les deux romans redonne vie sans cesse à la relation, uniquement langagière. Ainsi conclut donc Alain Gérard :

Nous ne connaissons jamais la douce tendresse d'un couple vieillissant. Au moins conserverais-je dans ma bibliothèque et au fond de ma mémoire l'union de nos mots différents<sup>454</sup>.

Le narrateur rêve d'une union sur les étagères de la bibliothèque, mais qui n'est possible que parce que lui-même a été créé dans un livre, qu'on imagine rangé à côté du sien propre, après parution. Tout comme chez Annie Ernaux, la relation ne peut se compléter (devenir complète) que dans l'écriture. La narratrice d'Annie Ernaux écrit pour recréer les émotions érotiques, pour élaborer une expérience érotique de synthèse (« Il m'a semblé que l'écriture devrait tendre à cela, cette impression que provoque la scène de l'acte sexuel, cette angoisse et cette stupeur, une suspension du jugement moral<sup>455</sup> » écrit-elle à l'ouverture de son roman). Ici l'érotique, c'est l'adéquation entre le péri-texte et le texte, entre l'avant-propos et le récit, la confusion entre l'auteur et les personnages.

451 Nous renvoyons ici encore une fois à notre article « Publiciser et publier ses amours, fonctions de l'écriture sur l'intime chez deux couples d'auteur contemporains », in *Revue des Sciences Humaines de l'Université de Strasbourg*, n° 58, 2017.

452 GÉRARD, Alain, *op. cit.*, p. 53.

453 *Ibid.*, p. 79.

454 *Ibid.*, p. 73.

455 ERNAUX, Annie, *Passion Simple*, *op. cit.*, p. 12.

Par le fait de la réponse d'Alain Gérard, le livre d'Annie Ernaux devient un objet sensuel, ou du moins sensualisé, dont la portée érotique ne se contente plus d'être contenue dans les pages mais déborde dans le réel. L'intertextualité directe, ici, crée l'érotisme, qui est un érotisme entièrement langagier.

Il existe un versant sombre de cette mécanique des chairs textuelles qui s'échangent dans les livres, et il a été révélé récemment sous l'apparence d'une polémique. Vanessa Springora dans *Le Consentement* met au jour la terrible machine de domination que peut devenir le texte publié. Dans ce récit largement commenté dans la presse, elle raconte comment elle fut victime de l'emprise, alors qu'elle était mineure, d'un écrivain célèbre, nommé G. dans le récit (on sait aujourd'hui qu'il s'agit de Gabriel Matzneff, écrivain à la longue carrière). Ce qui nous frappe ici est la manière dont pour Matzneff, l'écriture est une part entière de sa sexualité, aussi illégale soit-elle. Springora, au fil du récit, démonte cette mécanique et l'offre au jugement du lecteur :

Avec G., je découvre à mes dépens que les livres peuvent être un piège dans lequel on enferme ceux qu'on prétend aimer, devenir l'instrument le plus contondant de la trahison. Comme si son passage dans mon existence ne m'avait pas suffisamment dévastée, il faut maintenant qu'il documente, qu'il falsifie, qu'il enregistre et qu'il grave pour toujours ses méfaits.<sup>456</sup>

Le récit décrit toutes les fonctions que nous avons déjà abordées : la fictionnalisation<sup>457</sup>, l'aura érotique de l'écrivain<sup>458</sup>, l'effet Shéhérazade, l'intertextualité, mais aussi le rôle de la correspondance<sup>459</sup> et la place importante du journal intime<sup>460</sup>, auxquels nous allons venir. Il démontre surtout à quel point le texte peut devenir un constituant de l'érotisme, pour celui qui écrit. Car la forme de l'expérience sexuelle de Matzneff est éminemment textuelle, il se sert de l'écrit pour asseoir sa domination et s'assurer un certain plaisir, aux dépens de ses victimes :

---

456 SPRINGORA, Vanessa, *Le Consentement*, Paris, LGF, 2020, p. 171.

457 « D'abord ces lettres de dénonciation anonyme, puis la crainte d'être tous les deux atteints du sida : ces menaces successives ont cristallisé notre amour. Devoir se cacher, disparaître, fuir le regard intrusif des témoins, des jaloux, hurler dans une salle d'audience que je l'aime plus que tout tandis qu'on passe les menottes à mon bien aimé... Mourir dans les bras l'un de l'autre, la peau rongée, collée sur les os, mais d'un seul cœur qui ne bat que pour l'autre... La vie auprès de G. ressemble plus que jamais à un roman. Sa fin sera-t-elle tragique ? » *Ibid.*, p. 116.

458 « Reproduire de livre en livre, avec un même fétichisme, cette littérature de jeunes filles en fleurs permet à G. d'asseoir son image de séducteur. Ces lettres sont aussi, de façon plus pernicieuse, le gage qu'il n'est pas le monstre qu'on décrit. Toutes ces déclarations d'amour sont la preuve tangible qu'il est aimé, et mieux encore, qu'il sait, lui aussi, aimer. C'est un procédé hypocrite qui ne trompe pas seulement ses jeunes maîtresses, mais aussi ses lecteurs. » *Ibid.*, p. 93.

459 « Dès le début de notre relation, nous avons correspondu par lettres, comme aux temps des Liaisons dangereuses, me suis-je dit avec ingénuité. G. m'a tout de suite incitée à utiliser ce mode de communication, sans doute parce qu'il est écrivain en premier lieu, mais par sécurité, aussi, bien sûr, pour protéger notre amour des regards indiscrets. » *Ibid.*, p. 91.

460 « Désormais, la moindre de mes paroles est retenue contre moi. Son journal est devenu mon pire ennemi, le filtre par lequel G. tamise notre histoire et la transforme en passion malade dont je suis la seule artisanne. Dès l'amorce d'un reproche, il s'empresse d'enfourcher sa plume : Tu vas voir ce que tu vas voir, ma jolie, et tiens, vlan ! Voilà un sacré portrait de toi dans mon carnet noir ! » *Ibid.*, p. 138.

G. n'était pas un homme comme les autres. Il avait fait profession de n'avoir de relations sexuelles qu'avec des filles vierges ou des garçons à peine pubères pour en retracer le récit dans ses livres. Comme il était en train de le faire en s'emparant de ma jeunesse à des fins sexuelles et littéraires. Chaque jour, grâce à moi, il assouvissait une passion réprouvée par la loi, et cette victoire, il la brandirait bientôt triomphalement dans un nouveau roman.<sup>461</sup>

Sans l'écrit, la domination ne serait pas aussi efficace, et on peut se douter que Matzneff en retirerait moins de plaisir. Le livre est donc l'outil essentiel, nécessaire à l'accomplissement de sa sexualité. Mais ce biais textuel est loin d'être uniquement valable pour l'écrivain, il l'est aussi pour les individus sujets de ces écrits :

Après la lecture de ce livre, j'ai le sentiment profond d'une existence gâchée avant d'avoir été vécue. Mon histoire y est biffée d'un trait de plume, consciencieusement effacée, puis révisée, réécrite noir sur blanc, tirée à des milliers d'exemplaires. Quel rapport peut-il bien y avoir entre ce personnage de papier créé de toutes pièces et ce que je suis en réalité ? M'avoir transformée en personnage de fiction, alors que ma vie d'adulte n'a pas encore pris forme, c'est m'empêcher de déployer mes ailes, me condamner à rester figée dans une prison de mots. G. ne peut l'ignorer. Mais je suppose qu'il s'en moque éperdument.<sup>462</sup>

L'écrit façonne l'expérience de manière durable, non plus dans l'optique du plaisir mais sous la forme du traumatisme. Les livres ne sont pas inoffensifs, ils peuvent enfermer tout comme ils peuvent aider à jouir. Pour Springora, bien qu'elle ait conscience d'être une personne différente de son double de papier, elle se sent aliénée par celle-ci. Sa façon d'y répondre semble alors parfaitement naturelle : c'est d'écrire à son tour, et de « prendre le chasseur à son propre piège, l'enfermer dans un livre. »<sup>463</sup> Avec succès, puisqu'à la suite de la publication du *Consentement*, Gallimard a retiré de la vente les ouvrages de Matzneff, lui coupant ainsi le moyen de justifier ses agissements illégaux, et de les vivre avec l'intensité qu'il voudrait. Springora résume ainsi la sexualité textuelle de Matzneff : « Toute son intelligence est tournée vers la satisfaction de ses désirs et leur transposition dans un de ses livres. Seules ces deux motivations guident véritablement ses actes. Jouir et écrire. »<sup>464</sup> Quitte à enfermer, sur son passage, les femmes dans ses livres.

La fonction vectorielle de l'érographie est donc d'autant plus visible qu'elle est vécue par des individus dont le métier est l'écriture. Loin de l'anecdote, la manière dont les écrivains usent de l'écrit pourrait bien nous renseigner sur la valeur et l'influence du texte sur l'expérience. Mais tout homme n'est pas écrivain, et l'écrivain n'est pas un homme comme un autre : celui qui passe sa vie

---

461 *Ibid.*, p. 134.

462 *Ibid.*, pp. 174-175.

463 *Ibid.*, p. 10.

464 *Ibid.*, p. 149.

face au papier s'en référera bien sûr au papier pour agir sur sa vie. Il nous faut donc élargir et vérifier cette influence de l'écrit chez toute personne capable de ressentir le sentiment érotique.



## **Chapitre 3 : La relation épistolaire, ou le texte surmené**





Nous avons exploré la figure de Shéhérazade, et observé que la naissance du sentiment érotique était affaire de langage. Mais si je puis être ensorcelé par le discours, par le babil amoureux lorsque je fais l'expérience de la séduction, suis-je pour autant à la merci du seul langage, ou cela dépend-t-il du corps tangible qui est devant moi ? En effet, si nous avons pu émettre l'hypothèse que le langage charme dans le cadre de l'expérience, que se passe-t-il lorsque ce langage quitte le domaine de l'expérience pour venir se nicher dans l'écrit ? Le charme opère-t-il de la même façon lorsque le Don Juan, lorsque la Shéhérazade ne sont pas face à moi mais cachés derrière un écran de papier ?

De même, si la littérature est un vecteur d'expérience dans le sens où elle a une capacité de séduction et d'initiation, qu'en est-il de nos usages courants du texte ? L'érographie met en scène bien des séductions, forcément flamboyantes, forcément réussies, qui s'appuient sur une érotisation systématique du langage. Or l'expérience réelle, bien que s'organisant selon les modes de la fiction, n'est pas aussi cohérente que celle-ci. Ce qui se passe dans le domaine littéraire n'est pas forcément amené à se passer dans le domaine sensible. Pour chercher la fonction vectorielle du texte érographique, il nous manque donc une dernière facette, il nous faut explorer un dernier bastion, qui n'est pas celui de la littérature publique mais celle de la littérature privée. Et quel autre moyen que d'étudier la correspondance amoureuse pour s'en approcher ? La correspondance, usage privé du texte qui use des normes mises en place par la littérature, peut nous permettre d'entrevoir les liens qui unissent sentiment érotique et expression littéraire, plaisir sexuel et manifestation textuelle.

Dans une analyse parue en 2000, Philippe Brenot, directeur de recherches en sexologie à l'université Paris Descartes, analyse les ressorts de la lettre d'amour. Il reconnaît dans la lettre amoureuse cinq fonctions principales : celle de formuler l'absence, celle d'être un lieu de parole, celle d'exprimer le désir, celle de représenter le corps de l'autre, et enfin celle de figurer l'acte amoureux en lui-même<sup>465</sup>. Ces cinq fonctions seront nos guides dans cette partie, où nous souhaitons questionner les rapports que le destinataire de la lettre entretient avec celle-ci en tant que texte érotisé.

---

465 BRENOT, Philippe, *De la lettre d'amour*, Paris, Zulma, 2000, introduction, pp. 6-12.



### 2.3.1 La lettre, le lien

« Je suis là, en train de t'écrire,  
avec une érection magnifique. »  
Henri Miller, *Lettres à Anaïs Nin*

Comme le démontre Philippe Brenot dans son étude, la lettre a pour fonction première d'être un lieu de parole (cette première fonction semble évidente), mais aussi de réparer l'absence. Elle est un dispositif qui non seulement permet d'échanger des informations, mais qui fait également office de palliatif à l'absence de l'autre. Elle n'est pas uniquement support discursif, elle est un support émotionnel. « Le flux continu de la lettre d'amour est un fantasme que bien des amants tentent de réaliser malgré les aléas de la poste afin de rétablir l'illusion de la présence<sup>466</sup> », explique Brenot, insistant sur le fait que la lettre, par conséquent, est un leurre volontaire, une machine à faire apparaître l'autre. Cette illusion de présence tant de fois désirée, Albert Cohen en donne une belle illustration dans *Belle du Seigneur*, par la relation qu'entretiennent les deux protagonistes avec la correspondance, dans le début de leur idylle :

Ariane, la vive, la tourmentée, l'ensoleillée, la géniale aux télégrammes de cent mots d'amour, tant de télégrammes pour que l'aimé en voyage sût dans une heure, sût vite combien l'aimante aimée l'aimait sans cesse, et une heure après l'envoi elle lisait le brouillon du télégramme, lisait le télégramme en même temps que lui, pour être avec lui, et aussi pour savourer le bonheur de l'aimé, l'admiration de l'aimé<sup>467</sup>.

Tous les stratagèmes sont bons pour rétablir cette illusion de présence, pour maintenir le lien, pour créer l'impression d'être ensemble, jusqu'à cet artifice de la temporalité partagée à travers les mots, qui donne à Ariane la sensation même que le regard de Solal se pose sur elle. Le rapport qu'elle entretient avec la lettre se fait presque fétichiste :

Soucieuse de perfection, elle rédigeait d'abord des brouillons, deux ou trois, ou davantage. La dernière version jugée satisfaisante, elle se lavait les mains pour ne pas risquer d'altérer le papier à lettres, un vélin teinté, se les lavait longuement, charmée par la pensée qu'elle était une vestale se purifiant avant l'accomplissement d'un rite<sup>468</sup>.

Ces postures sont similaires à celles de rites, et il s'agit effectivement d'un rite, qui est de conjurer l'absence. On entrevoit là une croyance magique en la lettre, qui est investie du pouvoir de faire

---

466 *Ibid.*, p. 91.

467 COHEN, Albert, *Belle du Seigneur* [1968], Paris, Folio Gallimard, 1998, p. 465.

468 *Ibid.*, p. 535.

jaillir l'autre du papier. Car si la lettre érotique a pour fonction d'invoquer l'autre, c'est qu'elle a l'ambition de créer un lien entre les corps. Parfois, de manière très littérale :

Dans *Jour de Souffrance* que nous avons cité dans la partie précédente, Catherine Millet met en avant que l'une des manières de dépasser la crise dont il est question dans le livre fut, justement, de recréer le lien perdu à l'aide de lettres :

Avec précaution, nous risquions quelques mots de rémission, et comme nous ne pouvions pas nous laisser aller dans une étreinte silencieuse et consolatrice, Jacques avait trouvé ce moyen des cartes postales, qui m'arrivaient par lots de quatre ou cinq. Leurs tendres messages pornographiques restituaient aux corps leur pouvoir, ils faisaient oublier les dialogues désincarnés. Je les guettais dans le courrier. Je les lisais et les relisais avec ravissement<sup>469</sup>.

Ainsi la lettre aurait plus de pouvoir que le dialogue, que Catherine Millet considère comme « désincarné ». La lecture, et même la *relecture*, (figure importante de la lettre érotique, car bien évidemment, le texte, fixé sur le papier, peut se relire et se retrouver intact, à l'inverse des souvenirs de l'expérience qui sont assujettis aux aléas de la mémoire) devient ici le seul moyen du couple de vivre une expérience érotique commune. L'analogie entre expérience érotique et lecture, dans cette situation, est si parfaite que ce procédé devient indispensable à la survie du couple :

Je reçus quelques cartes postales au dos desquelles il me décrivait des scènes, espérant réveiller mes souvenirs. [...] La lecture de ces lignes suscitait en moi une émotion intense où le soulagement éprouvé devant ce que j'interprétais finalement – après m'être si obsessionnellement représenté l'indifférence de Jacques et le rejet de ma personne – comme des démonstrations d'amour, ne se distinguait pas de l'excitation sexuelle : la même onde libératrice parcourait le corps, du plexus solaire jusqu'à la chambre vaginale. Je ne me lassais pas de ces récits. Leur effet était aussi vif que si nous venions réellement de revivre ces scènes, – que si nous venions de les vivre pour la première fois<sup>470</sup>.

L'illusion de présence abordée auparavant se manifeste dans une nouvelle dimension : elle fait renaître au présent des souvenirs du passé, elle leur redonne vie, comme si la sensation de l'expérience renaissait avec la pleine force que l'incantation textuelle lui aurait conférée. On voit donc comment la lettre peut non seulement être un lien mais également un outil pour la construction de la sexualité effective, réelle, des amants. Ce pouvoir érotique peut par ailleurs se manifester à plusieurs niveaux :

En 2015, Jean-Yves Berthaud, membre du corps diplomatique français, fait paraître *Mademoiselle S.*, une correspondance anonyme qu'il aurait retrouvé dans la cave d'une amie. Ces lettres, prétendues réelles (expertise d'un spécialiste à l'appui, dont le document officiel est

---

469 MILLET, Catherine, *Jour de Souffrance*, op. cit., pp. 172-173.

470 *Ibid.*, pp. 170-171.

reproduit en ouverture de l'ouvrage, prouvant une fois de plus qu'à l'érographie, on demande avant tout d'être le reflet d'une expérience authentique), écrites dans les années 30 par une femme, Simone, et témoignant d'une liaison sulfureuse avec un certain Charles, démontrent un certain usage vectoriel de la correspondance. Celle-ci, entre les amants régulièrement séparés, se veut un lien fort entre les corps. Dans une des premières lettres de Simone, nous pouvons lire ceci :

Puissent mes lettres entretenir en toi le feu sacré du désir afin que je te retrouve plus aimant et plus fou que jamais<sup>471</sup>.

L'exhortation, ici, n'est pas une formule rhétorique. C'est une réelle invocation que Simone fait en direction de Charles. On retrouve le caractère magique prêté à la lettre, censée être investie de pouvoirs aphrodisiaques. Mais l'invocation est-elle suivie d'effets ? Il se trouve que Simone fera tout pour que ce soit le cas, utilisant les lettres comme un véritable aphrodisiaque à l'intention de son amant. Ses lettres sont des comptes-rendus des jeux érotiques pratiqués la veille, elles décrivent les actions, postures et exploits érotiques à grand renforts de vocabulaire de plus en plus cru et suggestif. À tel point que la lettre, très rapidement dans leur relation, devient un expédient indispensable à leurs jeux amoureux :

Hier, je tenais ton corps adorable entre mes bras ! T'en souviens-tu mon cher trésor ? Tu lisais ma lettre, avidement, ta queue déjà dressée dans un désir ardent<sup>472</sup>.

La lettre finit par atterrir dans le lit même des amants, elle n'est déjà plus périphérique à l'expérience, elle n'est plus seulement un adjuvant, mais un véritable vecteur de l'expérience :

Mon amour chéri,  
Tu liras cette lettre entre mes bras. Je ne l'enverrai pas ce soir car je veux éprouver ma puissance sur tes sens et je veux assister au trouble de ta chair lorsque tu déchiffreras demain ces lignes passionnées<sup>473</sup>.

La lettre devient un accessoire érotique au même titre que les deux « auxiliaires » que ces amants utilisent pour satisfaire le goût pour la sodomie de Charles. Simone écrit plus que Charles, elle lui en fait d'ailleurs le reproche. Mais quand il s'agit de lettres supposées créer l'excitation, les deux amants ont recours à ce stratagème : écrire, séparés, des lettres qui seront lues en présence de l'autre :

Mon bien-aimé,

---

471 BERTHAUD, Jean-Yves (présenté par), *Mademoiselle S, Lettres d'amour 1928-1930*, Paris, Gallimard, coll. Versilio, 2015, p. 149.

472 *Ibid.*, p. 175.

473 *Ibid.*, p. 200.

C'est avec une émotion bien compréhensible que j'ai relu ta lettre, trop hâtivement parcourue hier au soir en ta présence. Et de déchiffrer à nouveau ces phrases perverses et passionnées mit en moi tant de fièvre et tant de désir que je ne pus fermer l'œil avant une heure avancée<sup>474</sup>.

Mais le désir outrepassa la fonction immédiate de la lettre et Suzanne veut la relire une fois seule. La lettre ainsi est par deux fois vecteur de l'expérience : sur le moment et rétrospectivement, support que l'on devine masturbatoire. La prégnance des lettres dans la relation des amants s'exacerbe, et Charles lui aussi réclame d'avantage de texte, non plus seulement en présence l'un de l'autre mais aussi à distance :

Tu veux, une fois de plus, que je te fasse bander à distance, mon beau salaud chéri, et sans doute, au moment où tu liras ces lignes, seras-tu seul dans ton bureau, les cuisses bien écartées et la queue à la main. J'évoque le tableau en l'écrivant et je voudrais être présente au même instant pour la contempler de plus près<sup>475</sup>.

Or, l'effet produit sur le lecteur de la lettre (Charles) se produit également chez la scriptrice (Simone) :

En t'écrivant cette lettre, seule dans la petite pièce où nous nous sommes si follement aimés un jour, t'en souviens-tu, je caresse d'un doigt hardi le bouton de mon con et je le sens gonflé et prêt à jouir<sup>476</sup>.

La volupté se crée ainsi dans l'écriture mais aussi dans la lecture. Les lettres de Charles, absentes de l'ouvrage donc probablement disparues, ont également le pouvoir d'émouvoir le corps de Simone :

Si mes lettres te plaisent, mon amour, que dirais-je des tiennes ? Elles me mettent dans un état fou. Je viens donc de relire à mon aise les quatre pages passionnées que tu m'as remises et mon bouton est aussi raide que ta queue devant un spectacle suggestif. Je te retrouve tant, mon petit salaud chéri. Oui, tu es un beau vicieux et je ne t'en aime que d'avantage car tu me fais vivre des heures d'une volupté intense<sup>477</sup>.

Cependant, cette volupté dont Simone célèbre l'intensité est vécue presque uniquement par lettres : les amants se voient peu, on comprend à lire les lettres que Charles, occupé ailleurs par un mariage qu'il ne veut pas briser, ne peut rejoindre Simone que très rarement. Les lettres sont donc un moyen pour Simone de maintenir cet état d'érotisation et de prolonger la « volupté intense » par l'écrit. Or, à force d'absences, et une fois que le texte s'est révélé un aphrodisiaque efficace, il s'opère un glissement et petit à petit c'est le texte lui-même qui se révèle capable de créer la jouissance :

---

474 *Ibid.*, p. 183.

475 *Ibid.*, p. 218.

476 *Ibid.*, p. 182.

477 *Ibid.*, p. 223.

Ah, je n'en peux plus, Charles. Rien que d'écrire cela je jouirais, tant je vois précise la scène que je viens de décrire. Mais non je ne veux pas jouir ailleurs que dans tes bras et je m'arrête<sup>478</sup>.

On assiste à la disparition du geste masturbatoire, que substitue la lettre en elle-même, les seuls mots en train d'être écrits ayant le pouvoir d'amener Simone au bord de l'orgasme. En conséquence la lettre devient la condition *sine qua non* de la jouissance dans l'expérience réelle : « réponds une longue lettre pour que demain je décharge follement dans ta bouche et sur ta queue<sup>479</sup> », supplique Simone. Sans la lettre, pas d'aboutissement possible au plaisir, le texte est bel et bien vecteur du plaisir. Cependant, leurs missives érotiques présentent également une autre fonction vectorielle, d'envergure :

Mon trésor adoré ,

Demain matin, tu trouveras cette lettre. Puisse-t-elle refaire vivre en toi la jouissance ardente que tu as éprouvée samedi entre les cuisses de notre partenaire. [...] Pour la première fois, j'espère que tu n'as pas été déçu et que tu gardes un délicieux souvenir de cette initiation. Je voudrais connaître tes impressions, mon amour, sur ce point. Dans une longue lettre que tu me remettras demain, tu me diras tout<sup>480</sup>.

La lettre devient un outil nécessaire à l'accomplissement *entier* de l'expérience. En cela elle est un adjuvant de l'expérience, qui ne saurait devenir complète sans le passage par le texte ensuite, mais sa fonction outrepassa ce degré adjuvantique. Car les décisions mêmes de la sexualité de ces deux partenaires se font par lettre : « Et tu me diras, dans une lettre, si tu es prêt à subir l'épreuve du fouet<sup>481</sup> », demande Simone. La lettre est un véritable cadre de la sexualité effective, par de longues descriptions qui ont bien sûr pour but d'éveiller la sensualité de Charles, mais également de « tester » des idées. Simone tâtonne ainsi autour de ce qui déclenche le plus de désir chez Charles.

On pourrait penser que les expériences de plus en plus extrêmes que les amants réalisent (d'abord l'initiation de Simone à la sodomie, puis l'usage de jouets sexuels, puis le plaisir pris dans la douleur, pour finir par le tabou de l'époque de l'homosexualité masculine, en présence et sous la bonne direction de Simone elle-même) sont causés par la simple escalade érotique qui pousse naturellement les amants. Mais en réalité c'est dans l'usage dévergondé de leur propre prose que s'éveille en eux la dépravation : dans la préface, le découvreur des lettres, Jean-Yves Berthaud, s'interroge sur ce point :

Où Simone est-elle donc allée puiser ce vocabulaire obscène, glissé sans pudeur parmi tant d'élégantes tournures ? Ma conjecture est que l'intrusion d'un tel vocabulaire dans son langage naturellement châtié a constitué la transgression nécessaire pour franchir les obstacles la

---

478 *Ibid.*, p. 189.

479 *Ibid.*, p. 188.

480 *Ibid.*, p. 240.

481 *Ibid.*, p. 107.



séparant de son épanouissement sexuel<sup>482</sup>.

L'usage du mot pousse au désir de la chose, par un effet d'entraînement, ce qui est écrit demande bientôt à être réalisé, et la fonction vectorielle du texte érogaphique se fait jour. C'est par le verbe que Simone en vient à l'expérience, et quelle expérience ! Il semble cohérent qu'une telle relation, encanaillée par l'écriture, soit entièrement conditionnée par elle. Par ailleurs la rupture arrive bien évidemment pour une question de lettres<sup>483</sup>. Une relation vécue à l'aide des lettres doit nécessairement finir dans les lettres. D'où la supplication de Simone de parachever la rupture par le paraphe :

Si tu as décidé de mettre le point final à notre roman et si l'aveu verbal te gênait, il faut avoir la générosité de me l'écrire<sup>484</sup>.

Cette dernière requête, qui se trouve d'ailleurs dans la dernière lettre de cette correspondance qui s'étend sur deux années, est le signe qu'il n'y a bien que l'écrit qui ait du pouvoir dans la relation qu'entretiennent ces deux épistoliers. Par ailleurs, Simone (par deux fois) appelle cette relation un « roman ». Pourtant très charnelle, la relation n'est réalisée pleinement que par l'écriture. En témoigne l'ultime préoccupation de Simone :

Tu sais que je n'en finirais pas d'évoquer nos étreintes ou d'en écrire de nouvelles. Le temps n'est plus où tu te délectais à ces lectures suggestives. Peut-être en lis-tu d'autres à présent<sup>485</sup> ?

La métaphore littéraire utilisée ici est signifiante : loin de la formule poétique, c'est une vraie inquiétude qui embrasse Simone. La fidélité pour elle est une fidélité épistolaire. Peu importe que Charles ait d'autres aventures (par ailleurs, il est marié, et elle lui procure également d'autres partenaires au cours de leurs ébats organisés), ce qui lui est insupportable, c'est l'idée qu'il puisse avoir une correspondance avec quelqu'un autre. Elle est incapable de considérer une relation autrement qu'écrite. La correspondance a finit par prendre une place prépondérante dans la relation, au point que le texte n'est plus uniquement un vecteur de l'expérience mais un véritable tyran.

À l'observation de ces exemples, on constate que la lettre peut effectivement faire lien entre les corps, qu'elle peut rendre possible des expériences qui, sans elle, ne verraient pas le jour. Mais nous constatons aussi que ce lien peut se faire entrave. Par l'utilisation systématique du texte pour entretenir la relation, les amants font cette découverte amère : à trop serrer les cordes, elles finissent

---

482 *Ibid.*, p. 9 (Préface).

483 « Je ne peux pas croire que deux ans de souvenirs comme les nôtres puissent s'abolir ainsi sur un coup de tête. [...] Nous sommes stupides de nous meurtrir ainsi et pour une lettre pas écrite. » *Ibid.*, p. 246.

484 *Ibid.*, p. 248.

485 *Ibid.*, p. 250.

par entamer les chairs. Ainsi, jusqu'à quel point la lettre érotique peut-elle être un vecteur d'expérience ? Et comment identifier le point de rupture qui transforme le lien en entrave ?



### 2.3.2. Malaise dans la correspondance

« Je t'en prie quitte cette cuirasse car je n'aime pas enlacer une boîte aux lettres. »

James Joyce, *Lettres à Nora*

L'exemple de *Mademoiselle S.* nous apprend que, oui, la lettre peut bien être un lien, mais qu'elle peut également finir par prendre toute la place dans la relation. Comme lecteur *et* comme scripteur, c'est le texte qui me hante, à tel point que je le surmène, que je lui demande ce dont il n'est pas capable. La fonction que je lui prête excède sa véritable portée. Comment le lien peut-il ainsi périlcliter au point que la lettre perde sa fonction première au profit d'une force autoritaire irrépressible ? Comment le texte perd-t-il sa fonction vectorielle pour devenir ainsi *surmené*, c'est à dire pour se muer en un objet à qui l'on demande des efforts qui excèdent ses forces ?

Nous pouvons chercher les réponses dans le principe même de la lettre. Car bien avant d'être un objet aimable en soi, la lettre n'est qu'un moyen de communication entre deux sujets séparés physiquement. Pour Philippe Brenot, une des fonctions les plus répandues de la correspondance amoureuse serait alors de formuler l'absence : « la lettre d'amour est le lieu de toutes les modalités de l'absence, car l'amour s'adresse à un manque et l'écrit en est le seul témoignage vivant<sup>486</sup>. » Cette fonction semble dériver logiquement de la première, qui était de créer une illusion de présence. Mais le pouvoir de la lettre quant à l'absence est plus grand qu'on ne peut l'imaginer. L'écrivain et poète Joë Bousquet, dans sa première missive à « Poisson d'Or » (surnom qu'il donne à une certaine Germaine, qui deviendra la femme la plus influente de sa vie), en fait la démonstration :

Ma chère amie,

Depuis votre départ, je cherche une heure pour vous écrire. Il me semble que des visiteurs m'en ont empêché ; mais la vérité est tout autre. J'ai pu me persuader jusqu'à ce soir que vous ne m'aviez quitté que pour quelques heures ; et votre départ ne s'accomplira que du moment où je l'accepterai en vous l'écrivant<sup>487</sup>.

C'est donc bien la correspondance qui formule – littéralement – l'absence. Elle la rend réelle et effective. L'illusion de présence recherchée avec la lettre est également mise en échec par la démarche même : si je t'écris, c'est bien que tu n'es pas là, et le faire me le désigne

---

486 BRENOT, Philippe, *De la lettre d'amour*, op. cit., p. 14.

487 BOUSQUET, Joë, *Lettres à Poisson d'Or* [1937-1949], Paris, Gallimard, 1999, p. 19.

incontestablement, avec une force indéniable. Et cette absence, révélée par la lettre, peut se faire angoissante. Dans son journal de 1918, la poétesse – injustement oubliée – Mireille Havet, amoureuse d'une femme dont elle attend un signe par voie postale, note :

Mais dès que j'ai franchi mon seuil, constaté l'absence de lettre, c'est la mort, le néant, l'angoisse rageuse qui me serre les amygdales et me trouble les battements du cœur, à m'en donner une fièvre nerveuse ! Quelle pitié ! Voici donc ma vie, jusqu'à ce que j'oublie ou découvre un autre visage<sup>488</sup> !

La lettre, en la formulant, rend l'absence palpable. L'absence de lettre est donc l'absence d'absence, une sorte de vide multiplié au carré, qui – dans le cas de Mireille Havet – crée des troubles physiques. Et puisque c'est la lettre qui est censée pallier l'être absent, il semble logique que la présence se reporte dans l'objet. Lorsque Mireille Havet reçoit enfin sa lettre, c'est comme si la personne qui l'avait envoyée devenait superflue :

Le seul contact, dans ma main refermée, de l'enveloppe lisse et qui contient la lettre attendue, à travers la nuit lourde et son matin, me rendrait toute la gloire du monde, le soleil caché sous les nuages m'apparaîtrait à moi seule, et je serais fière de vivre, même.

Mais elle se garde bien d'écrire et de mettre son cœur dans l'encre et le papier, d'envelopper dans une enveloppe qui arrive toujours, et que l'on ouvre, déjà bouleversée, que, pour un peu, *on ne lirait même pas*, tant la joie, la sérénité que donne dans la main le frôlement du papier suffit à combler l'angoisse de l'amour, et répare l'absence par toute l'évocation du souvenir mêlé à l'écriture<sup>489</sup>.

La lettre en tant qu'objet se suffit à elle-même, la personne derrière s'efface. Ainsi se creuse l'écart entre les correspondants.

Une expérience littéraire autour de ce sujet fut conduite par les éditions Ramsay en 1992. L'éditeur Frank Spengler décida de mettre en relation, par lettres, deux écrivains qui ne se connaissaient pas, et de leur demander d'élaborer, *in situ*, une correspondance amoureuse qui pourrait presque être réelle<sup>490</sup>. Les deux écrivains avaient pour consignes de s'écrire, lettre après lettre, comme s'ils étaient des amants réels. Leurs identités respectives ne leur seraient alors révélées qu'à la publication du livre. Il s'agissait de Françoise Rey (que nous avons déjà évoquée) et du réalisateur et écrivain Remo Forlani. La correspondance ainsi obtenue a étrangement toutes les caractéristiques d'une authentique correspondance érotique. Vient d'abord l'émerveillement devant l'illusion de présence<sup>491</sup>, puis l'érotisation textuelle<sup>492</sup>, puis, ainsi que nous avons souhaité le mettre

---

488 HAVET, Mireille, *Journal 1918-1919*, Paris, Éditions Claire Paulhan, 2003, p. 42.

489 *Ibid.*, p. 125 (nous soulignons).

490 Par ailleurs l'éditeur voulait originellement présenter le texte ainsi obtenu comme la correspondance réelle de deux grands écrivains, que l'on aurait retrouvé dans quelque grenier. Cf. entretien avec Françoise Rey reproduit en annexe.

en avant, le malaise<sup>493</sup>. Un extrait qui a attiré notre attention, car révélant les divers aspects que peuvent prendre le malaise de la correspondance, est celui où le correspondant masculin de cette machinerie épistolaire exprime la difficulté qu'il a à écrire maintenant qu'il a partagé une expérience érotique avec sa correspondante :

D'abord une évidence : beaucoup plus difficile de t'écrire maintenant. C'est que nous voilà passés du rêve à la réalité, c'est que cette femme songée et si follement désirée est devenue une femme de chair. [...] En gros, je me suis baladé pendant des semaines avec l'idée – tonique, ô combien ! – que, dans sa ville, une madame Bovary cent fois moins gourde que la vraie attendait que je lui fasse l'honneur de la sauter. Et ma Bovary me faisait la grâce de m'écrire que, vraiment, elle en crevait d'envie de se donner à moi, que même elle se branlait en attendant le moment où... C'était si délectable que je prenais du plaisir à faire durer le plaisir de ne pas prendre du plaisir avec toi<sup>494</sup>.

Car outre le risque de la déception du passage à l'acte (l'imagination peut être plus riche que l'expérience réelle), il y a aussi le risque que l'expérience réelle empêche l'expérience épistolaire de se poursuivre. Dans le cas du personnage d'*En toutes lettres*, il vit une épreuve décevante, qu'on pourrait qualifier de *nausée*<sup>495</sup>, lorsqu'il attend sa correspondante dans la chambre de l'hôtel choisit pour le passage à l'acte :

J'en étais arrivé à la conclusion qu'il fallait que cela dure des siècles, que passer à l'acte serait pure connerie de ma part, que, même simplement t'embrasser, te voir nue, risquerait de tout gâcher, de foutre en l'air notre « sublime roman ». C'est bien simple hier, quand je me suis retrouvé dans cette chambre plutôt Louis XV, avec sa télé « made in japan » et la bouteille de bordeaux échantillon sur la table-bureau, j'ai failli craquer. Vrai : j'ai failli dire au larbin de redescendre mon sac de voyage et de me trouver d'urgence un avion pour Paris<sup>496</sup>.

À ce moment où le texte est prêt à basculer dans le réel, il supporte mal les idiosyncrasies du présent et du lieu, car c'est bien le « roman » qui se sent menacé. Comment expliquer cela ? Une première solution serait peut-être de considérer la temporalité de la lettre. En effet, le moment de l'écriture n'est pas celui de la lecture, il y a une rupture fondamentale entre ces deux instants. Ainsi

---

491 « Il est tard. J'ai un peu l'impression d'avoir passé la journée avec toi. Ça m'ennuie même de terminer cette lettre, parce que j'aime à t'inventer là, à mes côtés, et que je ne veux pas te dire au revoir. » REY, Françoise, *En toutes lettres* [1992], Paris, La Musardine, 2004, p. 126.

492 « Je peux t'écrire des choses que je n'ai jamais ressenti le besoin de dire à personne, à aucune femme, même aimée. Je sens, je sais, là dans ce wagon bien propre, peuplé d'amorphes cadres dynamiques lisant *Libé* pour s'encanailler un brin, je sais que je pourrais écrire mille pages rien que pour chanter les charmes et la gloire de ta chatte ! » FORLANI, Remo, *Ibid.*, p. 105.

493 « Je te déteste pour cette lettre. Pourquoi ai-je commis de la lire ? Pourquoi ? Si tu m'aimes comme tu l'écris, ça ne m'intéresse pas. Du tout. Du tout. Ne viens pas dans cet hôtel sans charme, sans personnalité. Ne m'écris plus. » *Ibid.*, p. 213.

494 *Ibid.*, pp. 90-91.

495 Selon le terme choisi par Sartre dans son roman du même nom pour expliquer cet état dans lequel les objets du quotidiens, situations et lieux, provoquent soudainement un dégoût mélancolique.

496 *Ibid.*, pp. 91-92.

que le déclare Brenot :

Aujourd'hui l'amour s'écrit, se faxe, s'électronise chaque jour d'avantage semble-t-il, à la mesure de l'imaginaire des humains qui leur fait inventer de nouveaux moyens d'abolir la distance, comme pour atténuer l'absence. Avec ces nouvelles techniques, la lettre d'amour approche encore plus le fantasme de la présence par l'immédiateté du message. Mais une lettre, fût-elle électronique, sera toujours une lettre, c'est-à-dire que le moment où elle est pensée, elle est écrite, est autre que celui où elle est envoyée, différent encore de celui où elle est reçue et de celui où elle est lue<sup>497</sup>.

J'ai beau faire tous les efforts possibles, j'ai beau diriger mon attention entière dans la lettre, l'illusion de présence ne sera jamais qu'une illusion, justement à cause de cette différence temporelle. Gérard Genette, dans *Nouveau discours du récit*, montre que cette irréductible distance peut même se concevoir d'une manière extrême et dramatique :

Une lettre ne s'adresse à un destinataire réel et déterminé qu'à supposer que ce destinataire la lise ; or il peut au moins mourir avant, je veux dire au lieu de la recevoir : cela arrive tous les jours. Jusque-là, et donc pour le scripteur dans sa scription, si déterminé soit-il comme personne, il reste virtuel comme lecteur<sup>498</sup>.

Nous voyons donc apparaître un malaise : censée rapprocher les amants, la lettre, en réalité, les éloigne. Je ne suis jamais que seul face au papier, et l'autre qui m'écrit est loin, occupé déjà à d'autres tâches qui n'ont peut-être rien à voir avec moi (l'extrême soin pris par Ariane de *Belle du Seigneur* à lire les brouillons au moment où elle pense que Solal les reçoit est justement mis en scène pour être aussi tourné en ridicule. Ce n'est qu'une manière supplémentaire de tenter de rétablir l'illusion de présence, sans aucune preuve de synchronicité réelle entre la lecture du brouillon et la lecture de la lettre par Solal), et ce quand bien même la lettre serait électronique et donc instantanée.

Sur ce point, nous aimerions évoquer l'expérience d'Olivier Schefer, qu'il relate dans *Des revenants*. La correspondance par voie numérique possède les mêmes caractéristiques que la correspondance papier, elle prétend répondre aux mêmes demandes, de créer une illusion de présence, d'être un lieu de parole, de formuler l'absence... Mais par sa nature non-physique, elle exacerbe ces prérogatives. Et le malaise est d'autant plus fort :

J'ai pendant longtemps entretenu une relation avec une femme par courrier électronique. L'intensité de certains échanges n'avaient d'égal que la déception des rencontres, pas désagréables du reste, mais assez ternes. Je crois n'avoir jamais réussi à lui prendre la main, et encore moins à l'embrasser. J'en étais toujours surpris et étrangement déçu, même si je

---

497 BRENOT, Philippe, *De la lettre d'amour*, op. cit., pp. 35-36.

498 GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 103.

n'attendais rien. Et les disputes, les emportements, une fois transposés dans la réalité extérieure du monde, paraissaient vides et sans substance, comme s'ils n'avaient jamais existé. De sortir du cadre spécifique de l'écran d'ordinateur, les passions s'évanouissaient, comme par magie, dans les allées que nous arpentions au gré des saisons ; le réel nous jouait un drôle de tour. Parfois les longues promenades au jardin me faisaient l'effet de sorties en compagnie d'une malade convalescente (il arrivait aussi que je sois le malade). Ce n'était pas seulement, pas essentiellement du moins, qu'elle ne me plaisait pas assez. Une alchimie s'opérait de façon perverse, presque malgré nous, par le biais de la machine qui nous reliait tout en nous séparant. La parole muette et spontanée de nos échanges électroniques, dont le corps était toujours le grand absent, eut donc peu à peu raison de nous-mêmes. Cette parole sans intonation, ni présence charnelle, sans odeur ni voix, finit par la transformer en un être abstrait, idéal, en une figure d'autre monde (ou d'outre-tombe). Je ne pouvais la désirer que dans cette distance ; son corps réel était toujours en trop. Et c'est ainsi que cette histoire n'aura ni commencé ni fini ; et pourtant, elle eut lieu<sup>499</sup>.

La correspondance semble tuer l'idée même d'expérience. La distinction entre l'être de papier et l'être réel se creuse au fur et à mesure que les expériences épistolaires rendent décevantes l'expérience réelle. Dans l'expérience décrite par Schefer, ce facteur est aggravé par le fait que la correspondance électronique est encore par un cran séparé du charnel. Au moins le papier conserve-t-il la trace d'un corps, l'écriture de l'autre est un signe de sa main, de l'énergie corporelle qu'il a mis à s'adresser à moi. L'écran efface le corps de l'autre, voire le mien, dans cette correspondance virtuelle :

Les ordinateurs que nous utilisons en permanence ne nous transforment pas en machines dépourvues d'âme, d'appendices d'un savoir matériel qui nous échappe, comme le suggèrent plusieurs films de science-fiction des années 1950, prompts à condamner l'inhumanité du règne mécanique et le devenir robot de l'homme. Ce serait plutôt le contraire, ces nouvelles machines nous rendent trop spirituels, faisant de nous des formes irréelles et fantomatiques<sup>500</sup>.

Le courrier électronique aggraverait donc même la distance que la correspondance crée. Mais quel que soit le médium, papier ou écran, cet écart peut se révéler insupportable et mortifère. Car si l'illusion s'arrête, ou si elle ne prend pas, ou si par quelque raison le sujet écrivant prend soudainement conscience de la carence corporelle que la lettre offre, alors la lettre ne devient que le signe de cette carence. Ainsi Janine Aeply écrivant à son amante Dominique Aury :

Dominique, on ne peut pas crier par lettre, on ne peut pas mordre par lettre, on ne peut pas serrer par lettre, ni embrasser. Je ne peux plus rien dire, quoi dire. Je n'en peux plus. Je n'exagère pas<sup>501</sup>.

---

499 SCHEFER, Olivier, *Des revenants*, chap. « Téléphone, Hitchcock, Cadavre, Amour électronique », Paris, Bayard, 2009, pp. 22-23.

500 *Ibid.*, pp. 21-22.

501 Lettre de Janine Aeply à Dominique Aury, dimanche 26 octobre 1959, in DAVID, Angie, *Dominique Aury, op. cit.*, pp. 541-542.



La lettre se laisse percer à jour pour ce qu'elle désigne avant tout : l'absence. Car non seulement la lettre érotique formule l'absence mais elle finit par la créer, par la densifier, par la rendre palpable : l'empirer. Puisque la présence de l'autre se fait par lettre, le texte devient ce qui prend le plus de place dans la relation. Dans le cas de *Mademoiselle S.*, si la correspondance est réussie, la relation en effet l'est moins ; « il est vrai que Charles, pour sa part, n'est présent qu'à travers les lettres de Simone, mais assez pour finir par le connaître intimement (ce qui me donne d'ailleurs de lui une assez piètre opinion...) » écrit Jean-Yves Berthaud dans la postface. Cette prépondérance du texte sur la vie peut en devenir proprement handicapante, avoir des conséquences de réelle entrave dans la vie quotidienne. Dans une des lettres érotiques de James Joyce à sa femme, ainsi peut-on lire :

Chérie, je viens juste de décharger dans mon pantalon de sorte que je suis complètement épuisé.  
Je ne peux pas aller à la Poste centrale bien que j'aie trois lettres à poster<sup>502</sup>.

Lire les lettres érotiques de sa femme demande à Joyce une telle énergie qu'il en vient à délaissé le reste de ses occupations. On voit alors comme le lien se transforme en entrave, qui vient contaminer la vie quotidienne<sup>503</sup>. Et, dans ce cas, empêcher la correspondance même ! Kafka, dans ses troublantes *Lettres à Milena*, laisse se dévoiler le problème dans toute son ampleur :

Puis-je recevoir encore une lettre d'ici samedi ? Qu'en pensez-vous ? Ce serait possible. Mais cette rage de lettres est insensée. Une seule ne suffit-elle pas ? Ne suffit-il pas d'une certitude ? Bien sûr ! Et cependant on renverse la tête, on boit les mots, on ne sait plus rien, sinon qu'on ne

---

502 JOYCE, James, *Lettres à Nora*, traduit de l'anglais et préfacé par André Topia, Éditions Payot & Rivages, coll. Rivages poche – Petite bibliothèque, 2012, p. 155 (lettre du 15 décembre 1909).

503 Ainsi Kierkegaard explique qu'à force d'écrire, il devient « amoureux de sa plume », et que ce sentiment l'empêche de réaliser normalement les tâches quotidiennes. Dans une lettre à Julie Thomsen, en février 1847, il écrit :

« Ma chère cousine ! [...] Hélas, il n'est que trop vrai que tu ne me rencontres jamais en ville ; pire encore, il n'est que trop vrai, comme tu me le reproches, que je ne tiens pas mes promesses de venir te rendre visite. Eh bien alors accepte cette petite épître, considère-la comme une rencontre en ville ou comme une visite chez toi. [...] Ma chère Julie, tu dois penser que c'est là une étrange démarche et que "ce temps qu'il passe à écrire une lettre, il ferait mieux d'en profiter pour une visite" [...] Le fait est que je suis amoureux de ma plume. On dira que c'est un piètre objet sur lequel jeter son dévolu amoureux... Peut-être. Cela ne signifie d'ailleurs pas que je sois toujours comblé dans mes relations avec elle – il m'arrive parfois de la jeter au loin dans la plus grande exaspération. Hélas, cette exaspération elle-même me rappelle alors combien j'en suis amoureux, car c'est un conflit qui finit comme les conflits amoureux. [...] Je ne peux me libérer de ce commerce avec ma plume – oui, il va jusqu'à m'empêcher d'entamer des relations avec qui que ce soit d'autre.

Lorsque chez moi, je pense à quelqu'un qui m'est cher, je me dis : "Tiens, tu devrais aller le voir sur le champ." Mais qu'arrive-t-il alors ? J'examine cette idée pendant si longtemps que finalement la plume se glisse insidieusement dans ma main. Et au lieu d'une visite en ville, cela se transforme en une lettre de plus à la maison. Je m'entretiens à l'aide de ma plume avec cette personne, mais lorsque j'en ai fini, la plume me rit au nez : car effectivement, elle s'est bien jouée de moi ! [...] La plume me fait croire qu'elle peut sans aucun problème m'informer de l'effet qu'aura ma lettre sur son destinataire : ce qu'il dira, ce que je dirai alors, ce qu'il répondra ensuite, etc. Bref, au lieu d'être envoyée, la missive que je brûle est encore l'occasion d'une petite étude d'après nature. Cette étude ne peut évidemment être envoyée, elle est donc elle aussi vouée à la disparition. Et voilà que la plume m'a à nouveau dupé ! Elle me prive de beaucoup de plaisirs de la vie... La seule consolation qui me reste est de parvenir, grâce à elle, à décrire plus ou moins bien la facilité avec laquelle elle m'a trompé. »

KIERKEGAARD, Sören, *Correspondance*, traduit, présenté et annoté par Anne-Christine Hubbard, Paris, Éditions de Syrtes, 2003, pp. 246-249.

veut pas cesser. Expliquez-moi ça, Milena, Mme le Professeur Milena<sup>504</sup> !

Les termes qu'utilise ici Kafka sont ceux de l'addiction alcoolique, la dépendance se crée au contact de la lettre. Et comme toute addiction, Kafka tente de s'en guérir, il se débat avec celle-ci dans un jeu d'oscillation entre renoncement et aliénation :

Hier, je t'ai conseillé de ne pas m'écrire chaque jour ; je n'ai pas changé d'avis, je te le conseille encore, et j'y insiste même encore ; seulement, Milena, ne m'écoute pas, je t'en prie, écris-moi quand même tous les jours, tu n'as pas besoin d'en mettre bien long, ce peut être court, beaucoup plus court que tes lettres d'aujourd'hui ; deux lignes, à peine, une seule, un mot, mais de ce mot je ne puis me passer sans une effroyable souffrance<sup>505</sup>.

Ainsi non seulement la lettre rend l'absence réelle, elle la formule, mais elle offre aussi un palliatif à celle-ci qui, loin d'être suffisant, ne fait que créer une soif qui ne peut être étanchée. Ainsi Kafka démasque-t-il cette supercherie :

Les lettres quotidiennes, au lieu de fortifier, dépriment ; autrefois, je buvais ta lettre d'un trait, et je devenais aussitôt (je parle de Prague, non de Merano) dix fois plus fort et dix fois plus altéré. Mais maintenant, c'est tellement triste ! Je me mords les lèvres en te lisant ; rien n'est plus sûr, sauf la petite douleur dans les tempes<sup>506</sup>.

On retrouve ici la métaphore alcoolique, et c'est presque un phénomène d'accoutumance qui est décrit là. En effet je suis, en tant qu'épistolier, dépendant du papier. Puisque je déverse dans le texte toute mon intentionnalité amoureuse et/ou érotique vers l'autre, j'attends du texte de l'autre qu'il me rende cette énergie. Et bientôt je ne vis plus que par et pour la lettre, qui est le seul lieu de l'érotisme. Dans le cas de Kafka, cela crée une vraie souffrance physique. Jusqu'au moment où celle-ci devient trop insupportable et que la rébellion contre la lettre ait raison de la relation :

Quand je t'écris, il ne saurait être question de dormir, ni avant ni après ; quand je ne t'écris pas, je dors du moins quelques heures (le sommeil le plus superficiel). Quand je ne t'écris pas, je ne suis que fatigué, triste, pesant ; quand je t'écris, l'inquiétude et la peur me déchirent. Nous nous demandons réciproquement pitié, moi te suppliant de me permettre de retourner maintenant dans mon trou, toi me suppliant à ton tour... : qu'une telle situation soit possible c'est la plus effroyable des absurdités<sup>507</sup>.

Comme entre Charles et Simone, les correspondants de *Mademoiselle S.*, ce sont les lettres qui occasionnent la rupture entre Kafka et Milena. Mais cette fois ci, non pas pour « une lettre pas

---

504 KAFKA, Franz, *Lettres à Milena*, traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, 1988, p. 27 (lettre du 29 mai 1920).

505 *Ibid.*, p. 124 (lettre du 20 juillet 1920).

506 *Ibid.*, p. 205 (lettre du 26 août 1920).

507 *Ibid.*, p. 232-233 (lettre du 14 septembre 1920).

écrite », mais pour *trop* de lettres écrites<sup>508</sup> ! Ils finiront par cesser effectivement de s'écrire, et leur correspondance ne reprendra que bien des années plus tard, et très brièvement, et dans le seul but pour Kafka de clarifier sa pensée sur la correspondance. La lettre est si explicite sur ce point que nous en reproduisons ici une très longue partie :

Voilà bien longtemps madame Milena, que je ne vous ai plus écrit, et, aujourd'hui encore, je ne le fais que par suite d'un hasard. Je n'aurais au fond qu'à excuser mon silence, vous savez comme je hais les lettres. Tout le malheur de ma vie -je ne le dis pas pour me plaindre mais pour en tirer une leçon en général- vient, si l'on veut, des lettres ou de la possibilité d'en écrire. Je n'ai pour ainsi dire jamais été trompé par les gens, par des lettres toujours ; et cette fois ce n'est pas par celles des autres mais par les miennes. Il y a là en ce qui me concerne un désagrément personnel sur lequel je ne veux pas m'étendre, mais c'est aussi un malheur général. La grande facilité d'écrire des lettres doit avoir introduit dans le monde – du point de vue purement théorique – un terrible désordre des âmes : c'est un commerce avec des fantômes, non seulement avec celui du destinataire, mais encore avec le sien propre ; le fantôme grandit sous la main qui écrit, dans la lettre qu'elle rédige, à plus forte raison dans une suite de lettres où l'une corrobore l'autre et peut l'appeler à témoin. Comment a pu naître l'idée que les lettres donneraient aux hommes le moyen de communiquer ? On peut penser à un être lointain, on peut saisir un être proche : le reste passe la force humaine. Écrire des lettres, c'est se mettre à nu devant des fantômes ; ils attendent ce moment avidement. Les baisers écrits ne parviennent pas à destination, les fantômes les boivent en route. C'est grâce à cette copieuse nourriture qu'ils se multiplient si fabuleusement. L'humanité lutte contre le péril ; elle a cherché à éliminer le plus qu'elle pouvait le fantomatique entre les hommes, elle a cherché à obtenir entre eux des relations naturelles, à restaurer la paix des âmes en inventant le chemin de fer, l'auto, l'aéroplane ; mais cela ne sert plus de rien (ces inventions ont été faites une fois la chute déclenchée) ; l'adversaire est tellement plus calme, tellement plus fort ; après la poste, il a inventé le télégraphe, le téléphone, la télégraphie sans fil. Les esprits ne mourront pas de faim, mais nous, nous périrons<sup>509</sup>.

Outre la prescience de Kafka, qui préfigure ici l'essor d'internet, on peut surtout y lire la manière dont il condamne violemment la sur-communication, le surmenage du texte, qui finit fatalement par épuiser le scripteur. Les lettres ne sont pas un outil de communication, encore moins de communion, elles sont une entrave à la véritable expérience, qui selon Kafka ne peut se faire qu'hors du texte.

Pourtant les expériences que permettent le texte ne sont pas toutes douloureuses. Elles sont

---

508 « Je n'ai pas encore reçu ta lettre jaune, je te la retournerai sans l'ouvrir. S'il n'est pas bon que nous cessions de nous écrire, c'est que je me trompe fort. Mais je ne me trompe pas, Milena. Donc de moi seulement : ce que tu es pour moi, Milena, ce que tu es pour moi au-delà de ce monde où nous vivons, n'est pas écrit sur des chiffons de papier que je t'ai envoyés chaque jour. Ces lettres, telles qu'elles sont, ne peuvent être bonnes qu'à torturer ; et si elles ne torturent pas, c'est encore pire. Elles ne peuvent être bonnes à rien qu'à produire un jour un Gmünd à susciter des malentendus et de la honte, une honte presque ineffaçable. Je veux te voir aussi nettement que la première fois, dans la rue ; mais les lettres m'en empêchent bien plus que la Lerchenfelderstrasse avec tout son bruit. [...] Ces lettres ne sont que tourment, elles viennent d'un tourment incurable, elles ne peuvent produire qu'incurable tourment. A quoi cela nous avancera-t-il cet hiver ? Et cela ne fait qu'empirer. Le seul moyen de vivre est de nous taire. »

*Ibid.*, pp. 264-266 (lettre de Novembre 1920).

509 *Ibid.*, p. 266 (lettre d'avril 1922).

certes moins spontanées mais ont le mérite d’être peut-être plus investies, plus intenses que celle que l’on cueille sans y penser. Par ailleurs Kafka, dans cette même lettre récriminatoire, concède à l’expérience de la lettre une bienveillance possible :

L'exception peut d'ailleurs aussi permettre de les identifier. ; ils laissent parfois, en effet, passer une lettre sans obstacle, elle vient se poser dans votre main, légère, affectueuse comme la main d'un ami. Attention ! Ce n'est encore là vraisemblablement qu'apparence ! De tels cas sont peut-être les plus dangereux, ceux dont il faut se méfier le plus ! Mais, du moins, si c'est une illusion, elle est parfaite<sup>510</sup>.

Voilà ce que pourrait être l’épilogue de ce problème : la lettre offre une *illusion* de présence parfaite, capable de créer de merveilleuses expériences (la relation entre Charles et Simone ou entre Kafka et Milena ne peut pas être niée dans leurs intensités respectives, intensité physique également, dans le cas de *Mademoiselle S.*), mais dangereuses. Car dès que la machine est dévoilée, l’illusion tombe et le charme se rompt. Cependant, en se rompant, il n’annule pas ses effets, et le pouvoir de la lettre subsiste, peut-être plus ardemment encore, et le malaise naît car l’épistolier n’a plus aucun repère qui puisse lui garantir la véracité des sentiments et des sensations qu’il eut pu éprouver, tout en ayant la preuve matérielle (la trace) de leur existence dans le passé.

La correspondance érotique amène à surmener le texte, à lui demander plus qu’il ne peut réellement offrir : le texte n’est plus un vecteur mais une instance autoritaire qui nie le libre arbitre des participants à l’expérience érotique, il aliène plutôt qu’il ne fait le lien. Ce surmenage ne mène pourtant pas à l’abandon de la correspondance, mais plutôt à une dépendance autarcique. Même dans le mal-être les amants continuent de s’écrire (il a fallu plus d’une centaine de lettres pour que Kafka abandonne la correspondance avec Milena). Or la thèse masochiste ne nous paraît pas suffisante pour expliquer cette persévérance, c’est dans le texte lui-même que nous voulons chercher la raison de cette acceptation du malaise. Quelles sont les instances textuelles qui permettent à la correspondance de survivre à ce dernier ?

---

510 *Ibid.*, p. 267 (lettre d'avril 1922).



### 2.3.3. La lettre : signe de l'amant ou amant en soi ?

« Mon amour, il y aura toujours une partie de mes lettres que tu liras vraiment avec ta peau. »

Joë Bousquet, *Lettres à Poisson d'Or*

Lorsque je m'engage dans une correspondance amoureuse, pour peu qu'elle se poursuive un peu, j'en arrive fatalement à surmener le texte, dont les coutures finissent par craquer : il y a bien malaise dans la correspondance. Nous aimerions émettre l'hypothèse suivante : le malaise en question vient du fait que l'attention érotique se reporte vers la lettre en tant qu'objet, et que l'expéditeur en vient à s'effacer derrière elle. Pour ce faire, il conviendra d'analyser le texte de la lettre en tant qu'objet en soi, sans se préoccuper (autant que possible) de ses conditions d'écriture.

Tout d'abord, revenons à Brenot et voyons comment il décompose les moments de la réception du texte même de la lettre d'amour ou de désir :

La première condition de la lettre d'amour est son rapport au temps, son inscription dans l'instant telle que toute durée est abolie, dans une sorte de présent permanent. On en trouve la marque dans la fréquente absence de date des billets amoureux et dans les artifices destinés à prolonger le temps de l'amour. [...] La lettre est attendue, l'absence de repère temporel est simplement une façon de rapprocher le moment de l'envoi de celui de la réception, comme s'il était écrit : « à tout de suite ». [...] Ces lettres n'ont valeur que dans l'instant où elles s'écrivent et dans celui où elles sont lues, comme un témoignage de la présence de l'autre, *qui affirme que cet instant est le même*<sup>511</sup>.

La lettre veut nier toute temporalité qui éloignerait les amants. C'est une illusion, nous l'avons vu, mais qui cependant est couronnée de succès : elle fonctionne, et la réussite de cette illusion n'est pas sans conséquences. La première pourrait être la lettre même, puisque réussissant à faire apparaître l'autre, n'est plus uniquement un support d'information mais un objet aimable en soi. « La lettre d'amour serait à la fois un message et un objet<sup>512</sup> », écrit Philippe Brenot. J'aime tout ce qui vient de l'autre, de la même façon qu'un vêtement oublié sur les lieux de lascivité fera renaître mille souvenirs et sera adulé en tant qu'objet, j'adore la lettre puisqu'elle est le signe de celui-là qui éveille tout mon désir.

Dans ces conditions, l'objet en soi devient le support de l'érotisation, et c'est avec cet objet que je finis par vivre une expérience érotique. Même Kafka, dans la première période, celle d'avant la souffrance, fait de la lettre un objet charnel :

511 BRENOT, Philippe, *De la lettre d'amour*, op. cit., pp. 33-34 (nous soulignons).

512 *Ibid.*, p. 26.

Les deux lettres sont arrivées ensemble, à midi ; elles ne sont pas là pour être lues, mais pour être étalées, pour qu'on y plonge son visage et qu'on y perde la raison<sup>513</sup>.

Le message en devient presque superflu, ce qui compte est la lettre elle-même, peut-être le geste de l'envoi de la lettre suffit-il à signifier l'attachement ou le désir qui anime l'autre. Cependant une fois reçue la lettre, dans ce cas précis, devient un objet à aimer, dans lequel se plonger, dont la fonction n'est plus d'être un lieu de parole mais de sensualité. Ainsi Brenot :

Le support de la lettre est de papier, mais sa qualité, son toucher, la sensualité qui peut lui être attachée, l'attention portée à son choix, à son pliage, à son contenu physique, aux objets qui peuvent lui être confiés, ou les impressions particulières qui l'enluminent, tous ces détails sont autant de gestes d'amour qui accompagnent l'écrit. [...] La lettre d'amour prend progressivement corps, elle se personnifie, enveloppe de chair, réceptacle du plus intime de soi<sup>514</sup>.

La lettre en sa forme même devient un objet désirable. Ainsi le tableau de l'artiste anglais Stanley Spencer, intitulé *Love Letters* (1955) sur lequel nous voyons représenté un couple, dont l'homme enfouit son visage (à l'instar de Kafka) dans les lettres que lui fournit la femme, pourtant assise à ses côtés (fig. 11). La nature charnelle de la lettre a été elle aussi mise en scène par Albert Cohen dans *Belle du Seigneur*, Ariane manipulant les lettres de Solal comme si elles étaient une partie de son corps, et non plus seulement un signe de celui-ci :

Lettres, ô lettres des débuts, attente des lettres de l'aimé en voyage, attentes du facteur, et elle allait sur la route pour le voir arriver et avoir vite la lettre. Le soir, avant de s'endormir, elle la posait sur la table de chevet, afin de la savoir près d'elle pendant son sommeil et de la trouver tout de suite demain matin, lettre tant de fois relue au réveil, [...] lettre chérie qu'elle respirait pour croire y trouver l'odeur de l'aimé, qu'elle examinait aussi l'enveloppe, studieusement l'adresse qu'il avait écrite, et même le timbre qu'il avait collé, et s'il était bien collé à droite et tout droit, c'était aussi une preuve d'amour<sup>515</sup>.

L'obsession se reporte sur la lettre, qui est examinée sous toutes les coutures, comme pour en extraire toute trace laissée par la chair de l'autre, comme pour l'épuiser charnellement. L'érotisation épistolaire, d'abord due aux informations transmises dans la lettre évolue bientôt en fétichisme de l'objet. Mais il ne faut cependant pas oublier que la lettre est avant tout un support de texte, et ce fétichisme de l'objet peut tourner au fétichisme du mot même :

Afin de mettre en valeur des mots plus tendres ou plus ardents, elle recouvrait parfois la feuille de ses deux mains, de manière que seule la phrase merveilleuse restât visible. Elle s'hypnotisait

---

513 KAFKA, Franz, *Lettres à Milena*, op. cit., p. 37 (lettre du 2 juin 1920).

514 BRENOT, Philippe, op. cit. pp. 30-31.

515 COHEN, Albert, *Belle du Seigneur*, op. cit., p. 466.

sur cette phrase<sup>516</sup>.

L'aimé perd petit à petit corps, le corps se transmet dans le papier. Le texte n'est alors plus seulement un palliatif, ce qui remplace l'amant absent, mais il devient une personne en soi. La correspondance est sans corps. Mais, sans corps à chérir, elle se transmue en un objet érotique en substance, et il s'opère un transfert. Et c'est le texte lui-même que l'on en vient à désirer.

La correspondance de James Joyce avec sa femme Nora nous renseigne sur ce point. Séparés pour de longues semaines, ils s'écrivent des lettres, d'abord chastes, puis soudainement licencieuses, et au fur et à mesure que les semaines passent, les lettres ne sont plus un moyen de communication mais un substitut entier de l'autre, comme si le corps érotisé du partenaire s'était déversé dans le papier. D'où des comportements sexuels avec l'objet-lettre lui-même : « J'espère que tu as mis ma lettre au lit comme il convient<sup>517</sup> », écrit Joyce. Petit à petit les lettres de Nora deviennent le support masturbatoire de Joyce, mais pas uniquement pour le récit qu'elles révèlent, aussi pour la simple présence du mot sur la page :

Je pourrais rester allongé à me branler toute la journée en regardant le mot *divin* que tu as écrit et la chose que tu as dit que tu ferais avec ta langue<sup>518</sup>.

L'excitation vient du mot lui-même, à tel point que Joyce érotise le physique du texte : « J'ai regardé longuement tes autres lettres et embrassé certains de leurs mots, l'un d'eux en recommençant sans cesse<sup>519</sup> », confesse-t-il. Plus les lettres s'échangent et plus le fétichisme textuel grandit, à tel point que Joyce donne désormais des directions à Nora :

Tu sais maintenant comment me faire bander. Dis-moi les choses les plus insignifiantes sur toi-même pourvu qu'elles soient obscènes et secrètes et ordurières. N'écris rien d'autre. Que chaque phrase soit pleine de mots et de sons grossiers et impudiques. Ils sont tous charmants à voir sur le papier mais les plus grossiers sont les plus beaux<sup>520</sup>.

Joyce demande même à Nora qu'elle n'écrive rien d'*autre*, qu'elle ne vienne pas troubler cette expérience érotique textuelle avec des considérations plus quotidiennes. Bien entendu, comme dans toute expérience érotique suivie, il y a une gradation des pratiques et la correspondance n'est pas exclue de ce processus. Dans ces circonstances, Joyce demande à Nora non plus seulement de s'exprimer dans le texte de la lettre mais de faire du papier un support matériel de perversion :

Écris encore et des choses plus sales, ma chérie. Chatouille ton petit bouton en écrivant pour

---

516 *Ibid.*, p. 538.

517 JOYCE, James, *Lettres à Nora*, *op. cit.*, p. 41 (lettre du 12 juillet 1904).

518 *Ibid.*, p. 145 (lettre du 9 décembre 1909).

519 *Ibid.*, p. 147 (lettre du 10 décembre 1909).

520 *Ibid.*, p. 144 (lettre du 9 décembre 1909).



que cela te fasse dire des choses toujours plus laides. Écris les mots sales en gros et souligne-les et embrasse-les et tiens-les pendant un moment contre ton doux con brûlant, chérie, et aussi relève ta robe un moment et tiens-les sous ton cher petit cul péteur. Fais encore plus si tu veux, puis envoie-moi la lettre, mon petit oiseau à foutre chéri au cul brun<sup>521</sup>.

Tous les moyens sont bons pour tenter de déverser un peu du corps de l'autre dans le papier. Le texte ne suffit plus, il faut qu'il s'accompagne de matérialité sensuelle. La correspondance elle-même vient supplanter l'amant ou le réel.

Il est possible que ce rapport au texte, puisque Joyce est un écrivain, soit également décelable dans son œuvre. On pourrait par exemple arguer que le chapitre « Les Sirènes » de *Ulysse* développe un certain rapport entre langage, correspondance et sexualité, où les trois deviennent subtilement liés. Dans ce chapitre, le personnage dont nous suivons le flux de conscience écrit une lettre à sa maîtresse, alors que de la musique est jouée dans le bar où il est installé :

Mais Henry écrivait : cela va me remplir d'excitation. Vous savez comment. En hâte. Henry E. grec. Mieux d'ajouter un postscriptum. Qu'est-ce qu'il est en train de jouer à présent ? Il improvise un intermezzo. P.S. Le pom pom pom. Comment allez-vous me punir ? Vous me punir ? Jupe de traviole qui se balance à chaque coup qu'elle donne. Dites-moi je désire le. Savoir. Oh. Sûr que si je ne le faisais pas je ne le demanderais pas. La la la sol. Chute de la phrase triste en mineur. Pourquoi le mineur est-il triste ? Signer H. Elles aiment les chutes tristes en queue.<sup>522</sup>

La réception esthétique de la musique et l'écriture de la lettre se mélangent, si bien que le lecteur ne sait plus quels mots font référence à la musique, et lesquels font partie de la lettre ou du périphrase de la lettre. Le chapitre va crescendo au fil de l'écoute de l'air de jazz et de l'écriture de la lettre érotique. Mary McLoughlin, commentatrice du texte, compare la fin du chapitre à un orgasme littéraire et littéral :

Les mots se délient et le langage se libère. Le lecteur est confronté à la puissance primaire d'une langue en révolte contre toute règle et convention linguistiques. Il assiste à chaque page à un débordement d'énergie libidinale. C'est le ça même du langage qui lui parle ; un langage dont la source n'est que sexuelle. Sous l'emprise d'une séduction visuelle et sonore, le lecteur devient témoin d'une scène primitive gigantesque. Le texte entier suit les mouvements de l'acte sexuel (tap, tap, tap) culminant dans un orgasme majestueux<sup>523</sup>

Si nous lisons la traduction de ce dernier paragraphe du chapitre, nous constatons en effet que la déconstruction du langage peut ressembler à un orgasme linguistique :

Bloomer, bloomer d'huile considérait les dernières paroles. En sourdine. *Quand ma patrie prendra sa*

---

521 *Ibid.*, p. 146 (lettre du 9 décembre 1909).

522 *Ibid.*, p. 350.

523 Mc LOUGHLIN, Mary, « Joyce et les sirènes », *Essaim*, vol. 9, no. 1, 2002, pp. 183-192.

*place parmi. / Prrrpr. / Doit être le bour. / Pff. Oho. Prrrut. / Les nations de la terre. Personne derrière. Elle est passée. Alors et pas avant. Le tram. Kran, kran, kran. Bonne occase. Il arrive. Je suis certain que c'est le bourg. Oui. Une, deux. Que mon épitaphe soit. Kraaaaaa. Écrite. J'en ai. / Prrrouftrrprff. / Fini.*<sup>524</sup>

L'orgasme est-il esthétique ou érotique ? C'est au lecteur d'en décider, mais force est de constater que l'émotion passe par le langage, tout comme Joyce en use dans ses lettres à sa femme. Dans ce cas, la musique est le support, mais nous voyons la présence de la lettre du protagoniste à sa maîtresse dans ce chapitre comme le point d'entrée de l'érotisme.

Mais cette confusion entre corps de la lettre et corps de l'amant n'est pas afférente à ce seul écrivain, et dans son étude, Philippe Brenot donne un fait marquant, en évoquant la mise en vente des lettres amoureuses de Salinger à Joyce Maynard par cette dernière :

Le contenu des quatorze lettres reste évidemment secret, par respect du droit de divulgation, mais la réaction de Salinger, qui tentera de racheter ses lettres, permet de comprendre la vraie nature, charnelle, des correspondances intimes : la lettre d'amour est le corps de l'amant, elle est une part de l'être aimé et d'une certaine façon, elle est l'amant lui-même<sup>525</sup>.

Conséquemment, la lettre est un substitut de l'autre, presque sans besoin d'existence réelle de l'amant physique. Le texte est un presqu'amant, comme la presqu'île il est relié au continent par une fine bande de terre qui apparaît et disparaît au fil des marées. Bientôt du continent, de l'amant réel, on n'entrevoit presque plus rien et le texte ne fait plus référence qu'à lui-même, la presqu'île est une île, le texte est l'amant en soi : « La lettre est beaucoup plus qu'un substitut du corps, elle est le corps même de l'amant<sup>526</sup> », écrit Philippe Brenot, et il s'en faudrait de peu pour que je la considère comme un corps aimé elle-même. Ainsi Ariane, dans sa névrose épistolaire, confond-elle le signe de l'amant avec l'objet de l'amour : « Ma chérie, murmurait-elle à la lettre ou à elle-même<sup>527</sup>. » Plus encore, la lettre est un être vivant à part entière, qui est doté d'une vie propre. Kafka en fait l'expérience dans l'épisode heureux de sa correspondance avec Milena :

D'abord, j'avais ton télégramme en poche, ce qui détermine une certaine façon de marcher. Les hommes ont parfois une bonté qu'ils ignorent. On se dirige par exemple vers la Cechbrücke, on sort son télégramme, on le lit (il est toujours nouveau ; quand on l'a bien relu, bien sucé, le papier est vide, mais à peine remis en poche il s'y réécrit aussitôt)<sup>528</sup>.

Le texte est comme pourvu de conscience, il se réécrit de lui-même, il est, si ce n'est autonome, du

---

524 Ibid., p. 363.

525 BRENOT, Philippe, *De la lettre d'amour*, op. cit., p. 8.

526 Ibid., pp. 71-72.

527 COHEN, Albert, *Belle du Seigneur*, op. cit., p. 537.

528 KAFKA, Franz, *Lettres à Milena*, op. cit., p.146-147 (lettre du 30 juillet 1920).

moins véritablement actif. La même expérience encore est décrite chez Albert Cohen :

Le plus souvent, elle résistait à la tentation, savait qu'à trop lire une lettre on l'abîmait, on ne la sentait plus. Alors, elle l'enfermait, se donnait la parole d'honneur de la laisser se reposer et de ne pas la reprendre avant ce soir. D'ici là, la lettre aurait repris son suc, et ce serait la récompense d'avoir attendu, et on la lirait, bien fourrée dans le lit<sup>529</sup>.

La raison de cette incarnation, de cette personnification de la lettre, qui soudain s'anime et s'enrichit d'une conscience est que l'écrit de l'aimé perd au fur et à mesure son contact avec l'expéditeur. Une fois dans l'enveloppe, ou une fois dans les méandres des réseaux numériques, elle n'est plus contiguë au corps de l'expéditeur, et il faut, pour que le charme érotique fonctionne, qu'elle s'incorpore soi-même. Ainsi Brenot la décrit-elle comme un corps en elle-même :

La lettre d'amour a l'encre pour sang et du papier en guise d'apparence corporelle, mais nul doute qu'elle est vivante, qu'elle respire, qu'elle aime. Elle n'a pas d'âge. Elle est à ce point hors du temps qu'elle survit à l'amour et survit à la mort. La lettre d'amour est un acte d'amour, elle est l'amour lui-même<sup>530</sup>.

Si la lettre est le corps de l'amant même, si elle est effectivement un presque-amant, alors l'expérience que je partage avec elle, avec le papier, ne pourrait-elle pas se concevoir comme expérience érotique ? Ou, comme l'avance encore Brenot, que « la lettre, porteuse d'émotions et de sentiments, devient alors le lieu de l'amour, l'acte amoureux en lui-même<sup>531</sup> » ? Ainsi remarque-t-on qu'un des sujets de prédilection de la peinture du XIX<sup>e</sup> siècle, la lettre d'amour, montre les lectrices de ces lettres allongées ou alanguies (fig. 13-15), avec les vêtements ouverts (fig. 12 ; 18), ou même franchement au lit (fig. 16-17).

Mais il ne faut pourtant pas oublier que l'érotisation ainsi déplacée sur le texte n'est pas orpheline. Car le courrier vient bien de quelqu'un, d'un sujet qui invente ce discours, et qui a lui aussi la capacité de ressentir et de recevoir mes propres preuves de désir. Je ne me mets pas à érotiser le courrier d'un expéditeur que je ne connais pas, ou pour qui je n'ai pas particulièrement de désir. Quoiqu'il fut arrivé que des correspondants anonymes finissent par rentrer dans les grâces de leurs destinataires (nous pensons premièrement à Madame Hanska, séduisant Balzac de mots au point qu'il lui déclare un amour indéfectible avant même de savoir son nom<sup>532</sup>), l'identité de

529 COHEN, Albert, *Belle du Seigneur*, op. cit., p. 538-539.

530 BRENOT, Philippe, *De la lettre d'amour*, op. cit., p. 9.

531 *Ibid.*, p. 121.

532 Ainsi lui écrit-il dans une de ses lettres à cette noble polonaise : « Si vous saviez avec quelles forces une âme solitaire et dont personne ne veut s'élance vers une affection vraie ! Je vous aime, inconnue, et cette bizarre chose n'est que l'effet naturel d'une vie toujours vide et malheureuse [...] Je suis comme un prisonnier qui du fond de son cachot entend au loin une délicieuse voix de femme. Je vous aime déjà trop sans vous avoir vue. » lettre de Balzac à Madame Hanska du 24 février 1833, in BALZAC, Honoré de, *Lettres à Madame Hanska T.1*, Paris, Robert Laffont, 1990. Voir aussi PIERROT, Roger, *Eve de Balzac*, Paris, Stock, 1999, et SAINT-BRIS, Gonzague, « *Je vous aime inconnue* », *Balzac et Eva Hanska*, Paris, Nil éditions, 1999.

l'expéditeur de la lettre doit être connue (ou supposée) pour que son effet se réalise. Ainsi même le Christian de *Cyrano*, s'il est un imposteur, n'en est pas moins aimé par Roxane pour les lettres qu'elle croit qu'il lui envoie, au point de lui ouvrir la fenêtre de sa chambre. Il semblerait que le fétichisme épistolaire n'intervienne que sous condition de présence, sous la lettre, d'un être en chair et en peau. L'érotisation du texte ne peut advenir que si je peux toujours invoquer, derrière l'écrit, la figure de l'individu qui en est responsable.

Fig. 11 – Stanley Spencer, *Love letters*, 1950, collection Thyssen-Bornemisza, Lugano (Suisse)



Fig. 12 – Ferdinand Georg Wäldmüller, *Der Liebesbrief*, 1849, Galerie Nissl, Eschen (Liechtenstein)





Fig. 13 – Émile Levy, *La lettre d'amour*, 1872, musée de Tessé, Le Mans



Fig. 14 – Georges-Ferdinand Lemmers, *La lettre d'amour*, 1903, collection particulière (Belgique)





Fig. 15 – Paul-César Helleu, *La lettre*, 1880, collection particulière (USA)



Fig. 16 – Thomas Sully, *The love letter*, 1834, Ashmolean Museum of Art and Archaeology – Université d' Oxford (Royaume-Uni)



Fig. 17 – Gabriel Ferrier, *Femme au lit lisant*, date inconnue (vers 1880), collection particulière (Royaume-Uni)



Fig. 18 – Conrad Kiesel, *Le Billet doux*, date inconnue (vers 1890) collection privée, Virginie (USA)





Nous avons voulu révéler les mécanismes du texte comme vecteur de l'expérience érotique, et nous avons pu constater qu'ils se manifestaient de bien des manières. Le texte et le sexe paraissent si intriqués dans leurs processus d'apparition qu'il est difficile de déterminer lequel des deux est à l'origine de l'autre :

La capacité à tenir le langage de l'amour est la condition d'existence du roman, et fait de l'écrivain autre chose et mieux qu'un affabulateur. Tel est le double miracle qu'opère le roman d'amour, et qui engage la conception qu'une civilisation se fait des rapports entre le vrai et le faux, le réel et l'illusoire, l'intelligible et le sensible : deux illusions, l'amour et le roman, dont nous savons à quel point elles sont entachées d'irréalité ou de fausseté, se font le don mutuel de l'existence. L'amour n'est pas niable, puisqu'il a eu besoin de toute une littérature consacrée à son expression. Le roman, lui, aurait continué à s'amuser du jeu combinatoire, stérile et figé, du conte, s'il n'avait accueilli cette parole qui, sans doute, n'est vraie que par lui, qui est tout mensonge<sup>533</sup>.

Si le sentiment érotique est tout aussi mensonger que le langage, c'est peut-être car ils possèdent les mêmes racines, et qu'ils se font mutuellement don d'existence. Le texte est vecteur de l'érotisme, tout comme l'érotisme est vecteur de texte. Mais le processus ne s'arrête pas là car nous avons pu constater que dans la correspondance, un fait se cristallise : le texte est un objet autonome, qui a une vie propre, qui est aimable en soi. Ce que nous voyons alors se dessiner face à cet exemple, c'est la puissance du texte à vouloir remplacer l'expérience. Non pas à l'annuler, mais à s'insinuer finalement entre les partenaires, à prendre toute la place et à finir par la remplacer. Nous ne voulons pas signifier que, comme chez Ricœur, toute action est semblable à un texte, puisque relevant des mêmes structures<sup>534</sup>, mais que le texte peut être une action en soi, car non content de faire passer à l'acte, il constitue une force d'expérience en substance. C'est cette dimension constitutive de l'expérience érotique que nous voulons étudier maintenant.

---

533 VAILLANT, Alain, *L'Amour-fiction*, *op. cit.*, p. 13.

534 Cf. « l'action sensée considérée comme un texte », in RICOEUR, Paul, *Du texte à l'action*, *op. cit.*, pp. 205-236.

## **Troisième Partie : Le texte comme constituant de l'expérience érotique**



Jusqu'ici nous avons tourné autour de l'expérience érotique et de ses rapports à la littérature, sans vraiment sonder le texte lui-même. Nous avons appréhendé en première partie comment l'écrit pouvait se poser en *adjuvant* de l'expérience érotique, puis en deuxième partie comment à partir de cette posture il pouvait en venir à se faire *vecteur* de l'expérience. Mais il y a une troisième relation au texte, qui va au-delà de ces fonctions périphériques, et nous aimerions en emprunter la première expression à Roland Barthes :

Je peux tomber amoureux d'une phrase qui m'est dite : et non seulement parce qu'elle me dit quelque chose qui vient toucher mon désir, mais à cause de son tour (de son cerne) syntaxique, qui va m'habiter comme un souvenir<sup>535</sup>.

Car si nous avons considéré la fonction et les effets de l'érographie, nous n'avons pas encore abordé sa forme. Or, d'après Barthes, cette forme peut être à elle seule l'origine d'émotions érotiques. Le texte devient constitutif de l'expérience érotique ; non plus seulement sa mémoire ou son origine mais sa véritable *incarnation*. Ainsi que le dévoile Barthes dans *Le Plaisir du texte*, le texte peut devenir un corps sur lequel s'exerce pleinement non seulement notre désir mais aussi la consommation de celui-ci :

La figuration serait le mode d'apparition du corps érotique (à quelque degré et sous quelque mode que ce soit) dans le profil du texte. Par exemple [...] on peut concevoir du désir pour un personnage de roman (par pulsions fugitives). Ou enfin : le texte lui-même, structure diagrammatique, et non pas imitative, peut se dévoiler sous forme de corps, clivé en objets fétiches, en lieux érotiques. Tous ces mouvements attestent une *figure* du texte, nécessaire à la jouissance de lecture<sup>536</sup>.

C'est cette *figure* du texte que nous voulons analyser, en nous demandant comment le texte, en se personnifiant, peut devenir partenaire à part entière de l'expérience érotique. Le sentiment d'Éros, nous l'avons pour le moment perçu comme *adjoint* au texte ou *découlant* du texte. Mais nous voulons désormais explorer de quelle manière il peut aussi se vivre *dans* le texte. Nous voulons ainsi continuer d'explorer la relation entre expérience érotique et expérience de lecture dans une perspective plus profonde, en analysant la figure du texte comme corps en soi, dont il serait possible de jouir comme d'un partenaire.

Cette jouissance du texte est-elle possible, et dans quelles mesures est-elle charnelle ? Et si nous pouvons facilement faire l'expérience d'un certain plaisir de lecture, n'est-il pas entièrement

---

535 BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, *op. cit.*, figure «Ravissement », p. 227.

536 Id., *Le plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 75.

cérébral ? En effet, comment imaginer que la jouissance érotique, habituellement inhérente à la tension puis à la détente charnelle, puisse se transférer dans cet objet relativement a-corporel qu'est le texte ? Pourtant force est de constater que le texte provoque des effets bien physiques. Mais si nous parlons de corps, il nous faudra d'abord analyser le support du texte, et voir dans quelles mesures l'*objet livre* peut s'érotiser. Puis, afin de déterminer l'implication du corps dans cette jouissance de l'écrit, nous étudierons la relation du lecteur au texte, hors de toute matérialité. Enfin, nous voulons analyser la structure même de notre langage, pour y chercher une raison structurelle aux rapports si particuliers du texte et du sexe.

## **Chapitre 1 : *Corpus libri***



Le texte est fait d'idées immatérielles, mais il faut bien un support pour le diffuser. Même si les livres numériques sont de plus en plus répandus, les éditeurs n'ont pas encore trouvé de meilleur medium pour le texte que le papier, assemblé en livrets et en opus. Cet objet bien tangible prend donc une place dans l'espace, il est manipulable, palpable, et est en rapport avec le corps de celui qui le manie et qui en lit le contenu. Ainsi le toucher en tant que sens corporel vient prendre place dans l'expérience de réception de la littérature, et complimenter le plaisir. À cet égard, nous voulons maintenant explorer la relation du lecteur à cet objet, d'autant plus lorsqu'il est empli de phrases et textes licencieux. Dans quelles mesures l'objet lui-même peut-il influencer sur l'expérience de lecture ? Et y a-t-il une spécificité de l'objet livre lorsqu'il est le medium d'un discours érographique ? Enfin, l'arbitraire des signes qui constituent l'alphabet est-il si arbitraire que cela ?

Le marché du livre est spécifique à son objet, on ne vend pas de livres comme on vendrait des légumes. L'érographie est tellement caractéristique que ce marché du livre s'organise encore différemment lorsqu'il s'agit d'écrits licencieux. Quelle est la place du désir dans cette transaction, et vers quoi celui-ci se dirige-t-il ? Nous pensons que le corps même du livre n'est pas à négliger dans la tractation, et que le corps du livre et le corps du texte ont une part commune dans l'origine du désir de possession par le bibliophile. Il s'agira de déterminer comment. Enfin, le corps du texte est constitué d'un autre corps : celui de l'alphabet. Alphabet qui ne semble pas non plus exempt de la relation au corps du lecteur, ne dit-on pas « corps » pour parler de la taille d'une lettre dans une composition typographique ?

Parmi tous ces corps, corps du lecteur, corps du livre, corps de la lettre, nous chercherons le dénominateur commun qui peut expliquer l'érotisation de la bibliothèque en tant que collection. Nous irons ainsi doucement vers une chair du texte, faite d'abord de pâte à papier, pour aller la trouver ensuite au-delà de sa seule matérialité.





### 3.1.1. Le livre comme prostitution

« Dans un spectacle, dans un bal,  
chacun jouit de tous / Qu'est-ce  
que l'art ? Prostitution. »

Baudelaire, *Fusées*

Le texte trouve aujourd'hui plusieurs supports, mais son médium principal, le livre imprimé, est un objet tangible qui prend place dans l'expérience. Il dépend de surcroît d'une industrie qui lui assure ses conditions d'existence et de distribution. À ce titre, il n'échappe pas à la marchandisation. Or, cette marchandisation, pour un objet qui se veut porteur de pensée, c'est-à-dire une disposition humaine qui n'a pas de valeur marchande en soi, est donc soumise à des critiques. Une des plus communes d'entre elles est la comparaison entre les métiers du livre et la prostitution. Au Chapitre intitulé « N°13 » de *Sens Unique*, Benjamin égrène une longue comparaison entre livre et prostituée, que nous reproduisons ici en entier :

- I. On peut prendre au lit livres et putains.
- II. Livres et putains croisent le temps. Ils maîtrisent la nuit comme le jour, et le jour comme la nuit.
- III. Il n'y a personne pour voir que les minutes sont précieuses aux livres et aux putains. Mais quand on s'acoquine plus encore avec eux, alors on remarque en premier lieu combien ils sont pressés. Ils font leurs comptes tandis que nous nous enfonçons en eux.
- IV. Livres et putains sont depuis toujours réunis par un amour malheureux.
- V. Livres et putains – ils ont chacun leur genre d'homme, qui vivent d'eux, et les tourmentent. Pour les livres, le critique.
- VI. Livres et putains, dans les maisons publiques – pour étudiants (Le bourgeois, lui, peut payer pour sa femme, c'est-à-dire : le mariage).
- VII. Livres et putains - il voit rarement leur fin, celui qui les a possédés. Ils ont pour habitude de disparaître avant de mourir.
- VIII. Livres et putains racontent si bien, et si mensongèrement, comment ils en sont arrivés là. En vérité, souvent, ils ne s'en rappellent pas eux-mêmes. Alors, pendant des années, on s'adonne à tout, "par amour", et, un jour, on se retrouve à faire le trottoir, sous l'aspect d'un corps bien corpulent, sous le seul alibi fumeux de "poursuivre des études".
- IX. Livres et putains aiment à tourner le dos lorsqu'ils s'exposent.
- X. Livres et putains rajeunissent beaucoup.
- XI. Livres et putains - "vieille bigote – jeune roulure". Combien de livres ne furent pas montrés du doigt, sur lesquels la jeunesse doit aujourd'hui étudier !
- XII. Livres et putains portent leur dispute sur la place publique.
- XIII. Livres et putains – les notes de bas de page sont pour les uns ce que sont pour les autres les billets de banque glissés dans le bas<sup>537</sup>.

---

537 BENJAMIN, Walter, *Sens Unique* [1928-1934], traduit de l'allemand par Frédéric Joly, Payot et Rivages, 2013, pp. 111-114.

L'extrême misogynie de cette liste est à signaler : le texte de Benjamin est représentatif d'une époque, il y a là une problématique liée aux questions de patriarcat et de domination masculine, la manière dont la femme était à l'époque la possession de l'homme est certainement une des raisons du rapprochement entre prostituée et livre. Il est une carte postale qui circule aujourd'hui à Naples, où le mot « putain » est remplacé pudiquement par le mot « femme » (fig. 19). L'existence de ce remplacement de mot dans l'époque moderne n'évacue en rien la misogynie du chapitre incriminé, au contraire, mais a la fonction d'actualiser le propos, nous interrogeant sur la pensée qui y persiste au-delà du sexisme.

Tout en gardant cela à l'esprit, ce que nous voulons étudier ici, c'est l'origine de la comparaison et ses fondements. La personnification du livre n'est pas un cas unique dans l'œuvre de Benjamin, comme nous l'avons vu au chapitre précédent et comme nous pouvons le trouver disséminé dans son œuvre<sup>538</sup>. Nous savons également par ses biographes que la bibliothèque constituée par Benjamin lui occasionnait des problèmes d'argent<sup>539</sup>. Le côté vénal de la prostitution est donc probablement mis en avant ici. Mais si la seule raison de la dette monétaire est invoquée, une simple comparaison avec l'huissier de justice ou le collecteur des impôts aurait pu suffire. La raison première que nous identifions alors pour justifier cette comparaison, c'est d'abord le *plaisir* de la lecture. Plaisir onéreux, certes, mais plaisir avant tout. Or ce plaisir, s'il est comparable à celui pris dans les chambres des maisons closes, est donc essentiellement érotique.

Cette image n'est pas uniquement subséquente à la pensée de Benjamin, on la retrouve souvent tout au long des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. La figure de l'éditeur comme maquerelle est notamment omniprésente dans la littérature post-révolution industrielle. Dans *Portrait de l'artiste en fille de joie*, Eléonore Reverzy en dénombre quelques unes. Elle relève notamment les thèmes principaux liés à cette comparaison :

Au cœur d'un réseau sémantique, qui associe vénalité, insincérité, soumission, féminité, publicité, et de plusieurs motifs et sous-motifs, cette métaphore [de prostitution littéraire], qui se rencontre dès le XVII<sup>e</sup> siècle chez Furetière, émerge au XVIII<sup>e</sup> siècle et connaît un pic dans les années 1830 et 1840 avant de devenir un véritable cliché jusqu'aux années 1920 – où elle se maintient encore sous la plume d'auteurs qui voient dans l'exploitation médiatique de la figure de l'auteur une forme moderne du déshonneur<sup>540</sup>.

---

538 Ainsi dans la paragraphe intitulé « Articles de Galanterie », toujours dans *Sens Unique* : « Un, qui se croit abandonné, lit, et se désole que la page qu'il veut tourner soit déjà coupée, n'ait une fois de plus pas besoin de lui. » *Ibid.*, p. 123. On trouve ici aussi une certaine idée de la virginité comme livre n'ayant pas encore été coupé, donc pas encore lu.

539 « Benjamin sera un collectionneur maniaque, compulsif même, capable de s'endetter pour arracher un livre rare, voire de « trander » – quand on est collectionneur, tous les coups sont permis. » TACKELS, Bruno. « Walter Benjamin, lecteur absolu », *Revue de la BNF*, vol. 41, no. 2, 2012, pp. 5-10.

540 REVERZY, Eléonore, *Portrait de l'artiste en fille de joie, La littérature publique*, Paris, CNRS éditions, 2016, p. 9.

Il ne s'agit donc pas uniquement d'une histoire de marchandisation, l'argent n'a qu'une part dans cette comparaison complexe. Il s'agit plutôt de l'idée selon laquelle l'auteur qui cherche le succès ou à vivre de ses écrits « se vend sans cesse au plus offrant<sup>541</sup> », et pour cela est prêt à toutes les complaisances. À plus forte raison dans l'érographie, jugée impure ou impropre à une quelconque prétention littéraire, genre qui est pour toujours uniquement ramené à son genre, l'auteur est accusé de chercher l'effet sur le lecteur au lieu de célébrer la littérature en soi. Quelle raison voir à cela ? La première est historique : La fin des privilèges signe la fin du mécénat pour l'écrivain, et la fin de la connaissance intime de son public. S'adressant auparavant à un cercle restreint, salons, aristocratie, il doit désormais s'adresser à une masse invisible, poussée par le désir : le public. Avec la Révolution, la littérature devient publique et l'écrivain, personne publique. D'où la naissance de la métaphore de prostitution. Mais cette métaphore signe autre chose que ce simple aspect économique : c'est que la littérature change de perspective et que c'est désormais le *plaisir* que l'écrivain diffuse. Comme l'écrit Eléonore Reverzy, « La prostituée permet aussi de figurer le plaisir lectoral<sup>542</sup>. ». Et de conclure :

Si par métonymie, l'œuvre se fait prostituée, sa consommation prend aussi un sens érotique évident et les jugements de valeur qu'elle inspire se trouvent de fait placés dans le champ des émotions et des affects<sup>543</sup>.

Se manifeste donc au XIX<sup>e</sup> une multiplication des romans « de prostitution », au même moment où cette métaphore, ce cliché de l'auteur prostitué se développe. S'engage alors une véritable *prostitutiomania*, qui perd de sa force à partir du XX<sup>e</sup> siècle (quoiqu'on puisse y voir encore des survivances, comme le succès de *Moi, Christiane F., 13 ans, droguée, prostituée* et de *Putain* de Nelly Arcan, encore réédités récemment, ou de *La Maison* d'Emma Becker publié en 2019 et couronné de plusieurs prix), mais le cliché hérité de l'auteur-gigolo soutenu par un éditeur-proxénète persiste encore de nos jours (voir la critique faite aux écrivains qui se plient au jeu de la médiatisation pour vendre leurs livres<sup>544</sup>). Si l'image perdure, c'est bien en raison d'une valeur intrinsèque à la métaphore, qui continue à faire sens :

Mais dans le nouveau rapport de l'écrivain à l'argent, la prostituée apporte aussi la part du sexe

---

541 *Ibid.*, p. 11.

542 *Ibid.*, p. 14.

543 *Ibid.*, pp. 50-51.

544 « Il est légitime que l'écrivain cherche à se faire connaître, en passant par la télévision, la radio, les journaux. [...] En outre, ce qui pose problème, c'est la marchandisation, c'est à dire la soumission de l'écrivain aux media qui lui demandent de se prostituer. » KZINO (2002). "Pierre Jourde en interview", 22/10/2008, Revue en ligne Fluctuat, <http://livres.fluctuat.net/pierre-jourde/interviews/446-uppercut.html>. Voir aussi DA ROCHA SOARES, Corina « L'écrivain sous les feux des projecteurs: étude d'un phénomène contemporain dans le champ littéraire européen d'expression française », *Carnets*, Première Série - 2 Numéro Spécial 10-11 | 2011, pp. 189-214.

et le charme de la féminité. En cela, elle s'avère plus riche et plus complexe que ne le serait la figure de l'écrivain mercenaire [...] et d'autres assimilations banales, selon la position occupée, de l'écrivain à l'épicier ou à l'ouvrier<sup>545</sup>.

Si nous lisons les conclusions d'Eléonore Reverzy pour les appliquer à la comparaison de Walter Benjamin, nous pouvons avancer que s'il utilise cette métaphore plutôt que celle tout aussi parlante du percepteur des impôts (ou du mercenaire), c'est peut-être parce que la part du sexe est lourde de sens dans cette perspective. La sexualité met sur la table des questions d'abandon, de force pleine du sujet, ce qui nous fait penser que notre idée du texte comme presque'amant trouve encore ici une expression inattendue. D'autant plus que la relation de l'auteur au lecteur et vice-versa est exacerbée dans cette comparaison au proxénète :

Le public, cet inconnu auquel l'écrivain doit s'adresser, semble désormais au centre de l'attention – dans le discours critique comme au départ de la production littéraire – sans que soient nettement identifiés ses attentes ou ses désirs. La prostituée, avec son corps dénudé, sa chair exposée, constitue aussi à ce titre, en complément de sa dimension métabolique, un atout de choix. Elle est promesse d'histoires scabreuses et d'aventures obscènes ou grivoises sans doute mais aussi bien d'*autre chose* qui a trait à la lecture et au désir qui en est le moteur<sup>546</sup>.

C'est cet *autre chose* que nous voulons chercher, cette inconnue de l'équation. Il y a fort à parier que ce qui est en jeu soit en réalité uniquement la part que le plaisir joue dans l'acte de lecture. Par ailleurs la proximité sémantique entre littérature et prostitution n'est pas uniquement héritière du XIX<sup>e</sup> siècle. L'exemple le plus ancien que nous pouvons trouver est sans doute l'étymologie du terme « pornographie ». Du grec *pornè* (πορνή, signifiant prostituée) et *graphè* (γραφη, l'écriture), le terme désignait à l'origine un écrit concernant les prostituées<sup>547</sup> ; le terme a été repris jusqu'à signifier de nos jours toute production qui a trait au sexe, l'idée de prostitution étant entièrement évacuée de la définition. De la même manière, au Moyen-Âge, l'expression « tailler sa plume » relevée par l'étymologiste Mariette Darrigrand est également héritière de cette métaphore :

Dans la langue de la prostitution, « vivre de sa plume » s'applique alors aux prostituées et aux écrivains – obscure question de jolie taille<sup>548</sup>.

545 REVERZY, Eléonore, *op. cit.*, p. 13.

546 *Ibid.*, p. 14.

547 Selon le TLFi, « Pornographe : Étymol. et Hist.1. 1769 « celui qui écrit sur la prostitution » (Restif de la Bret, Le Pornographe); 2. 1834 « celui qui écrit des livres obscènes » (Boiste). Empr. au gr. Πορνογραφος « auteur d'écrits sur la prostitution », comp. du gr. πόρνη «prostituée» et de l'élément. -γραφος tiré de γραφω «écrire» », CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/etymologie/pornographe> .

548 « En latin, la talea est une bouture printanière. On est au jardin, la chaîne d'évocation est végétale : tige verdoyante, printemps, verdure de toutes sortes, taille des arbres que l'on élague... L'image plaît. Au moyen-âge, on passe de la campagne à la ville. Sur l'étal du Boucher, le tailleoir est un instrument de découpe fine. La Renaissance crée la taillade, une épée avec laquelle on se bat en duel. C'est à cette période que la zone du corps féminin située entre la poitrine et le sexe est affinée par le corset et nommée « la taille ». Le geste d'affinement et les connotations herboriste continuent à fleurir ensemble au moment où les instruments pour écrire commencent à être en bois (au XIX<sup>e</sup> siècle), ce qui oblige à les passer régulièrement au taille-crayon. » DARRIGRAND, Mariette, *Sexy Corpus*,

Enfin, nous retrouvons cette comparaison à l'époque moderne, notamment chez Julien Gracq<sup>549</sup> et chez Pauline Réage<sup>550</sup>, ainsi que dans l'accusation de proxénétisme de l'éditeur de Christine Angot, pour son livre *L'Inceste*, à la fin des années 1990<sup>551</sup>. Il y a donc une autre raison que la simple explication économique pour expliquer la persistance dans l'histoire de cette comparaison. Car le livre est un objet qui se paye, certes, mais qui donne aussi du plaisir. Et c'est dans cette double notion que nous pouvons trouver une explication à la répétition d'une telle métaphore : le plaisir, principale portée de la lecture, ne souffre que difficilement de se voir soumis à des valeurs marchandes. Mais c'est bel et bien le plaisir qui est en jeu ici.

Il existe un roman qui a fait de cette métaphore le cœur de son propos. Il s'agit de la *Grande Bibliothèque*, signé sous le nom d'un certain Puysegur (probablement une identité composite constituée des deux frères Pierre et Edmond Madaule, tous deux spécialistes de Maurice Blanchot). Dans ce roman à nul autre pareil et désormais introuvable, deux frères se rendent dans une contrée exotique non désignée pour y visiter un édifice fameux répondant au nom de Grande Bibliothèque. Or, cette bibliothèque, qui contient tous les ouvrages du monde, a la particularité d'offrir à ses lecteurs un service « d'incarnation » littérale des livres, dont les règles sont énoncées au début de l'ouvrage :

J'étais au près d'une affichette intitulée : « Mesures d'ordre pour la bonne marche de notre Grande Bibliothèque ». En attendant Pierre, je la lus avec attention. Elle m'éclaira définitivement sur la nature de l'institution. En voici la substance : « Comme vous le savez tous, à chaque œuvre correspond une femme qui a décidé de l'incarner. Le demandeur obtient le livre et la femme, il a le libre usage de l'un et de l'autre... Qu'il se souvienne que les dégradations sont sévèrement punies ; la lecture n'est pas un monopole. Il lui est interdit de rebuter le livre ou la femme, ils sont inséparables ; cette dernière doit toujours être présente, ne serait-ce que pour tourner les pages, et veiller à la conservation du volume. Il est interdit d'user d'un ouvrage plus de six mois sans interruption. [...] Les incarnations sont les vestales du temple du Savoir, elles doivent être traitées comme telles... Il est rappelé à tous que les candidatures de femmes de notre peuple sont obligatoires, leur liberté ne s'exerçant que dans le choix de l'œuvre incarnée.

---

Paris, Lemieux, 2015, p. 152.

549 « La littérature va du moi confus et aphasique au moi informé par l'intermédiaire des mots, rien de plus : le public n'est admis à cet acte d'autosatisfaction qu'au titre de voyeur, et généralement contre espèces — et c'est, je le concède, dans cette affaire, le côté peu ragoûtant. » GRACQ, Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1981, pp. 159-160.

550 « Sans doute n'acceptais-je pas ma vie avec tant de patience (ou de passivité, ou de faiblesse) que parce que je savais fidèlement retrouver à volonté cette autre vie obscure qui console de la vie, qui ne s'avoue pas, qui ne partage pas — et voilà que grâce à lui que j'aimais je l'avouais, et désormais la partagerait avec qui voudrait, aussi parfaitement prostituée dans l'anonymat d'un livre que dans le livre cette fille, sans visage, sans âge, sans nom, sans prénom même. » RÉAGE, Pauline, « Une fille amoureuse » préface à *Retour à Roissy*, in *Histoire d'O. suivi de Retour à Roissy*, Paris, LGF, 2009, p. 8.

551 L'auteur fut qualifiée de « pute » et son éditeur de « proxénète » dans l'émission *Le Masque et la Plume* de France Inter du 15 mars 1999.

Nous sommes certains que vous aurez tous à cœur de ne pas critiquer ce choix, de respecter la seule affirmation d'elles-mêmes que nous ayons permise à nos femmes<sup>552</sup>.

Les livres, dans cette bibliothèque (dont tous les lecteurs sont masculins, mais le sujet de savoir si ce roman est sexiste (oui) n'est pas la question à l'étude aujourd'hui), ne peuvent être lus sans l'aide des incarnations. Aide qui se manifeste par une promiscuité sexuelle systématique, quel que soit le sujet du livre. Que pouvons-nous comprendre de cette métaphore ? Nous avons certes là un héritage de la comparaison dont nous avons parlé précédemment, mais il y a autre chose qui est exploré ici, et qui a trait à l'incarnation du texte en une chair érotique. Pour comprendre, observons les règles de conduite desdites incarnations de cette bibliothèque, qui sont gravées dans le marbre dans la salle du catalogue :

Clercs et livres tu adoreras/ Et aimera parfaitement./ L'incarnation ne jureras/ Ni Bibliothèque pareillement./ Les ouvrages tu garderas,/ Et servira dévotement./ Tous tes lecteurs honoreras,/ Afin de vivre saintement./ Frigide point ne seras,/ De fait ni volontairement./ Luxurieuse toujours seras,/ De corps et de consentement./ Lecteur en propre ne prendras,/ Ni retiendras à ton escient./ Rien au-dehors ne diras,/ Ni parleras aucunement./ L'œuvre de chair tu désireras,/ Hors mariage principalement./ Aux ordres tu obéiras,/ De tes lecteurs avec empressement<sup>553</sup>.

La parodie des dix commandements est évidente, l'humour ne parvient pas à effacer entièrement la misogynie du passage, mais malgré cela, ce que nous voyons surtout là à l'œuvre est la façon dont l'incarnation est sollicitée pour servir non pas le lecteur mais la lecture de l'œuvre et y aider. Mais du côté symbolique, si l'on considère cela comme une métaphore, voilà ce qu'on pourrait appeler les dix commandements du livre, qui doit s'offrir au lecteur sans réticence, appartient à tous, est circonscrit dans son texte et soumis au plaisir du lecteur. La présence des incarnations n'est pas seulement un prétexte à dérouler des scènes scabreuses, elle est aussi une formidable machine à repenser le rapport du livre au lecteur. Le héros lui-même s'interroge sur les buts de ce principe d'incarnation :

Parfaitement reposé, je réfléchissais au système de la Grande Bibliothèque. Il eût été grossier de penser qu'il visait seulement à joindre l'utile à l'agréable. Ses buts, que je ne pénétrais pas encore, devaient être beaucoup plus ambitieux. Un de ses mérites mineurs : piquer la curiosité du lecteur, exercer la sagacité de son sens psychologique. En proie à des besoins charnels, l'on était contraint de conclure du livre à la femme. Il y avait là une extrapolation d'une fécondité extraordinaire<sup>554</sup>.

Le plaisir, qui guide le lecteur, finit par lui servir d'un point de vue académique et intellectuel. Par ailleurs le roman dégage une forte impression d'érudition, il y a une intertextualité marquée dans ce

552 PUYSGUR, *La Grande Bibliothèque*, op. cit., pp. 23-24.

553 *Ibid.*, p. 100.

554 *Ibid.*, pp. 25-26.

livre : il y est sans cesse question d'autres livres, dont certains très érudits, et ce qui ressort de tout cela est une impression de gai savoir. Comme si le plaisir donné par les incarnations des livres menait à désirer d'autres plaisirs, de plus en plus sophistiqués, donc émanant de textes de plus en plus complexes. Ainsi, voici ce qu'un des héros dit au sujet de l'incarnation du *Déclin de l'Occident*, d'Oswald Spengler :

L'amour était sa destination évidente, ou mieux, l'érotisme, car elle en usait avec un raffinement inconnu de moi jusqu'alors, où la pudeur elle-même était savamment utilisée. Que de fois l'orgasme nous laissa-t-il évanouis ! Il était pour elle connaissance et égarement, vertige et lucidité, expérience de l'absolu et du trépas. Chemin faisant, elle aimait à répéter : « Connaissez-moi ; la connaissance incarne l'individu dans une unité vivante sentie du dedans. » Sa science de Spengler fut un de mes premiers étonnements. Je me reportais au texte : si elle en décalait la signification, elle en conservait en entier le sens véritable. Le livre se muait en un vaste Kamasûtra, ou plutôt en un Tantra à multiples clefs<sup>555</sup>.

Les incarnations permettent donc au lecteur d'atteindre un niveau de compréhension du texte plus élevé, dans une sorte d'échange d'énergies entre *libido sciendi* et *libido sentiendi*.

Pendant le système des incarnations n'est pas parfait, et Puységur décide de nous le présenter comme faillible. Car il y a à la Grande Bibliothèque aussi bien des incarnations réussies que des incarnations ratées :

Elle [l'incarnation de *Mélusine* de Franz Hellens] fut comme je le craignais : décevante. D'une insuffisance risible, ou qui l'aurait été pour un autre, Pierre par exemple. Mais comment rire, moi qui cherchais ? Comment accepter avec cynisme cette défloration d'un rêve ? Mélusine abâtardie, alourdie, sac de viande rouge et de tripes, portée au théâtre, simplifiée, mutilée, interprétée. Mélusine au fard qui coule, regardant le trou du souffleur, victime d'une mécanique de scène, en pâture au public. Même pas cela, mais une bonniche qui a trouvé ce nom joli et le prononce comme on crache. Finie la Mélusine-Edmonde pour laquelle je me masturbais, finis les pièges de sexe grâce auxquels je l'avais épinglée tel un papillon. Devant moi, cette oblitération, cette salissure impossible à effacer ; *le livre devenait illisible avec un pareil témoin*<sup>556</sup>.

Ces incarnations ratées empêchent le lecteur de lire véritablement le texte, et en offrent même une déformation entraînant des non-sens et des inepties. Mais même les incarnations réussies peuvent devenir un obstacle à la lecture. Bientôt ce principe de plaisir omniprésent vient déranger la bonne marche de l'intellect du lecteur intradiégétique, et le héros perd son frère, introuvable dans la multitude de chambres que comporte la Grande Bibliothèque. Lorsqu'il finit par le retrouver en ayant commandé tous les livres que selon lui son frère aurait voulu lire, afin d'interroger leurs incarnations, il est lui-même devenu un érotomane forcené qui a perdu de vue le but académique de

---

555 *Ibid.*, p. 62.

556 *Ibid.*, p. 118 (nous soulignons).



sa visite à la Grande Bibliothèque. Le frère lui inculque alors le savoir qu'il a put acquérir sur cette situation, en l'invitant à la tempérance :

Mon vieux, je ne voudrais pas te voir verser dans l'excès. Tantôt, tu lisais des yeux, à présent, tu ne sembles plus le faire qu'avec ton sexe. Tu as mal compris les conseils qu'on t'a donnés. L'un n'exclut pas l'autre, il l'éveille et l'enrichit. Sache doser tes efforts, en sorte que tu ne perdes jamais de vue l'œuvre que tu es en train d'étudier<sup>557</sup>.

Si le plaisir est donc ce qui impulse la lecture, ce qui est en le cœur, l'origine et la finalité, il ne faut cependant pas qu'il devienne le seul protagoniste de l'expérience de lecture, au risque de corrompre la compréhension du texte. Le héros du roman s'en rend compte à l'issue de son expérience, lorsqu'il déclare que l'accès à la vérité du texte ne peut se faire dans cette ambiance de lascivité :

Cet antre est une maison d'illusions ou l'on n'interprète que les fumées de la littérature. Imitation, faux-semblant, pas une de ces images qui tiendrait à l'air libre, dans le vent ; il leur faut le silence, les brumes violettes, une tiédeur de cornue souterraine, pour subsister, l'espace d'un instant, sous les mains fiévreuses du lecteur<sup>558</sup>.

Et, de fait, jamais les deux frères ne sortiront de la Grande Bibliothèque, ils y resteront éternellement, dans une temporalité différente qui les exclut du monde. La Grande Bibliothèque est un monde en soi, un monde de plaisir et de savoir mais dont les fruits ne peuvent avoir aucune influence sur l'extérieur. Si l'on étudie le slogan de la Grande Bibliothèque, cela se fait encore plus clair :

L'infini sous la forme d'une mécanique, l'érotisme sous la forme d'une institution, l'écoulement périodique des femmes en guise de durée, la lecture comme une fatalité, un monde clos pour tout avenir<sup>559</sup>.

La bibliothèque représente en effet un monde clos. En restant dans le plaisir, les livres perdent leur sens. Le symbole de la Grande Bibliothèque (fig. 20), décrit à la page 167<sup>560</sup> en est aussi le signe :

---

557 *Ibid.*, p. 43.

558 *Ibid.*, p. 155.

559 *Ibid.*, p. 52.

560 « Prends une plume et dessine un triangle équilatéral ; découpe-le et dresse-le verticalement en le faisant reposer sur un des côtés. Au sommet, à l'angle le plus élevé, tu as le créateur. Aux angles du bas, l'œuvre et le lecteur. La Grande Bibliothèque ne s'en tient pas là. Ses fondateurs ont pensé qu'il fallait compléter ce triangle par un autre qui lui serait symétrique par rapport à la base lecteur-œuvre. A partir de cette base, trace un triangle opposé au premier ; du lecteur et de l'œuvre procédera la femme – l'incarnation. Tu as obtenu le quaternaire essentiel à la Grande Bibliothèque. Inscris ce losange dans un ovale, c'est l'image de la Grande Bibliothèque. Œuvre et lecteur, inverses, donc contraires par rapport au grand diamètre de l'ellipse, définissent le petit diamètre de cette ellipse, au regard duquel femme et auteur sont eux-mêmes symétriques et opposés. Si tu construis une deuxième ellipse, de mêmes dimensions relatives que la première, et perpendiculaire à elle intérieurement, tu as représenté le lieu des quatrièmes, cinquièmes, et sixièmes chœurs célestes. De la même manière, si tu recommences l'opération à partir du second ovale, il en résulte un troisième ovale, orienté comme le premier, figurant les trois derniers chœurs de la hiérarchie ». *Ibid.*, p. 167.

en vert, cela représente la partie de l'expérience de lecture qu'il est possible de faire dans la Grande Bibliothèque. Mais nous constatons que l'expérience de lecture est bien plus vaste que cette seule aire verte : il y a aussi la partie jaune (comprise entre auteur, lecteur et œuvre, qui pourrait être l'expérience de lecture académique ou consciente de l'intertextualité) et la bleue (déterminée par le rapport de l'œuvre, de l'incarnation et du lecteur, et qui pourrait être l'expérience de lecture sensible et dirigée par le plaisir). La première chose que nous évoque ce schéma est donc le caractère restreint d'une lecture qui ne serait que comprise dans l'espace où les quatre instances de la lecture interviennent. Mais la deuxième chose que l'on peut comprendre de ce schéma, c'est que seuls l'auteur et l'incarnation ne sont pas directement reliés. Ils sont chacun dépendant du lecteur et de son rapport à l'œuvre. C'est peut-être ici qu'il faut chercher une réponse : serait-ce le lecteur et seulement le lecteur qui créerait *par la lecture* la chair du texte ?

Quel est le sens de cette métaphore ? Et pourquoi un tel système imaginaire est-il si riche de sens et d'interprétations ? Potentiellement, nous y voyons la preuve de la volonté du lecteur de pouvoir approfondir charnellement la lecture. Il s'agit du symbole de plusieurs choses que nous avons démontrées précédemment : le désir que ce qui est raconté soit vrai dès qu'il s'agit d'érographie, le passage à l'acte qui suit la lecture d'érographie, et la proximité sémantique et thématique de la lecture et de l'acte d'amour. La comparaison, même étudiée en profondeur comme ici, est largement évocatrice et permet de conceptualiser le rapport du texte au lecteur.

Mais la comparaison entre écriture et prostitution n'est pas forcément toujours aussi réjouissante. En 2001, Nelly Arcan publie un témoignage littéraire sur son expérience de la prostitution. Le rapprochement entre livre et travail du sexe y est encore une fois établi, mais la vision qui nous est donnée est celle de l'autre côté du miroir, depuis l'expérience même de la maison close. Et force est de constater que de ce côté de l'expérience, la comparaison est pour le moins mortifère. Voilà ce qu'elle décrit, en évoquant le type de client qu'elle ne croise jamais, et qui est celui qui est proche des livres :

J'aime bien les mains car c'est plus sec, ça implique moins de choses et la tête peut être ailleurs, en train de jacasser, de s'imaginer la saga de ce que devrait être la vie, ou encore en train de substituer les halètements du client à ceux du professeur de philosophie, celui en face de qui je m'assieds comme s'il allait m'y rejoindre, enfin je peux penser à tous ces hommes que je ne verrai jamais dans ce métier car ils ne fréquentent pas les putains, *pas eux, ils préfèrent les livres, jouir des mots et des concepts*, de l'espace stellaire et de l'éternel retour, ils ne pensent pas à moi car je suis trop lourde de ma chair, trop encombrante<sup>561</sup>.

Le rapport livre-prostitution est redéfini, car dans le texte de Nelly Arcan, il y a une incompatibilité

561 ARCAN, Nelly, *Putain*, Paris, Seuil, 2001, pp. 45-46.

du métier d'écrivain et du métier de prostituée, ou plutôt le milieu des lettres et le milieu des travailleuses du sexe ne se rencontrent pas, il y a d'un côté les livres sans chair qui veulent en prendre une et de l'autre les prostituées avec trop de chair qui veulent devenir des livres :

[...] j'ai su que c'était moi ou eux, qu'il ne fallait plus aimer les livres et les gens car il y en avait trop et que de ce trop je devais sortir, le réduire à rien car il pourrait prendre toute la place et me faire oublier de quelqu'un, de qui je ne sais plus [...] <sup>562</sup>

Mais malgré cette impossibilité, Nelly Arcan exprime tout de même le désir de transformer son expérience en texte, et de perpétuer la prostitution mais sous forme écrite :

Et surtout il faudrait que mon histoire soit écrite de sa [le psychanalyste] main, l'histoire du cas d'une putain, qu'elle soit publiée et lue par une multitude de gens, loin de mes balbutiements et de l'étroitesse de son cabinet <sup>563</sup>.

Il y a donc, dans cette impénétrabilité du monde des livres et du monde de la prostitution, un désir de se faire livre pour remplacer sa chair, afin qu'elle puisse passer de main en main mais sous un mode textuel, non plus corporel. Le côté public du plaisir est conservé, mais le corps est évacué de la tractation.

Le corps du lecteur comme celui de l'auteur sont ainsi impliqués dans la métaphore de la prostitution livresque. Mais il est un corps à étudier pour compléter l'étude : celui du livre lui-même. Nous avons vu les frissons que procurent les pratiques bibliophiles notamment de Walter Benjamin, que ce passe-t-il lorsque cette bibliophilie est reportée sur des ouvrages érographiques ? Le corps du livre est-il lui aussi un corps désirable ?

---

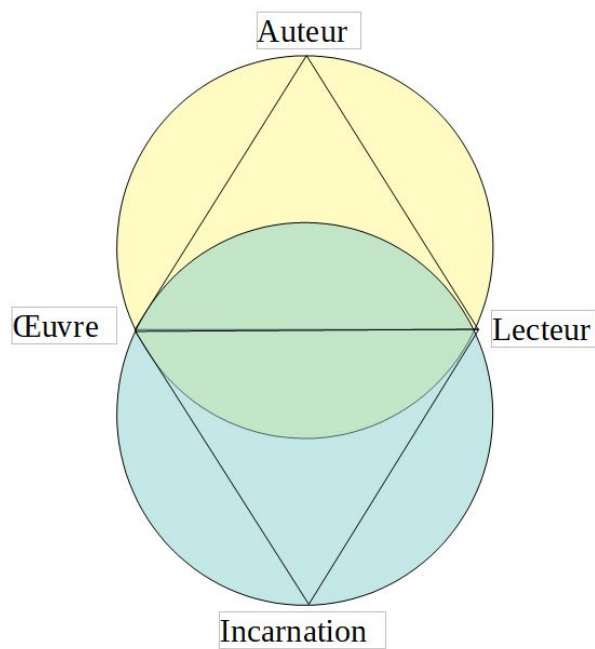
562 *Ibid.*, p. 69.

563 *Ibid.*, p. 97.

Fig. 19 - Carte postale illustrant le parallèle de Walter Benjamin, archives photographiques librairie Colonnese, Naples



Fig. 20 – Schéma de la Grande Bibliothèque ainsi que décrit dans le texte (PUYSÉGUR, *La Grande Bibliothèque*, Paris, Flammarion, coll. Textes/Flammarion, 1983, p. 167-169)





### 3.1.2. De la page à la peau : l'exemple des reliures de *curiosa*

« Le seul plaisir qu'un livre me procure encore, c'est le frisson du couteau d'ivoire dans ses pages non coupées : c'est une virginité comme une autre et cela est toujours bon à prendre. »  
Théophile Gautier, *Les jeunes-France*

Dans le domaine de la bibliophilie, le livre érographique a une certaine aura. Frappé de censure, ses éditions sont rares, ce qui a pour effet d'en augmenter la valeur. Mais ce n'est pas seulement pour leur rareté et leur prix qu'ils sont courus, mais aussi pour le caractère sulfureux qui accompagne leur existence : « on ne va pas feuilleter le livre pornographique comme on le ferait d'un vulgaire roman, et le libraire qui l'offre n'en fait pas l'article comme d'un livre courant<sup>564</sup>. » La censure oblige à tricher sur les informations contenues dans le livre, ainsi peut-on trouver sur la page de garde des faux noms d'éditions, qui jouent allègrement avec la grivoiserie des mots : tantôt les livres seront imprimés « Chez A. Braquemart », « au Palais Royal » (le palais royal étant un des hauts lieux parisiens de la prostitution au XVIIIe siècle), ou plus explicitement encore « chez Clitoris, librairie rue du Sperme, vis-à-vis de la Fontaine à la semence de la Verge d'Or<sup>565</sup>. » Toute cette imagerie et ces particularités en font un objet bibliophilique si spécifique qu'il s'est vu attribué un terme pour le définir : celui de *curiosa*<sup>566</sup>. Le marché du *curiosa* est très ancien et très florissant, et s'accompagne d'un rapport à l'objet livre bien particulier. Ces livres sont souvent illustrés ou leur forme extérieure tend à reproduire ce qui se trouve entre les pages. Cela n'est pas sans déterminer un certain rapport à l'objet : « le décor figuratif ou allusif d'une reliure sur un *curiosa* ajoute encore au côté fétichiste que peut avoir le collectionneur passionné<sup>567</sup>. »

Le corps du livre érographique est donc souvent considéré comme un corps érotique en soi. Le vocabulaire même de la reliure se prête d'ailleurs particulièrement à ce jeu d'analogies,

---

564 GOULEMOT, Jean M., *Ces livres qu'on ne lit que d'une main, lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle*, Paris, Minerve, 1994, p. 15.

565 *Ibid.*, pp. 132-136.

566 « C'est du latin *curiosus* que dérive le terme *curiosa*. Cette locution a été retenue par les amateurs bibliophiles et les libraires avisés pour désigner livres ou estampes qui se rapportent à l'érotisme ou à la pornographie. » HUGONNARD-ROCHE Bertrand, « Curiosapolis, voyage furtif dans la cité de l'érotisme bibliophilique », *Arts et métiers du livre* n°298, septembre-octobre 2013, p. 64.

567 *Ibid.*, p. 76.

puisqu'on parle de tête<sup>568</sup>, de dos<sup>569</sup>, de queue<sup>570</sup>, de nerf<sup>571</sup>, de barbes<sup>572</sup>, de cambrure<sup>573</sup>, de corps<sup>574</sup>, et que le papier pourra être tantôt vergé<sup>575</sup> tantôt couché<sup>576</sup>, et qu'on pourra tantôt fouetter<sup>577</sup> les ouvrages ou les bercer<sup>578</sup>. De là à en déduire un rapport charnel au livre relié, il n'y a qu'un pas, mais avant d'en venir à une pareille conclusion, il nous est nécessaire d'étudier des exemples de reliures de *curiosa* en détail :

Bien que les reliures érotiques existent depuis la fin du XIX<sup>e</sup><sup>579</sup>, on observe à partir du XX<sup>e</sup> siècle un engouement pour les reliures mettant à l'honneur le toucher. Petit à petit, l'attention se porte sur le support du texte, dans une perspective qui met au centre de la réception le plaisir tactile. Certes les livres précieux existent depuis les débuts de l'imprimerie, mais ces opus particuliers ajoutent au toucher de l'ouvrage une dimension frontalement érotique.

Un exemple primitif pourrait être le fameux catalogue *Le surréalisme en 1947*, arborant sur la couverture un sein en mousse, et dont Marcel Duchamp tira un ready-made intitulé « Prière de toucher » (fig. 21). Cet exemple fit des émules puisqu'on trouve, tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, des créations semblables, sur des reliures de textes érotiques, souvent précieux (premières éditions, éditions de tête voire manuscrits). Ainsi, directement inspiré de « prière de toucher », cette reliure anonyme de 1954 d'*Histoire d'O.*, reproduisant sur la couverture un sexe de femme, dans les détails et en volume (fig. 22). La cavité créée par le coquillage enchâssé dans le plat de couverture semble appeler à l'exploration tactile, et bien qu'il s'agisse simplement d'une conque encastrée dans un cuir de couleur rose, l'esprit fait immédiatement l'analogie entre l'objet innocent (le coquillage) et le sujet licencieux (un sexe de femme).

Autre exemple de reproduction tactile du sexe féminin en couverture, le célèbre relieur George Leroux a réalisé en 1988 une reliure du *Con d'Irène* d'Aragon sur lequel il a incrusté dans la couverture un triangle de fourrure imitant la pilosité de ladite Irène (fig. 23). *Le Con d'Irène* est

---

568 La tête est la partie supérieure de l'ouvrage (toutes les définitions sont issues de FAUDOUAS, Jean-Claude, *Dictionnaire de la reliure-dorure manuelle*, Paris, Eyrolles, 1991).

569 Côté visible une fois le livre rangé normalement dans une bibliothèque et sur lequel on dore le titre.

570 La queue est la partie inférieure de l'ouvrage.

571 À l'origine, traces visibles, en relief sur le dos, des nerfs sur lesquels le livre était cousu. Aujourd'hui ce ne sont plus que de simples décorations, qui tendent d'ailleurs à disparaître dans la reliure contemporaine.

572 Nom de l'inégalité du bord des feuilles du papier quand il est fait à la main.

573 Forme très légèrement cintrée des cartons des plats qui s'obtient en collant au verso de ceux-ci un papier approprié

574 Ensemble formé par les cahiers après la couture.

575 Le papier vergé est un papier qui laisse apercevoir par transparence de fines lignes parallèles horizontales dans l'épaisseur du papier.

576 Papier ou carton dont la surface est recouverte d'une ou plusieurs couches généralement constituées de produits minéraux en mélange avec des liants et des produits d'addition divers.

577 Serrer le volume couvert, avec des ficelles appelées fouets, entre deux ais, afin de bien marquer les nerfs.

578 Action de redonner une forme plate à un volume.

579 « Nous ne pouvons omettre de parler ici de l'art de la reliure associé à la collection de livres du genre *curiosa*. Il semble que les premières reliures figuratives ou plutôt allusives réalisées sur la demande d'un amateur datent de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. [...] Certains relieurs ont fait fabriquer des fers spéciaux (phallus, vulve, scène d'accouplement) pour orner ce genre d'ouvrage. Ces reliures sont rares » HUGONNARD-ROCHE Bertrand, *op. cit.*, p. 75.



par ailleurs particulièrement propice à la créativité des relieurs, puisqu'on rencontre souvent dans les ventes aux enchères des exemplaires reliés d'une manière très créative, comme cette autre création de Leroux de 1989 (fig. 24), en cuir de poulain, propice à la caresse, et qui occasionne une pareille description, non dénuée elle-même d'érotisme :

In-4, plats recouverts de poils noirs de poulain, bordés de box noir, le premier plat portant une découpe bordée de box rose figurant un sexe féminin, sur garde de peau rose portant une étoile rouge suggestive, dos de box noir titré en rouge, tranches dorées, doublures et gardes de peau vieux rose, couverture et dos conservés, chemise titrée, étui<sup>580</sup>.

Le livre, par ses diverses épaisseurs et les jeux de matière, invite le bibliophile qui le tient dans les mains à une exploration sensuelle : le poulain noir et légèrement velu évoque la toison d'Irène décrite par Aragon dans son roman<sup>581</sup>, et la main qui le parcourt rencontre bientôt l'ouverture pratiquée dans le plat de la couverture, en forme de goutte et surplombant une page de garde en cuir souple dont le toucher plus délicat que le poulain réfère à la vulve, pour enfin laisser le doigt tomber sur l'étoile rose marquetée qui évoque la dureté du clitoris d'Irène<sup>582</sup>.

Mais ce n'est pas uniquement le sexe féminin qui se retrouve ainsi modelé sur les couvertures de curiosa. La BNF possède une autre reliure que Leroux effectua sur le *Con d'Irène*, en 1978, représentant un phallus d'homme s'intégrant dans la perspective de voûtes d'une cathédrale. Là encore, alors que les voûtes de la cathédrales sont représentées par une simple photo, le phallus est réalisé en mosaïque de cuir, reproduisant la sensation au toucher du relief de veines de la verge et du gland (fig. 25). Ce design précis fut utilisé auparavant par Leroux en 1973 (fig. 26), d'une manière plus ludique puisqu'il s'agit de pénis entrelacés épelant le titre du livre (*1929* de Man Ray, Aragon et Benjamin Péret), mais toujours en gardant cet aspect de relief qui invite à parcourir des doigts la longueur de ces formes masculines.

Tout se passe comme si la teneur des textes voulait se matérialiser, s'incarner dans le corps du livre lui-même. Plus récemment, la relieuse Sandra Aftalion a réalisé en 2002 une reliure du récit érotique *La fiancée et les deux sauvages* de Fernando Arrabal, en utilisant du bois. Les plats supérieurs et inférieurs (la couverture et la quatrième de couverture) représentent un fessier joufflu, vu de trois quart, en relief et arborant d'authentiques pièces de lingerie en dentelle (fig. 27). Là aussi c'est le toucher qui est sollicité. L'usage du bois dans ce cas est une alternative intéressante au cuir : la peau est entièrement représentée, elle n'est plus empruntée à un autre mammifère, les fibres

580 Description du catalogue de la vente *Dada et Surréalismes avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle* à L'Hôtel Drouot le 13 mai 2014.

581 « Entre les poils frisés comme la chair est belle [...] Comme il se tend vers nos yeux, comme il bombe, attirant et gonflé, avec sa chevelure » ARAGON, Louis, *Le con d'Irène* [1928], Paris, Mercure de France, 2000, pp. 65-66.

582 « Là : que vos deux paumes immobiles, vos phalanges éprises à cette courbe avancée se joignent vers le point le plus dur, le meilleur, qui soulève l'ogive sainte à son sommet, ô mon église ! » *Ibid.*, p. 66.



de bois font ce travail de représentation de la peau en la figurant tactilement, ou pour reprendre les mots de Sandra Aftalion elle-même, en convoquant « la beauté et la sensualité des essences de bois<sup>583</sup>. »

Même dans des proportions moindres, le texte érographique appelle à l'expression du toucher chez le relieur. « Les possibilités de décor sont sans limite autre que celle de l'imagination de l'amateur combinée à celle de l'artisan relieur<sup>584</sup>. » Ainsi cette reliure de Hélène Francoeur, de *Contes à faire rougir les petits chaperons* de Jean-Pierre Enard (fig. 28), très sobrement relié entièrement en noir, mais qui présente sur le dos une petite vulve en cuir rose, réalisée à l'aide d'un ruban de cuir enroulé sur lui-même et incrusté dans la matière, figurant ainsi les plis et crénelés des petites et grandes lèvres de la vulve d'une femme. Encore une fois, le doigt du lecteur est invité à explorer ces reliefs, et peut même reposer sur cet endroit pendant toute la lecture de l'ouvrage. Dans une autre reliure, c'est l'action de toucher elle-même qui est représentée, en relief également pour que le fond et la forme s'alignent : sur le plat de couverture d'une édition rare de *Gamiani ou deux nuits d'excès* d'Alfred de Musset, c'est une main caressant un sexe qui se détache, en relief de cuir couleur chair, si bien que lorsque j'ai le livre dans les mains, je participe par mon toucher à l'action érotique qui est représentée en couverture (fig. 29). *Gamiani* racontant notamment l'histoire d'une femme enseignant la masturbation à sa concubine, l'adéquation entre l'expérience de toucher et l'expérience de lecture est parfaite.

Les éditeurs eux-mêmes se prennent aussi au jeu de l'interactivité en convoquant le toucher du lecteur. Ainsi l'édition de tête de *Qu'est-ce que Thérèse ? C'est les marronniers en fleurs* de José Pierre aux éditions Soleil Noir (1974) est présentée dans un coffrage en carton dont l'ouverture est scellée d'un fil de fer plombé, empêchant le lecteur de sortir l'ouvrage (fig. 30). Il est question de virginité dans le texte, l'expérience de manipulation du livre par le lecteur, qui doit donc briser les fers pour lire le livre, étant en accord avec le contenu du livre.

Les livres reliés seraient-ils une tentative de faire correspondre le plaisir du texte avec un plaisir sensuel du toucher ? Comme une tentative de réconciliation des sens et du ressenti ? Comme si le texte ne suffisait plus, et qu'il fallait prolonger le plaisir sensuel dans la matérialité sensible du moment de lecture. C'est alors le texte qui déborde hors du livre, qui s'incarne dans l'expérience de lecture qui n'est plus alors seulement une expérience cérébrale mais également une expérience tactile et, du fait des formes allusives des reliures, érotique.

Mais la peau et la page entretiennent un rapport d'analogie qui, certes visible dans la

---

583 AKAR, Marie (propos recueillis par), « Sandra Aftalion, relier les mille et une essences du bois », *Arts et métiers du livre* n°296, Mai-Juin 2013, p. 55.

584 HUGONNARD-ROCHE Bertrand, *op. cit.*, p. 76.

créativité des relieurs, ne se cantonne pas à cette simple expression plastique. En effet, si l'on se souvient de l'étymologie de *texte*, qui vient probablement du latin *texere* qui signifie « tisser<sup>585</sup> », on ne peut qu'être frappé par l'existence de la même analogie en ce qui concerne la peau. Les *tissus* humains sont en effet les composants de l'épiderme. Ainsi, texte, tissu et peaux se trouvent mêlés dans une contiguïté qui nous interpelle. La peau est aussi ce dont est constitué un certain type de papier, le vélin, parchemin rare et luxueux taillé dans la peau des veaux mort-nés. La comparaison entre la page et la peau est observable en littérature aussi, comme dans *La colonie pénitentiaire*, de Kafka, la peau est la page sur laquelle la faute du condamné est écrite, jusqu'à ce que mort s'ensuive.

Sans entrer dans une perspective psychanalytique, le rapport étroit entre page et peau nous semble une des origines possibles du fétichisme bibliophile. Quoiqu'il en soit les émotions dues à la bibliophilie sont proches d'émotions érotiques, ainsi que le témoignage de Walter Benjamin l'atteste. Dans *Je déballe ma bibliothèque*, il expose les sensations que sa pratique bibliophile lui occasionne, et force est de constater que le vocabulaire utilisé est celui de la relation amoureuse :

C'est le plus profond enchantement du collectionneur que d'enclorre l'exemplaire dans un cercle envoûté où, parcouru de l'ultime frisson, celui d'avoir été acquis, il se pétrifie<sup>586</sup>.

Le « frisson » ressenti par Benjamin pourrait ne pas être de nature érotique, après tout il est prouvé que la dépense d'une somme d'argent provoque une montée de dopamine, hormone du plaisir<sup>587</sup>, mais nous sommes cependant intrigués par la narration que Benjamin édifie autour de sa collection, jusqu'au point de personnifier les livres, comme de comparer l'opus à une femme :

En revanche compte parmi les plus beaux souvenirs du collectionneur l'instant où il a bondi au secours d'un livre auquel il n'avait peut-être jamais consacré une pensée dans sa vie, à plus forte raison un souhait, parce que le livre en question restait ainsi délaissé, abandonné sur le marché libre et que lui l'achetait, comme dans les contes des mille et une nuits le prince peut acheter une belle esclave, afin de lui donner sa liberté<sup>588</sup>.

Le besoin de fictionnaliser l'achat du livre, en lui associant une histoire digne des mille et une nuits est pour nous le signe d'une érotisation forte de l'objet livre. Le collectionneur agit comme un amant éperdu de désir pour sa partenaire, sauf que la partenaire en question n'est pas ici en chair et en courbes mais en pages et en maroquin. Par ailleurs la manière dont Benjamin décrit son rapport à

---

585 CNRTL.

586 BENJAMIN, Walter, « Je déballe ma bibliothèque, un discours sur l'art de collectionner » [1931], in *Je déballe ma bibliothèque, une pratique de la collection*, traduit de l'allemand par Philippe Ivernel, Rivages Poche, 2015, p. 43.

587 GLIMCHER, Paul, *Neuroeconomics : Decision Making and the Brain*, Academic Press Inc., Université de New York, New-York (USA), 2004.

588 BENJAMIN, Walter, « Je déballe ma bibliothèque, un discours sur l'art de collectionner », *op. cit.*, p. 49.

sa collection bibliophilique en dit long sur la nature du plaisir qu'elle lui cause:

J'ai connu une suite d'années où les transports les plus doux m'ont été inspirés par les pièces d'une collection que j'avais rassemblée avec une patiente ardente. Depuis sept ans que j'ai dû m'en séparer je n'ai plus connu cette brume qui, se formant à l'intérieur de la chose belle et convoitée, vous grise<sup>589</sup>.

Le champ lexical de l'emportement amoureux est ici largement utilisé, avec des concepts comme l'ardeur, l'ivresse, l'émotion, le transport, qui laissent à deviner l'émotion toute sensuelle que Benjamin ressent à fréquenter les livres.

Que ce soit donc via la reliure ou par les émois du collectionneur, il est possible d'imaginer un rapport à l'objet livre qui se rapproche d'une relation érotique. Non seulement le sens du toucher est entièrement intégré à la réception esthétique, mais de surcroît dans une perspective qui met expressément en jeu la sexualité du lecteur. Seulement, ce rapport est-il uniquement dépendant de l'objet, sans que le texte ne soit réellement impliqué ? Car il est facile d'imaginer que les émois du collectionneur, tout aussi érotiques soient-ils, ne tiennent que des mécanismes de consommation et de possession de l'objet, tandis que les rapports à la reliure sont avant tout des rapports au toucher. Il faut donc chercher la chair du texte ailleurs et pourquoi ne pas le faire dans ce qui constitue littéralement le corps du texte : la lettre en elle-même ?

---

589 BENJAMIN, Walter, « Une lettre de Walter Benjamin au sujet de *Le Regard* de Georges Salles » [date], in *Je déballe ma bibliothèque*, op. cit., p. 136.

Fig. 21 - *Prière de toucher*, Marcel Duchamp, 1947, Centre Pompidou

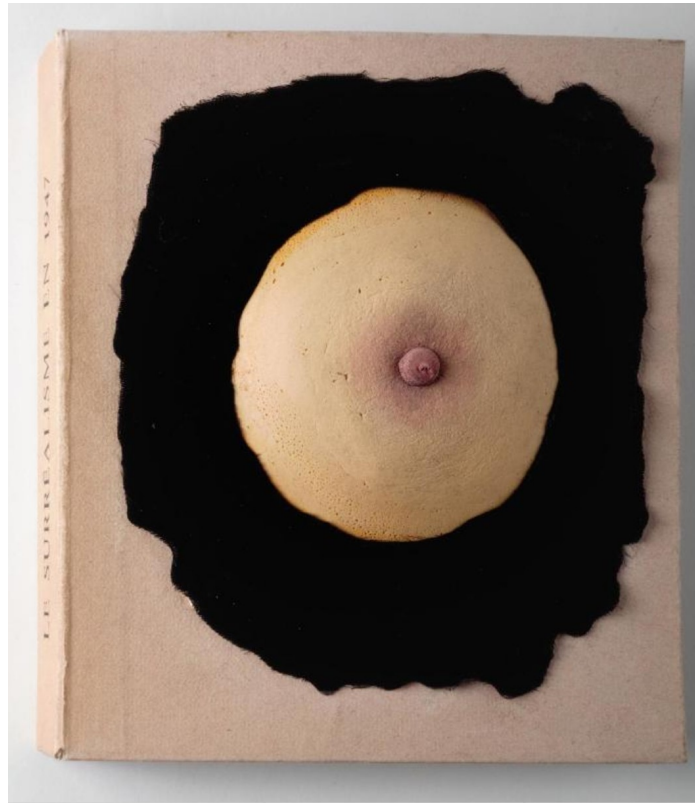


Fig. 22 – Pauline Réage, *Histoire d'O*, 1954, reliure anonyme, collection particulière

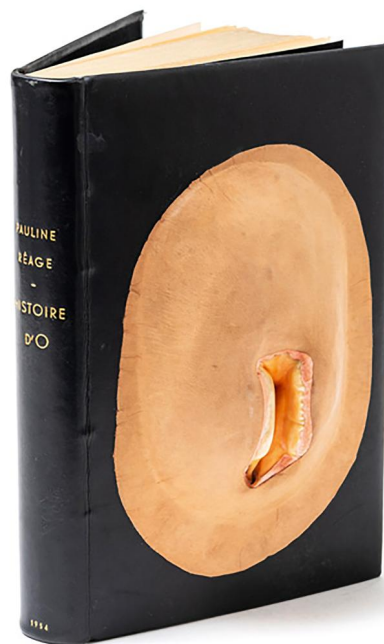


Fig. 23 – Aragon, *Le Con d'Irène*, 1928, reliure de George Leroux, 1988, collection particulière

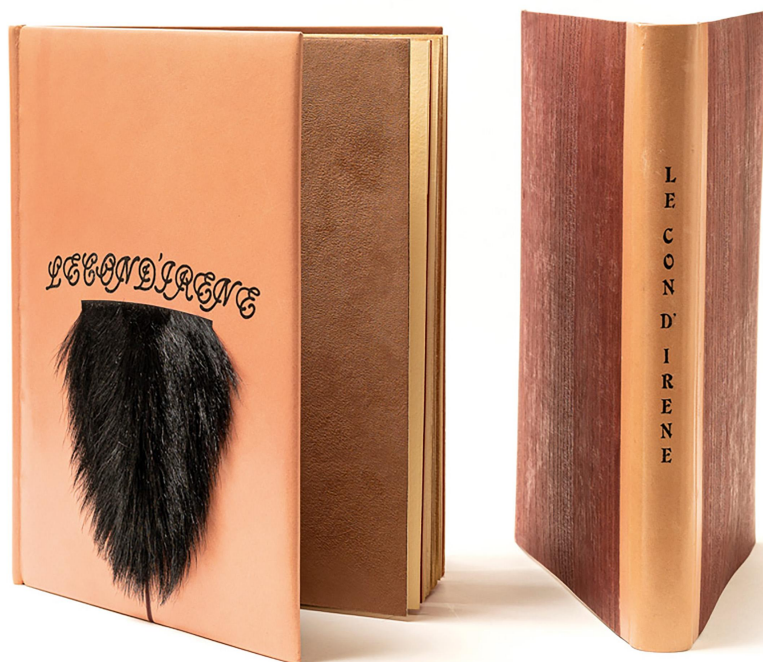


Fig. 24 – Aragon, *Le Con d'Irène*, 1928, reliure de George Leroux, 1989, collection particulière

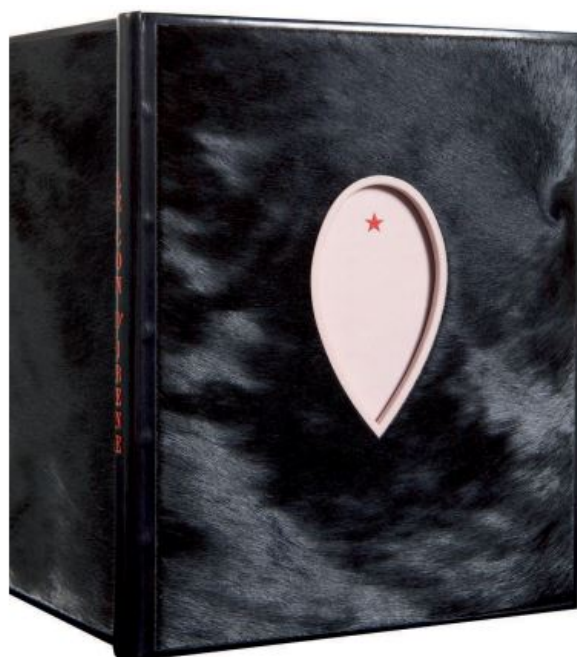




Fig. 25 – Aragon, *Le Con d'Irène*, 1928, édition originale, reliure de George Leroux, 1978, BNF

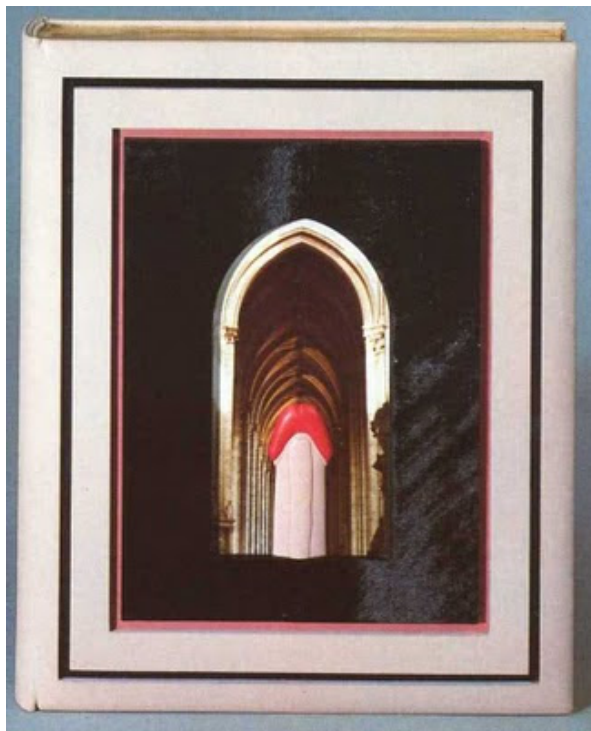


Fig. 26 – Aragon, Man Ray, Benjamin Péret, 1929, 1929, reliure de George Leroux, 1973, collection particulière



Fig. 27 – Fernando Arrabal, *La fiancée et les deux sauvages*, date inconnue, reliure Sandra Aftalion, 2002, collection Sandra Aftalion

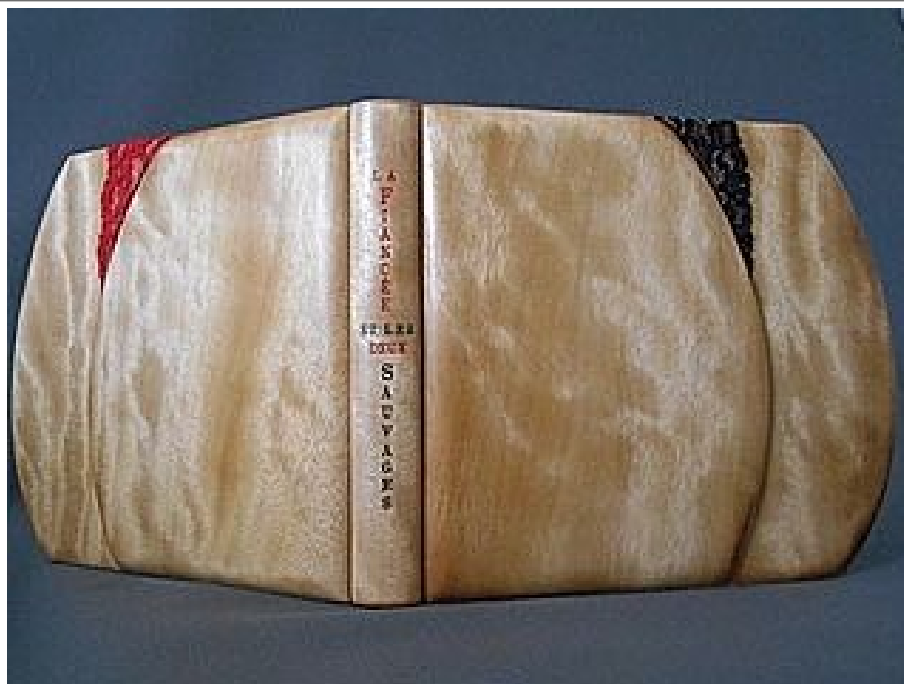


Fig. 28 – Jean-Pierre Enard, *Contes à faire rougir les petits chaperons*, 1989, reliure Hélène Francoeur, date inconnue, collection Hélène Francoeur



Fig. 29 – Alfred de Musset, *Gamiani ou deux nuits d'excès*, 1880, reliure Emile Maylander, date inconnue (vers 1900), collection particulière

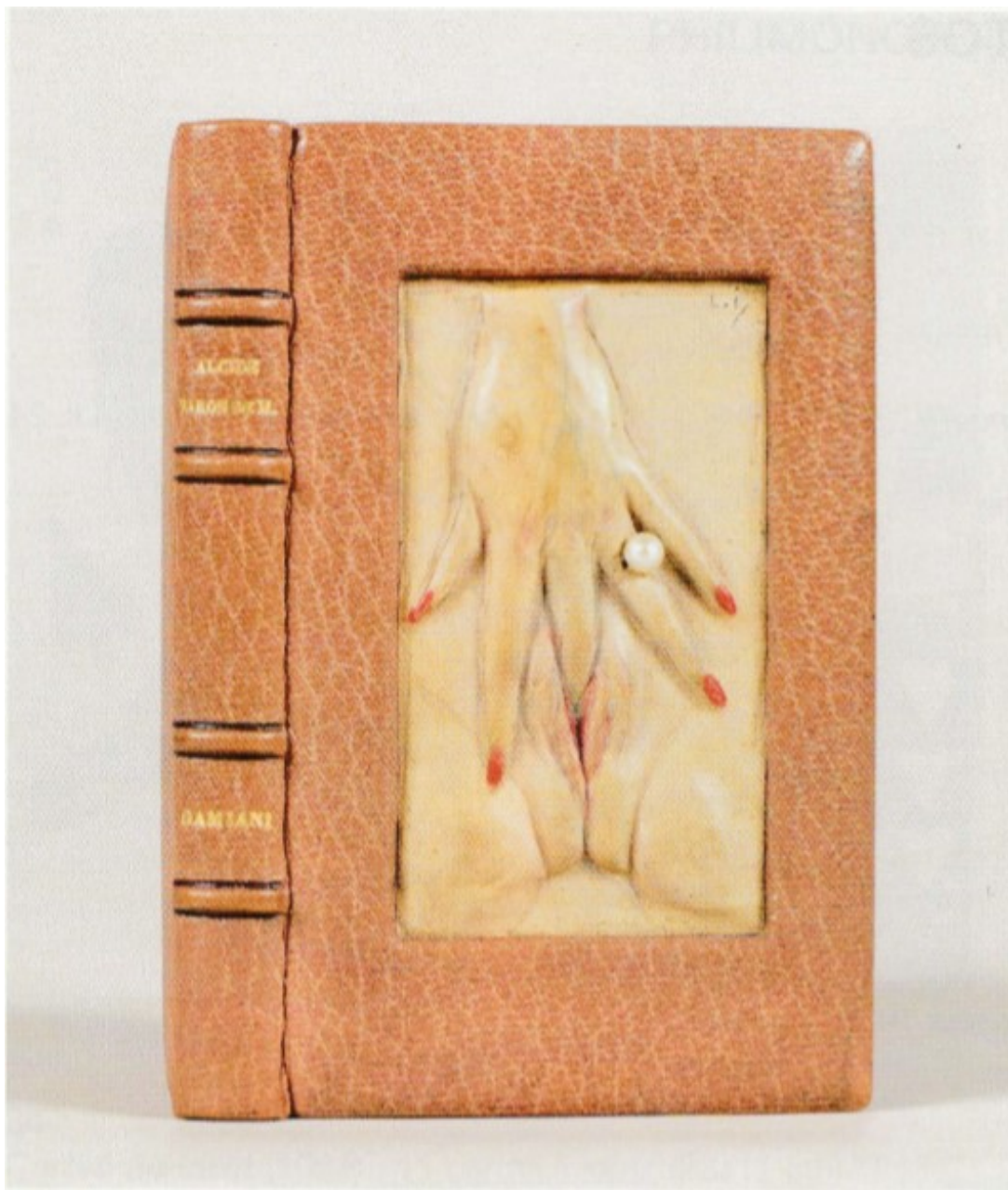
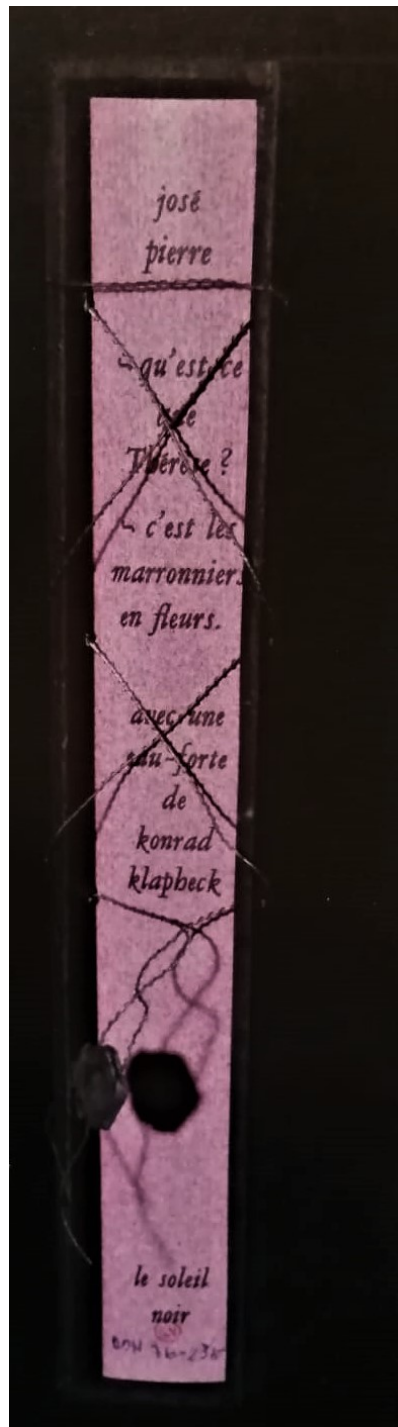




Fig. 30 – José Pierre, *Qu'est-ce que Thérèse? C'est les marronniers en fleurs*, 1974,  
édition originale «Club» des éditions Le Soleil Noir, BNF



### 3.1.3. Incarnation littérale : les abécédaires anthropomorphes

« Pose O et I :  
tu auras figures de l'amour »  
Bernard Noël  
*Eros Risqué Outre*

La plus petite unité du texte, c'est la lettre. Si l'on veut chercher la chair de ce texte, peut-être faut-il s'intéresser à ce qui en constitue le corps. Or, l'alphabet est sujet lui aussi à l'érotisation. Depuis les débuts de l'imprimerie, les graphistes et leurs ancêtres se sont amusés à sensualiser l'abécédaire, en produisant toutes sortes d'alphabets anthropomorphes. Le fameux ouvrage *La lettre et l'image* de Massin en recense quelques uns, ainsi que leur généalogie :

En Allemagne, le retour à l'Antiquité grecque et latine s'accroît avec « l'alphabet humain » de Peter Flötner (vers 1534) qui met en scène non plus des personnages bibliques, des diables, des monstres ou des dragons, mais des Vénus et des athlètes totalement dénudés. [...] Cet alphabet anthropomorphe, qui nous paraît avoir inspiré le lithographe Joseph-Balthazar Silvestre très exactement trois cent ans plus tard (avec un autre, de 1624, de Giovanni Battista Bracelli, *in Bizzarerie*), trouvera dans les pays germaniques une terre d'élection. On en connaît plusieurs répliques : l'une, à Augsbourg, en 1560, d'autres par Jobst Amman en 1567, par Théodore de Bry en 1596, par Sempronio Lancione à Venise vers 1615, puis par William Comley et Richard Daniel à Londres, respectivement en 1662 et 1663<sup>590</sup>.

L'alphabet de Flötner (fig. 31) inspirant celui de Battista (fig. 32) inspirant celui de Joseph-Balthazar Silvestre (fig. 33) crée une longue chaîne de correspondances entre les alphabets, et l'anthropomorphisme de la lettre devient bientôt une tradition suivie. La lettre se contorsionne, se tord, convulse en des postures qu'il est difficile de ne pas interpréter comme érotiques. Ainsi en témoigne cet ouvrage, *Alphabets d'Eros* de Gilbert Lascault, qui commente l'alphabet de Joseph-Balthazar Silvestre, invente une histoire érotique en interprétant chaque lettre dans cette optique, de manière plus ou moins artificielle. Ainsi la description du H :

Aujourd'hui, Hector a fait l'amour pour la première fois de sa vie. Hector a trop baisé. Son membre est mou, son teint livide. Il est évanoui. Henri et Huguette, ses initiateurs, le transportent, inanimé, vers une salle silencieuse où il pourra reprendre des forces<sup>591</sup>.

Ou du P : « Barbu, Pierre est porté par Paul. Le dessinateur n'a pas osé dessiner son énorme

---

590 MASSIN, *La lettre et l'image, la figuration dans l'alphabet latin du VIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1993 (1970), p. 63.

591 LASCAULT, Gilbert, *Alphabets d'Eros*, Paris, éditions Galilée, 1976, p. 37.

épieu<sup>592</sup>. » Mais le reconnaissant lui-même, Lascault avoue que la lascivité supposée des lettres n'est pas inhérente à la graphie mais plutôt projetée par le lecteur qui interprète avec complaisance les lettres dans une perspective érotique :

D'autres alphabets anthropomorphes existent, plus directement, plus évidemment érotiques. [...] Rien ne vous empêche de dessiner votre propre alphabet érotique, de le fabriquer par montages photographiques. La page écrite alors se fait orgie. L'écriture est alors organisation de partouzes figurées. Les surréalistes souhaitaient que les mots fissent l'amour. Déjà, si votre regard biaise d'une certaine façon, chaque lettre est pratique sexuelle<sup>593</sup>.

L'érotique serait-il donc dans l'œil de celui qui fantasme ? Pas uniquement, car si les alphabets de Flötner, Battista ou Silvestre peuvent s'interpréter également d'une manière chaste ou sportive, il existe des versions d'alphabets plus explicites. Ainsi, dès 1880, peut-on observer avec l'alphabet anthropomorphe érotique de Joseph Apoux, que la lettre inspire diverses acrobaties lascives convoquant aussi bien le triolisme que la paraphilie pédestre ou le cunnilingus (fig. 34). L'alphabet latin n'est pas non plus le seul concerné. En 1931 en URSS, le dessinateur Sergueï Merkurov se voit commander un abécédaire, destiné à être diffusé dans les campagnes pour y promouvoir à la fois l'alphabétisation et la reproduction<sup>594</sup> (fig. 35). Les postures des corps ne forment que symboliquement la lettre, qui serait difficile à reconnaître sans l'alphabet cyrillique en surimpression avec eux. Ici l'alphabet est simplement un prétexte à explorer des positions diverses.

Parfois sous l'argument d'une portée éducative<sup>595</sup>, ces alphabets dessinent donc un *kâmâsutra* plus large que l'original, puisqu'il implique parfois deux voire trois personnages. Il faut tout de même convenir que la répétition tout au long des siècles de ce genre d'alphabets laisse à deviner un rapport érotique à la lettre qui soit plus que simplement idiosyncratique. Gaëtan Brulotte dans *Œuvres de chair* fait la même constatation :

L'érographie a toujours manifesté une extraordinaire prédilection pour la lettre de l'alphabet, en particulier dans le domaine artistique, si l'on pense aux nombreux abécédaires érotiques anthropomorphes<sup>596</sup>.

Ainsi on trouve des expressions de cette incarnation érotique de la lettre à toutes les époques, des années 1910 (fig. 36 ; 37) aux années 2010 (fig. 43) en passant par toutes les décennies (fig. 38-42).

---

592 *Ibid.*, p. 57.

593 *Ibid.*, p. 83.

594 « Cet abécédaire cyrillique — et même cyrillérotique — dû à Sergueï Merkurov fut publié en livre en 1931 en Union soviétique (URSS). Il était destiné à l'alphabétisation des adultes » HOUDART Olivier et ROUSSEAU Martine, « Abécédaire soviérotique », *Le Monde*, 15 décembre 2013, <https://www.lemonde.fr/blog/correcteurs/2015/12/15/abecedaire-sovierotique/>.

595 « Comley se proposait « d'initier les jeunes à l'art du dessin et, en même temps, de leur apprendre à écrire. » » MASSIN, *La lettre et l'image*, *op. cit.*, p. 63.

596 BRULOTTE, Gaëtan, *Œuvres de chair*, *op. cit.*, figure « Le corps littéral », p. 204.

Quand elles ne sont pas dessinées, ce sont tout bonnement des corps nus qui figurent directement ces lettres, comme *L'alphabet nu et sensuel* d'Anastasia Mastrakouli (fig. 41) ou la couverture de l'album *Tango 3.0* de Gotan Project conçue par Priska Lobjoy (fig. 42) : là les lettres sont reconnaissables, et représentées uniquement grâce au corps, nu de surcroît. De même, l'artiste londonienne Cassandra Yap crée un abécédaire qui ajoute à l'érotisation de la lettre une érotisation du langage. Ainsi épelle-t-elle « O comme Orgasme » (« O is for Orgasm ») ou « F comme fessée » (« S is for Spank ») (fig. 43), et les lettres sont constituées de scènes représentant la pratique en question. Ici ce n'est plus la lettre qui est un corps, mais *des* corps qui constituent une lettre elle-même explicitement associée à une pratique érotique.

Quelles que soient les manières dont les lettres et les corps s'entremêlent, la question qui résonne est la même : que nous indique une telle multiplication des alphabets anthropomorphes ? Faut-il y voir une tendance naturelle à érotiser le langage, ou à l'inverse faut-il y voir le signe d'une origine sexuelle de l'écrit ? Dans son ouvrage déjà largement abordé ici, *Œuvres de Chair*, Gaëtan Brulotte explore la question et ses conclusions vont plutôt dans le sens d'un alphabet découlant du corps :

En extirpant la lettre de la masse des mots qui occultent habituellement plus ou moins sa matérialité graphique, on lui rend d'emblée son corps qui était perdu et elle reprend son degré plein de visibilité. La lettre gagne ainsi une nouvelle signification et affiche même une véritable profondeur symbolique : elle est le repère formel d'une combinaison inconsciente relative au corps érotique et le ressort de filons imaginaires. Tout se passe comme si l'érographie, délibérément ou non, tendait à contredire le principe de l'arbitraire du signe et traitait ici l'alphabet en unités hiéroglyphiques détentrices de sens<sup>597</sup>.

Le corps serait donc à l'origine de l'alphabet, inconsciemment selon Brulotte, et les typographes n'auraient de cesse que de lui rendre sa portée charnelle et plus spécifiquement érotique.

De cela, nous pouvons en voir d'autres signes. Car l'obsession pour la lettre ne se manifeste pas uniquement dans les alphabets anthropomorphes, elle s'affirme aussi dans l'utilisation presque fétichiste des initiales dont on voit les exemples se multiplier dans l'érographie. C'est le cas d'*Histoire d'O.*, de *Mademoiselle S.*, de *L'Abbé C.*, et plus généralement de tous les écrits érographiques dont le titre évoque un personnage par sa seule initiale. L'initiale est la marque d'un semi-anonymat qui, tout comme le masque, est garant de permissivité. Cela crée une relation spéciale entre lecteur et lettrine, jusqu'à la fétichisation de l'alphabet, ainsi que le souligne Brulotte :

Ce qui peut frapper le lecteur dans l'érographie, c'est la fréquence avec laquelle revient ce qui

---

597 *Ibid.*, p. 204.

semble être une obsession occidentale pour la lettre de l'alphabet. La lettre est non seulement apparente à la surface des textes, mais elle acquiert aussi une valeur concrète, une épaisseur charnelle et, d'une manière plus enfouie, elle travaille en hypogée d'un texte à l'autre. De sorte que l'on semble en droit d'y voir une porte critique intéressante et originale à ouvrir<sup>598</sup>.

Tout se passe comme si la lettre était suffisante pour représenter le corps érotisé de l'amant, et que cette seule initiale était porteuse de promesses que le prénom ne peut donner. Est-ce dû à l'ellipse, qui crée du désir en produisant le manque, ou à cette fameuse disposition charnelle de l'alphabet que nous avons tenté de mettre au jour ? La théorie que la lettre est charnelle en soi est certes séduisante, et peut s'appuyer sur une certaine archéologie de la linguistique : ainsi une des théories linguistiques de Brulotte est que le O étant féminin (sexe), le I masculin (phal), et le U lien, le mot OUI est créé selon ces symboles, et cela montre son importance dans la sexualité :

Une histoire érographique raconte toujours une histoire de OUI, « c'est entendu » (comme le mot le signifie proprement) : c'est-à-dire, d'une part, l'érotisation des lettres du mot et, d'autre part, la promotion sémantique du vocable, c'est-à-dire l'affirmation d'une pluralité de désirs, un consentement total, une ouverture inconditionnelle à toute la sexualité<sup>599</sup>.

Si cette théorie morphologico-linguistique peut paraître fantaisiste, elle n'en offre pas moins un cadre de pensée intéressant. Car si c'est la lettre qui formule nos pulsions et désirs, l'érotisation du texte en devient, si ce n'est automatique, du moins systématisé : nos rapports au texte seraient alors conditionnés par un rapport inconscient au langage très largement en proie aux pulsions sexuelles. Et le sens découlerait de la forme, la portée érotique du texte de la charge érotique intrinsèque de la lettre :

Ainsi, apparemment hors du sens, la lettre vient, ici, travailler le sens d'une part et prendre du sens (du corps) d'autre part : elle s'épaissit, se sédimente, se motive, s'incarne et s'érotise. L'alphabet devient « alphabaise », si l'on permet ce mauvais jeu de mots, et en érotisant les lettres, l'érographe bouscule tous nos tabous. Ainsi l'imaginaire érotique est profondément marqué, habité, modelé par un corps littéral inconscient que la critique de cette littérature ne devrait plus pouvoir ignorer<sup>600</sup>.

L'érographie, au final, ne ferait que révéler cette disposition sexuelle abécédaire, ainsi qu'un rapport à la lettre entièrement corporel. Que pouvons-nous déduire de cela sur le rapport du lecteur au texte ?

---

598 *Ibid.*, figure « Identifications », p. 202.

599 *Ibid.* figure « O » et « O-I » et « OUI », p. 211.

600 *Ibid.*, figure « Coda », p. 217.



Fig. 31 – Peter Flötner, *Menschenalphabet*, 1534, reproduit p. 62 de *La lettre et l'image* (MASSIN, 1993)

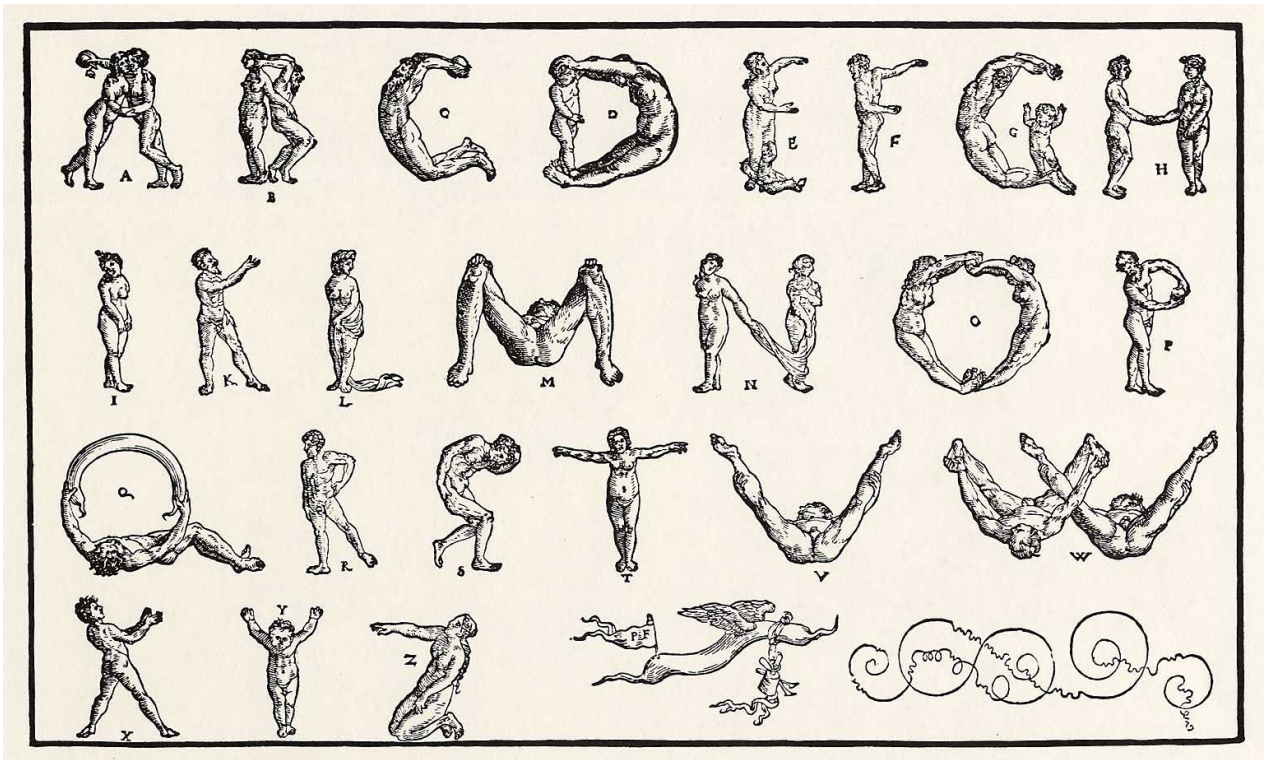


Fig. 32 – Giovanni Batta Braccielli, *Alphabet figuré*, 1632, reproduit p. 62 de *La lettre et l'image* (MASSIN, 1993)



Fig. 33 – Joseph-Balthazar Silvestre, Alphabet anthropomorphe in *Alphabet-Album : collection de soixante feuilles d'alphabets historiés et fleuronée tirés des principales bibliothèques de l'Europe ou composés par Silvestre, professeur de calligraphie des princes*, Paris : gravés par Girault, 1843, BNF

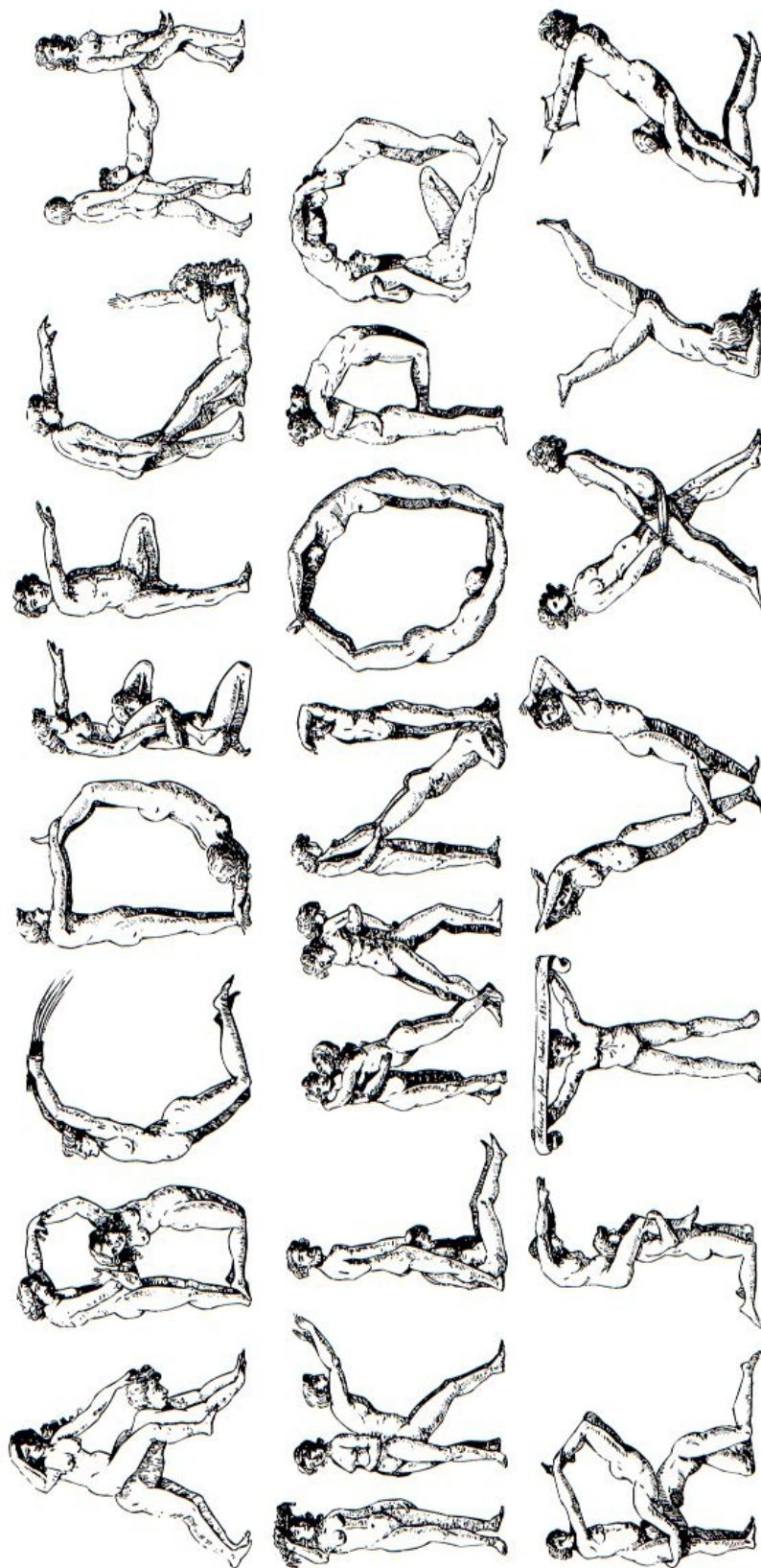




Fig. 34 – Joseph Apoux, planches des lettres A, G, T de *L'alphabet pornographique*, 1880, BNF

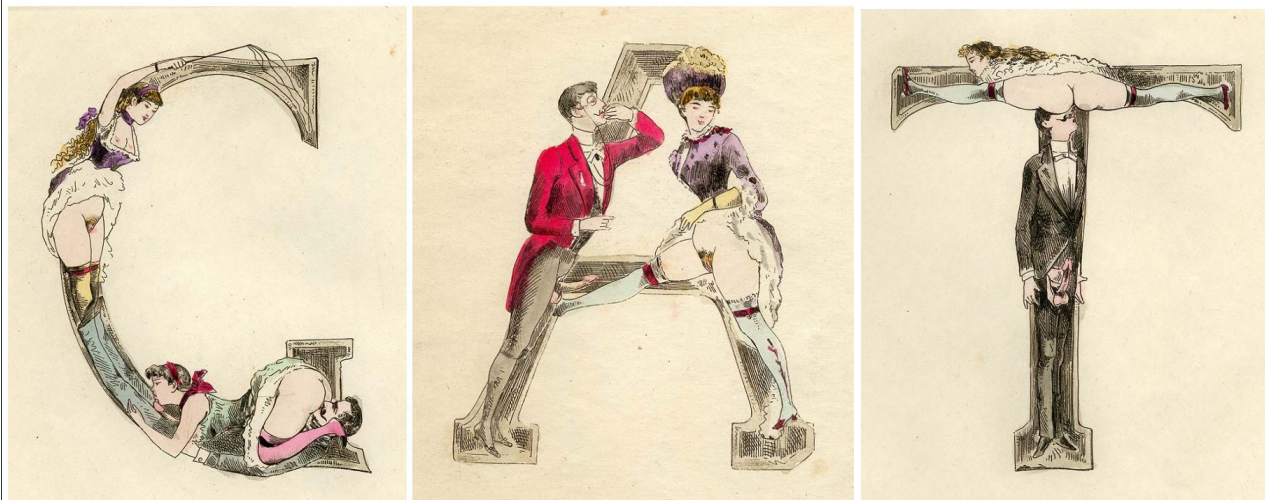


Fig. 35 – Sergueï Merkurov, planches des Lettres Б, А, В de *Эротический алфавит* (*Abécédaire érotique*), URSS, 1931, Rarus Gallery (Saint-Petersbourg)





Fig. 36 – Anonyme, Alphabet érotique lesbien, in *Livres d'heures ou guide de la dégrafée parisienne*, Paris, circa 1910, collection Luc Devoye



Fig. 37 - Alphabet érotique (fragment) reproduit sur une carte publicitaire distribuée par les tenanciers d'une «maison» de Lyon. Vers 1910. Coll. Romi. reproduit p. 63 de *La lettre et l'image* (MASSIN, 1993)



Fig. 38 – Roger Hyssen, Album *Sex Machine* de James Brown, 1975, Polydor



Fig. 39 – Anonyme, Alphabet, in *Plexus*, Paris, 1969. Reproduit p. 64 de *La lettre et l'image* (MASSIN, 1993)



Fig. 40 – Anthony Peters, *Alphaboobies*, Londres, 2015, Gallery Artsnug

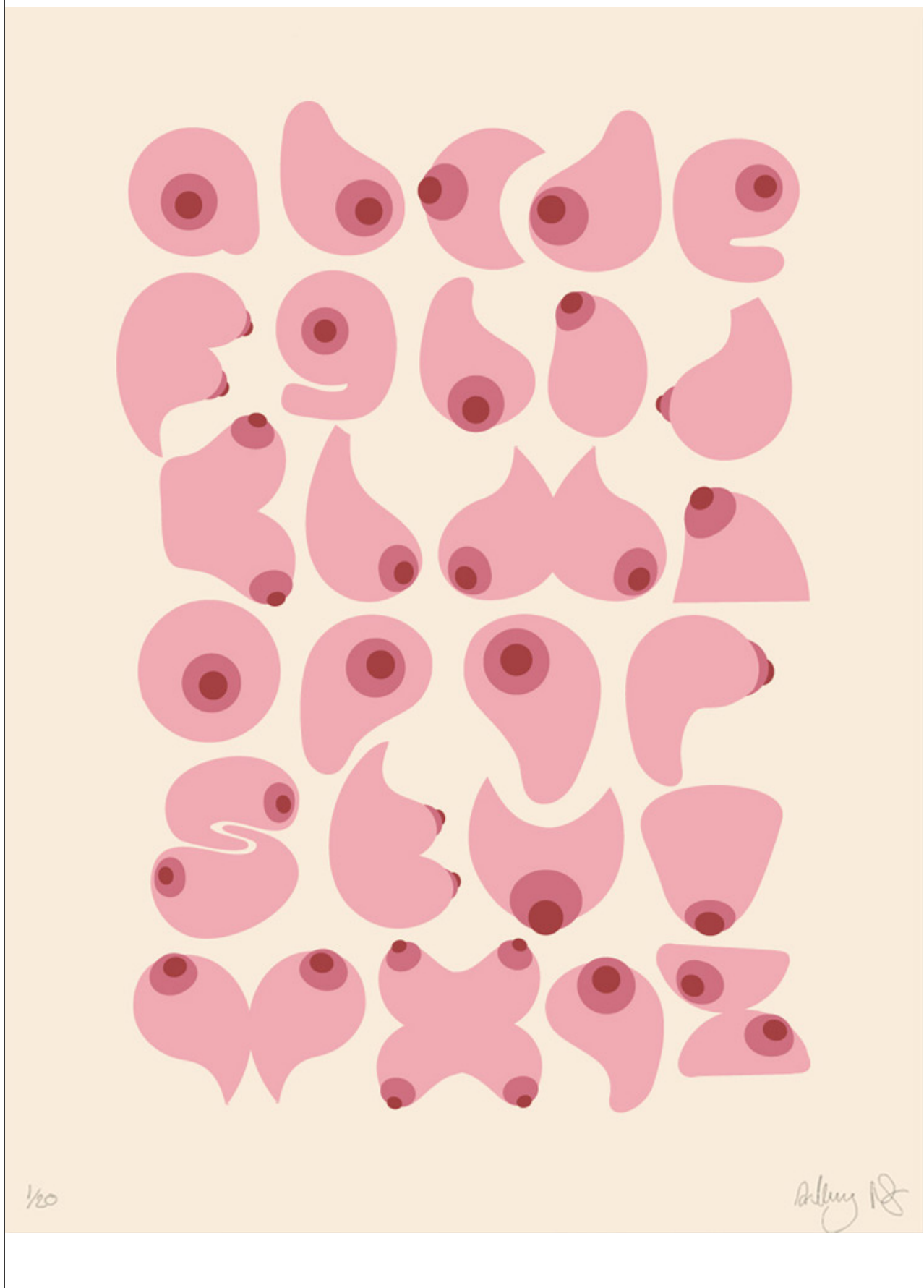




Fig. 41 – Anastasia Mastrakouli, *Naked silhouette alphabet*, Corfou, 2013, propriété de l'artiste



Fig. 42 - Philippe Cohen-Solal (idée) et Prisca Lobjoy (réalisation), pochette de l'album *Tango 3.0*,  
¡Ya Basta! Record, 2010



Fig. 43 – Cassandra Yap, *O is for Orgasm* et *S is for Spank*, série *Erotic A-Z*, Londres, 2014, Gallery Printclub



*O is for Orgasm*



*S is for Spank*

Le corps du livre a donc sa part à jouer dans l'érotisation de l'acte de lecture. Ce que nous synthétisons de tous ces exemples, c'est que le corps du livre participe au plaisir tout en le révélant. Que l'impression de prostitution du livre soit bénéfique à la lecture ou mortifère, cette comparaison met en exergue l'énergie constitutive de la lecture qui est le plaisir. Un plaisir, dans ce cas, d'ordre sexuel. Et nous avons vu que la lettre elle-même venait d'une place de sexualité aussi. Cette prédominance de la sensualité dans le rapport à l'objet livre nous amène à poser cette question : de quelle nature est le plaisir du texte ? Faut-il que le texte soit érotique pour que l'expérience de lecture le soit également ? Est-ce la sensualité de l'objet livre qui influence la sensualité du texte ou l'inverse ?

Ainsi, du corps du lecteur au corps du livre au corps de la lettre, ce cheminement ouvre la voie vers une conception charnelle du texte lui-même, dès lors conçu comme support érotique sans qu'intervienne une expérience subséquente ou antécédente à lui. Il sera question désormais de déterminer si une archéologie de ces rapports du texte au corps peut être exhumée, et si nous pouvons déterminer une érotique du texte à partir de cette corporéité.



## **Chapitre 2 : Incarnation du discours érotique**





Qu'est-ce que la chair du texte ? Nous savons désormais que l'écrit est passible d'accompagner une expérience érotique, ou de l'initier, mais ce texte ne pourrait-il pas avoir lui-même une chair ? À en croire Jean Giono qui déclare : « Je n'ai besoin que de créer des œuvres d'art. C'est ma jouissance. Je jouis d'elles comme d'un corps<sup>601</sup> », la corporéité du texte ne fait pas de doute. Mais quels sont les mécanismes qui sous-tendent cette sensation ? Pour que cette exaltation de la sensualité se manifeste, il faut qu'un certain nombre de critères ou de pré-requis soient rassemblés, afin qu'advienne l'*incarnation* du texte.

L'incarnation est un terme dont il est difficile d'oublier la connotation évangélique. Mais Michel Henry dans *L'incarnation, une philosophie de la chair*, démontre que le christianisme a peut-être énoncé l'Incarnation du Verbe, mais que ce mécanisme peut-être lu en se détachant de l'idée de Divin. Pour cela il pointe un fait important, qui nous permet de faire sortir l'incarnation de la seule transsubstantiation :

L'Incarnation du Verbe est constamment donnée dans le christianisme comme *la manière dont il se fait homme*. Et cela implique évidemment une première condition, elle-même constamment réaffirmée chez les Pères, à savoir que *la chair du Christ est semblable à la nôtre*<sup>602</sup>.

Ainsi il est possible de comprendre l'incarnation, même chrétienne, comme une représentation de notre rapport au texte. Car si le Verbe peut s'incarner, c'est d'une manière tout à fait prosaïque qui n'a que peu à voir avec le divin, passé le miracle de l'Incarnation initiale :

Car Jean ne dit pas que le Verbe a pris un corps, qu'il a revêtu un aspect. Il dit qu'il « s'est fait chair ». D'une part, il est question de chair et non de corps, [...] d'autre part, Jean ne dit pas non plus que le Verbe a revêtu l'« aspect » de cette chair mais précisément qu'il « s'est fait chair ». [...] Car il n'est plus question alors de « forme », d'« aspect », d'« apparence » mais de réalité. C'est en lui-même, dans son essence et sa réalité de Verbe, en tant que Verbe, que le Verbe se fait chair<sup>603</sup>.

Le Verbe serait donc pas uniquement un corps, mais un corps animé d'autre chose, un corps qui se pense, ainsi qu'est définie la chair par Husserl ou Merleau-Ponty. Il y aurait donc une corrélation entre la chair et le Verbe (compris par Michel Henry comme « Verbe de vie », c'est-à-dire élan vital, mais il ne faut pas oublier que c'est le langage qui crée cette vie dans l'Évangile, par la seule

---

601 GIONO, Jean, *Journal*, entrée du 28 février 1938, in *Journal, poèmes, essais*, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, p. 235.

602 HENRY Michel, *Incarnation, une philosophie de la chair*, op. cit., p. 18.

603 *Ibid.*, pp. 26-27.

dénomination des choses par Dieu). Certes hérité du christianisme, le terme d'incarnation dépasse ce seul contexte et nous oriente même vers une constante du langage, dont les potentialités de devenir chair tout autant qu'un être humain en font un objet si convoité.

L'incarnation textuelle que nous voulons mettre en avant ici se présente donc sous forme d'un rapport particulier du lecteur à l'objet de langage qu'il a sous les yeux, qui non seulement prend corps sous ses yeux, mais un corps habité d'une certaine forme de conscience, qui par celle-ci devient désirable. Le mythe courtois est le premier exemple qui nous vient à l'esprit. Par devoir de ne pas consommer l'amour éprouvé l'un pour l'autre, les amants moyenâgeux mettent en œuvre toutes sortes de subterfuges et de palliatifs à l'acte d'amour, et celui-ci s'accomplit dans le langage. Mais le Moyen-âge n'est qu'un point de départ, car nous pouvons également observer cela dans les formes modernes d'écriture de soi. Le journal, l'autobiographie ou même l'autofiction mettent en branle des procédés d'incarnation de l'acte amoureux dans le discours. Tout ceci permet de révéler une forme de sexualité textuelle qui, loin de verser dans la névrose, est en réalité caractéristique d'un pouvoir de l'écrit à s'incarner, que ce soit pour remplacer une expérience érotique bridée par les circonstances, ou pour en créer une de toutes pièces, dont la jouissance n'aura rien à envier à son équivalent hors texte.

### 3.2.1. Le mythe courtois : prémices de l'incarnation du discours érotique

« Il se peut que l'histoire de la parole écrite se soit développée autour du même axe et selon les mêmes lignes de force que l'histoire d'amour »

Claude Louis-Combet,  
*Le péché d'écriture*

Il y a une période de la littérature française qu'il conviendrait d'aborder pour instituer une généalogie de l'incarnation du discours érotique : il s'agit de la littérature du Moyen-Âge, et plus spécifiquement, des mythes et chants d'amour courtois (ou *fin'amor*). Il faut rappeler que dans le mythe courtois une relative chasteté est de mise, le chevalier choisissant sa dame parmi les femmes déjà mariées, donc inaccessibles, ou seulement au terme d'une cour justement très lente, où le temps long de la séduction sans rapport physique est la norme. Ces chants et mythes célèbrent donc le désir, en mettant en scène une séduction longue, dont l'aboutissement n'est pas la consommation du désir mais son constant report. Et pour ce faire, et pour jouir de ce report, ce qui est mis à contribution avant tout, c'est le langage.

Or, dans la perspective qui nous intéresse, ce report dans le langage est à l'origine d'une véritable incarnation du discours. Giorgio Agamben, dans *L'Aventure*, met au jour le mécanisme d'incarnation du discours contenu dans les chants d'amour courtois. En analysant le terme d'« aventure » (que nous retrouvons ici sous d'autres auspices que ceux sous lesquels nous l'avons abordée en toute première partie), il découvre que dans ces mythes, le terme désigne à la fois l'expérience amoureuse et le langage exprimant celle-ci. Il en résulte une confusion entre le terme et l'expérience :

L'aventure (ou *âventure*) peut-être merveilleuse ou fortuite (ici le sens semble coïncider avec celui de « hasard »), bénéfique ou maléfique (on dira alors *bonne* ou *male aventure*, et le terme paraîtra synonyme de « sort », « fortune »), plus ou moins risquée (valant alors, pour le chevalier, comme preuve de sa hardiesse) : mais, de toute façon, il n'est pas toujours facile de distinguer entre l'événement et sa transposition en mots<sup>604</sup>.

Ainsi il n'est plus possible de distinguer réellement l'expérience de son expression. L'aventure (nous retrouvons là un terme familier) désigne inextricablement à la fois l'expérience d'érotisation, le développement du sentiment érotique, et la forme dans laquelle ce sentiment s'exprime. Nous avons déjà abordé cette double nature de la fiction dans la première partie, mais dans le cas du

---

604 AGAMBEN, Giorgio, *L'aventure* [2015], traduit de l'italien Joël Gayraud, Paris, Rivages, 2016, p. 28.

chant d'amour courtois, le dédoublement expérience/expression vient à nouveau fusionner en un matériau plus homogène :

On n'est pas en présence de deux éléments : l'aventure-événement et l'aventure-récit, vraie si elle reproduit fidèlement la première, et fautive dans le cas contraire. Aventures et vérités sont indiscernables parce que la vérité advient et que l'aventure n'est que l'advenir de la vérité<sup>605</sup>.

Le récit et l'événement coïncident, par une mécanique très lisible : le récit remplace l'événement dès lors qu'il est énoncé, et à l'inverse l'événement n'existe pas encore tant qu'il n'est pas énoncé. L'aventure amoureuse, aventure par excellence telle que nous l'avons abordée en première partie, est ici *tout discours*. Dans le cadre du chant d'amour courtois, l'aventure comme événement à la fois narratif et érotique perd sa fonction d'adjuvant pour devenir proprement constituant : il ne s'agit plus de fictionnaliser l'être aimé, mais de faire en sorte que cette fiction, qui prime, s'incarne. Si bien qu'on ne sait plus, à leur lecture, si le chant d'amour courtois désigne les événements qui adviennent lors de la séduction de la Dame, ou le poème lui-même :

Bien que, dans le poème de Wolfram comme en d'autres textes plus tardifs, il s'agisse toujours sans le moindre doute d'une créature en chair et en os, *frau Âventiure* est, tout aussi sûrement, l'histoire même qui est contée. En lui parlant, c'est au récit qu'il est en train d'écrire que Wolfram adresse la parole. [...] Ce qui est personnifié en dame Aventures est l'acte même d'écrire et de conter : mais, en tant qu'il coïncide avec les événements racontés, il n'est pas un livre, mais le corps vivant d'une femme<sup>606</sup>.

L'Aventure est donc la femme, la Dame à séduire et honorer, mais sa chair est faite du récit qu'on fait d'elle. Pour résumer, « l'aventure ne se situe ni seulement dans un texte ni seulement dans une série d'événements, mais dans leur coïncidence – c'est à dire, au sens étymologique du terme, dans le fait de tomber ensemble<sup>607</sup>. » Et c'est cette coïncidence que nous voulons prendre comme point de départ de l'incarnation du discours érotique. Cela pose la question du sujet qui énonce ce discours, alors au centre de la problématique. À qui profite l'incarnation, et par qui est-elle initiée ? Il faut bien que le sujet du texte soit aussi le sujet de l'expérience, sinon cette incarnation se perd dans un vide difficilement pensable. Voilà pourquoi les chants de la *fin'amor* sont composés au *je*, car l'incarnation ne peut se passer de sujet. Agamben le signale, mais en indiquant que c'est plutôt l'incarnation qui appelle le *je*, et non l'inverse :

L'être qui arrive ici et maintenant arrive à un « je » et n'est pas, de ce fait, sans relation avec le langage : il se définit même à chaque fois par rapport à une instance d'énonciation, est toujours un dicible qui, comme tel, exige d'être dit. C'est pourquoi celui qui est impliqué dans

---

605 *Ibid.*, pp. 32-33.

606 *Ibid.*, pp. 34-35.

607 *Ibid.*, p. 36.

l'événement-aventure y est impliqué et convoqué en tant qu'être parlant [...]. L'aventure, qui l'a appelé dans la parole, est dite par la parole de celui qu'elle appelle et n'existe pas avant elle<sup>608</sup>.

Ce serait alors le langage qui me constitue en tant que sujet, et je ne saurais connaître l'autre ni me connaître moi-même sans lui. Puisque nous sommes des êtres de langage, il serait facile de conclure que toute action humaine est conditionnée par celui-ci. Mais le langage spécifique dont parle Agamben est un langage érotique, qui dit l'amour et, ce faisant, le crée :

Non seulement événement et parole se trouvent ensemble dans l'aventure, mais celle-ci – comme nous l'avons vu – exige toujours un sujet à qui elle arrive et par qui elle doit être dite. En réalité, le sujet ne préexiste pas à l'aventure, comme s'il dépendait de lui de la faire venir à l'être, mais plutôt en dérive comme si c'était l'aventure elle-même qui se subjectivait, puisque le fait d'arriver à quelqu'un et en un certain lieu est une partie constitutive d'elle-même<sup>609</sup>.

Et selon cette théorie, le langage crée aussi le sujet ou pour résumer, « Aventure et parole, vie et langage se confondent et le métal qui est issu de leur fusion est celui du destin<sup>610</sup>. » La *fin'amor*, l'amour courtois, est une substitution de la parole à l'acte amoureux. Ainsi se manifeste donc l'incarnation du discours telle que nous voulions l'aborder : dans la *subjectivation* de l'œuvre textuelle. Mais cette incarnation dans le discours n'est pas simplement une posture poétique. Elle révèle l'importance du discours dans le développement du sentiment érotique. Mais il y a une anomalie dans cette théorie, toute séduisante qu'elle soit : c'est que Agamben semble dire que l'aventure, en étant à la fois événement et récit, crée le sujet qui vit cette aventure. Mais le langage ne pré-existe pas au sujet, sans narrateur à l'origine pour raconter ce qui se vit, pas de récit possible, et on voit mal comment un récit sans orateur pourrait créer un sujet qui rétrospectivement viendra édifier un récit. Il y a là une impossibilité logique qui nous questionne.

Pour explorer celle-ci, nous voulons nous tourner vers les théories de Julia Kristeva dans *Histoires d'amour*, où elle explore le même sujet. Dans cet ouvrage, Kristeva présente le mythe courtois comme un moment d'impulsion dans l'histoire de la littérature, un moment où l'on réalise que le sentiment érotique a besoin du langage pour naître, exister et perdurer. Car, « avant d'être un art d'aimer, ou plutôt parce qu'elle l'est et en même temps qu'elle l'est, la courtoisie est une énonciation<sup>611</sup>. » Mais dans cette perspective, il ne s'agit pas non plus seulement de la fonction vectorielle que nous avons étudiée précédemment, il s'agit d'une amorce de fonction constituante. Dans cette théorie, c'est le discours même qui constitue l'expérience érotique. Mais ce qui était parfaitement visible pour le sujet écrivain au Moyen-Age l'est moins, vue de notre modernité :

---

608 *Ibid.*, p.65.

609 *Ibid.*, pp. 72-73.

610 *Ibid.*, p. 30.

611 KRISTEVA, Julia, *Histoires d'amour*, op. cit., p. 264.

Le sujet parlant est un sujet aimant, semblent postuler ces ontologies de l'amour. Nous avons beau savoir que l'homme du moyen-âge ne peut pas écrire sans aimer et que son amour se réalise au mieux dans l'effervescence des signes qu'est le texte amoureux – comme le démontre l'histoire littéraire auscultant l'héritage des troubadours – nous avons cependant du mal à franchir la barrière de l'Ego Cogito pour concevoir, par delà sa lumineuse lucidité, un autre sujet qui définirait son être comme équivalent à ce mélange d'affect, de désir et de sens qu'est l'amour<sup>612</sup>.

C'est dans la production de sens qu'il faut donc chercher la fonction constituante de l'érographie. Cela, nous l'avons vu dans la tendance des amants à fictionnaliser l'être aimé. Mais cette fiction ainsi créée n'est pas une réalité parallèle, elle est justement ce qui constitue un nouveau sujet, un sujet « fécondé » par le sentiment érotique, et qui ensuite vient vivre l'expérience sous un mode discursif :

Si c'est le choc amoureux qui me fait dire, et si ce dire peut avoir une histoire, c'est qu'il n'y a pas d'absolu extérieur à notre amour, à notre discours. Pas plus ton histoire réelle que quiconque ne détient la référence de la signification de notre discours. Amoureux, il y a du sens palpitant, passionnel, unique mais seulement pour ici et maintenant, et qui peut être, dans une autre conjonction, absurde. [...] *L'amour, ça se parle, et ce n'est que ça* : les poètes l'ont toujours su<sup>613</sup>.

L'incarnation advient toujours, mais de manière moins fantastique que celle d'Agamben. Elle se manifeste dans le passage du sujet d'un état à l'autre, par et seulement par le discours. La création de sens dans une perspective de relation sexuelle est essentiellement érotique, car le sens étant incertain, c'est là que peut se manifester le désir qui est profondément incertitude (incertitude de se voir comblé, si la certitude se présente alors le désir meurt, transformé en projet, en calcul fatalement vecteur d'ennui). Pour que le discours soit donc expérience de désir, Kristeva relève l'importance de la métaphore dans le discours érographique :

La rhétorique courtoise nous permet d'observer comment la métaphore se fait à la fois invocation, chant et non-dit, secret pesant aussi bien sur le nom de la Dame que sur le sens même du message dans les textes les plus extrêmes, les plus hermétiques. Le *joi*, apothéose de la jouissance amoureuse, n'étant rien d'autre que l'exaltation du troubadour et l'auto-consumation des signes<sup>614</sup>.

La jouissance advient dans le langage, mais tout en maintenant l'aspect corporel de celle-ci. L'incarnation du discours érotique est flagrante dans l'amour courtois, où expérience et expression de l'expérience sont indissociables. Kristeva décrit un discours se faisant soit au dehors soit au

---

612 *Ibid.*, p. 167.

613 *Ibid.*, p. 259.

614 *Ibid.*, p. 260.

dedans du corps, mais qui ne se passe *pas* du corps. L'incarnation ne peut être ni sans sujet ni sans objet.

Une des manières dont cette joie du signe se manifeste est probablement la popularité à l'époque des blasons du corps féminin. Il s'agit, pour un poète, de décrire une partie du corps féminin, aussi petit soit-il (mêmes les lobes d'oreille ont eu leurs blasons) afin d'en faire une louange amoureuse. L'engouement pour le genre peut se dater d'un blason en particulier, celui que Clément Marot compose en 1535 et intitulé « Blason du beau Tétin envoyé de Ferrare à la cour de France ». « Blason » ici signifiant « louange<sup>615</sup> », Marot reprend un genre qui existait déjà (la description des blasons et armes d'une famille afin d'en faire l'éloge) mais le détourne, pour l'appliquer dans une perspective amoureuse. L'idée plaît tellement qu'elle fait des émules, et devient un genre en soi dès 1536<sup>616</sup>, se détachant de la relative pudeur de Marot pour s'aventurer dans des terrains plus grivois. Ainsi le blasonneur Claude Chappuys compose-t-il un « Blason du Con » en 1537, que nous ne résistons pas à reproduire ici dans son intégralité :

Petit mouflard, petit con rebondi,/ Petit connin plus que lévrier hardi,/ Plus que le lion au combat courageux,/ Agile et prompt en tes folâtres jeux,/ Plus que le singe ou le jeune chaton,/ Connin vêtu de ton poil folâtron,/ Plus riche que la toison de Colcos,/ Connin grasset, sans arêtes, sans os,/ Friant morceau de naïve bonté,/ Ô joli con bien assis, haut monté,/ Loin de danger et bruit de ton voisin,/ Qu'on ne prendrait jamais pour ton cousin./ Bien embouché d'un bouton vermeillet,/ Ou d'un rubis servant de fermaillet,/ Joint et serré, fermé tant seulement/ Que ta façon ou joli mouvement,/ Soit le corps droit, assis, gambade, ou joue,/ Si tu ne fais quelque amoureuse moue./ Source d'amour, fontaine de douceur,/ Petit ruisseau apaisant toute ardeur,/ Mal et langueur ; ô lieu solacieux,/ Et gracieux, séjour délicieux,/ Voluptueux plus que tout autre au monde ;/ Petit sentier qui droit mène à la bonde/ D'excellent bien et souverain plaisir,/ Heureux sera celui duquel le désir/ Contenteras, qui prendre te pourra,/ Et qui de toi pleinement jouira<sup>617</sup>.

L'exercice de style est savoureux, et a persisté jusqu'au delà du XVI<sup>e</sup> siècle, avec des survivances encore aujourd'hui<sup>618</sup>. Nous attribuons la popularité du blason au plaisir que la description en elle-

615 « Au-delà de ses utilisations en titre [héraldiques], le mot sert aussi à qualifier tout type de discours, et notamment des discours de louange. C'est probablement ici le sens du verbe blasonner qui permet de passer du sens original de « décrire le blason d'une famille noble » à celui de « faire l'éloge », puis par glissements successifs « flatter », « critiquer » et « blâmer » ».

BERTHON, Guillaume, « L'invention du blason : retour sur la genèse d'un genre (Ferrare, 1535) » dans *Anatomie d'une anatomie, Nouvelles recherches sur les blasons du corps féminin*, éd. Par J. Goeury et T. Hunkeler, Genève (Suisse), Droz, 2018, p. 137.

616 « En quelques mois, les poètes français proches de la cour [...] se sont en tout cas pris au jeu du blason anatomique », à tel point que Marot écrit en 1536 un épître intitulé « A ceux qui, après l'épigramme du beau Tétin en firent d'autres ».

GOEURY, Julien et HUNKELER, Thomas, « Introduction » dans *Anatomie d'une anatomie, Nouvelles recherches sur les blasons du corps féminin*, éd. Par J. Goeury et T. Hunkeler, Genève (Suisse), Droz, 2018, p. 17.

617 CHAPPUYS, Claude, « Blason du con » dans *Les blasons anatomiques du corps féminin faits par différents auteurs*, François Juste imprimeur, Lyon, 1537.

618 Voir les blasons à travers les siècles jusqu'au XXI<sup>e</sup>, cités dans les annexes d'*Anatomie d'une anatomie, op. cit.*



même peut occasionner. Nommer les choses revient à les prendre littéralement dans la bouche, et le Blason, que l'on sait destiné non uniquement à la publication mais à la déclamation<sup>619</sup>, jouit de ce mécanisme. On retrouve encore l'incarnation, puisqu'ici c'est le mot du sein ou du sexe (ou de la bouche ou du cul, toutes les parties du corps ont pu être invoquées dans ces blasons) qui directement est source de plaisir.

Pour terminer, voyons ce que Lacan dit de la *fin'amor*, et qui peut nous éclairer sur cette idée du mythe courtois comme prémices de l'incarnation du discours érographique moderne :

[L'amour courtois] C'est une façon tout à fait raffinée de suppléer à l'absence de rapport sexuel, en feignant que c'est nous qui y mettons obstacle. C'est vraiment la chose la plus formidable qu'on ait jamais tentée. [...] L'amour courtois, c'est pour l'homme, dont la dame était entièrement au sens le plus servile, la sujette, la seule façon de se tirer avec élégance de l'absence de rapport sexuel<sup>620</sup>.

Le discours permet donc de soigner l'imperfection de la sexualité. L'absence de rapport sexuel qui fascine Lacan n'est pas une absence de relation sexuelle. C'est d'ailleurs bien là que le bât blesse, car relation sexuelle il y a bien, mais il n'y a pas de rapport qui l'accompagne, pas de réelle rencontre de l'autre, pas de véritable expérience érotique. Mais c'est peut-être grâce à cette absence que l'incarnation de l'expérience dans le discours se fait. Autrement dit, le sentiment érotique se développe beaucoup plus et beaucoup mieux dans le texte produit par le sujet que dans l'expérience elle-même. Et par ailleurs, pour Denis de Rougemont, c'est la littérature amoureuse qui remplit aujourd'hui cette fonction :

L'histoire de la passion d'amour, dans toutes les grandes littératures, du XIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à nous, c'est l'histoire de la déchéance du mythe courtois dans la vie « profanée ». C'est le récit des tentatives de plus en plus désespérées que fait l'Éros, pour remplacer la transcendance mystique par une intensité émue<sup>621</sup>.

Face à ces contradictions, comment la *fin'amor* peut-elle nous aider à observer l'incarnation du discours dans notre perspective contemporaine ? Autrement dit, que reste-t-il du mythe courtois ? Tout, nous dirait Denis de Rougemont, qui voit dans la survivance de ce mythe l'origine de toute la littérature amoureuse, et donc l'attrait pour la passion adultère. Mais est-ce vraiment le cas ? Puisque le mythe courtois ne s'énonce pas hors d'un sujet, il nous semble opportun de considérer les littératures du *Je* dans cette perspective, et de tenter de déterminer quelles survivances du mythe courtois peuvent y être décelées.

---

619 Voir l'introduction de GOEURY, Julien (prés.), *Blasons anatomiques du corps féminin (XVI<sup>e</sup> siècle)*, Paris, GF Flammarion, 2016, pp. 7-11.

620 LACAN, Jacques, *Encore, Séminaire XX, op. cit.*, p. 89

621 DE ROUGEMONT, Denis, *L'amour et l'Occident, op. cit.*, p. 189.

### 3.2.2. Écritures du je : textualisation de l'expérience

« Soit heureux, car la joie existe doublement / Par le Réel et par le Livre. / Fais des vers, si tu peux ; fais aussi des romans, / Ceux que tu n'aurais pas su vivre. »

Pierre Louÿs, *Sages paroles à Tigre*

Nous avons abordé dans la première partie la puissance du récit à façonner l'expérience érotique, ou du moins à l'orienter. Mais ce que nous cherchons ici, c'est la manière dont le discours peut s'incarner, il s'agit là d'un pouvoir autre, d'une fonction du langage où le récit ne vient plus diriger l'expérience mais en constitue la chair même. Les troubadours ont certes disparus depuis des siècles, et avec eux la *fin'amor* qui usait si bien de cette incarnation du texte, mais on pourrait se demander quelles survivances ils ont laissés derrière eux.

La première survivance de l'incarnation courtoise que nous avons identifiée est l'écriture du *je*. En effet nous avons vu que pour que l'incarnation se fasse, il faut que le sujet soit à la fois à l'origine du discours *et* de l'expérience. Et quel meilleur terrain pour commencer notre investigation que les journaux intimes ? La pratique du journal intime, parce qu'elle est en lien absolu et direct avec l'expérience, articule assez visiblement cette problématique du rapport du texte au réel. Sur ce sujet, la jeune poétesse Mireille Havet tient dans les années 1920 un journal, édité de manière posthume entre 2003 et 2011, où son rapport à l'écriture, en sus des anecdotes incroyablement romanesques qu'elle raconte, est largement analysé. Prise dans des histoires amoureuses complexes et réprouvées par son entourage, elle trouve refuge dans l'écriture. Mais ce refuge est à la fois un abri et un lieu de douleur, car elle se rend compte au fil des entrées de son journal que le texte est plus puissant que l'expérience. Et ainsi se plaint-elle, dans une litanie qui célèbre et condamne à la fois l'acte mémoriel qu'est l'écriture de soi :

Les pays s'ouvrent à ma vue comme des livres, de grandes pages en blanc où il n'y a rien à inscrire, tel ce cahier, les successives journées de ce nouveau navire, où je vogue, enlacée à mon amour et les lèvres scellées à d'autres lèvres, si bien que mon âme arrive à ne porter en elle qu'un reflet unique que j'appelle la trace du bonheur<sup>622</sup>.

Le journal est donc cet endroit où il y a à la fois trop et à la fois rien à écrire, et dont les apports ne pourront être que similaires à ceux de la mémoire, c'est-à-dire partiels et lacunaires. Mais tout en

---

622 HAVET, Mireille, *Journal 1919-1924*, Paris, Éditions Claire Paulhan, 2005, p. 101.

sachant cela, Mireille Havet semble découvrir une certaine joie à cette mémoire textuelle, une certaine liesse à voir le réel fragmenté en expressions même imparfaites.

Mais la relation entre le diariste et son journal n'est pas si simple. Car arrive un moment où l'écriture, devenant étouffante, finit par supplanter le réel, ou du moins par l'occulter. Et Mireille Havet s'insurge bientôt contre cette pratique d'écriture, en déclarant vouloir « Ne plus jamais écrire, mais vivre. L'écriture est l'ennemie de la vie. Le poète doit choisir, et celui qui n'opte pas sera toute sa vie déchiré<sup>623</sup>. » Pour vivre il ne faudrait donc pas écrire ? C'est ce qu'elle semble indiquer, ou en faire du moins une certaine recette du bonheur. Mais nous savons cependant qu'elle est aussi esclave de cette écriture, qui lui permet également de célébrer l'expérience, de l'intensifier. Elle s'insurge par exemple contre le réel, pas assez intense à son goût, notamment en ce qui concerne les relations amoureuses, que seule l'écriture peut amener à l'intensité désirée : « L'amour que j'aime est dans les histoires que j'invente. Encre, vous conterez mon seul plaisir<sup>624</sup>. » Mais c'est pour se raviser promptement, et la voilà qui exprime à nouveau une méfiance tenace envers la sensualité, ennemie de l'écriture : « Écrire et non vivre ? Je ne veux pas être une vieille fille libertine dont les sens insatisfaits troublent l'intelligence<sup>625</sup>. » Il y a donc une schizophrénie du diariste, qui s'aperçoit que la pratique de la dissection journalière de ses expériences est à la fois nuisible à la réception du réel et indispensable pour une vie augmentée.

Une autre diariste, chevronnée celle-ci puisqu'elle y a consacré sa vie, la talentueuse Anaïs Nin, expérimente les mêmes dichotomies. Parfois à quelques jours d'écart, le rapport au journal s'inverse totalement, elle déclare en octobre 1931 ceci : « Je suis capable d'écrire des pages fantastiques, mais je ne sais pas comment les vivre<sup>626</sup> », mais exprime en novembre de la même année cette assertion contraire : « Je me tiens sur les mêmes hauteurs pour écrire et pour vivre – il y a en moi une étrange cohérence<sup>627</sup>. » Il y a donc une bipartition de l'écriture de soi, le scripteur (ici les scriptrices) ayant conscience que l'écriture peut venir sans semonce remplacer le réel. Mais il le féconde également, et il est difficile pour ces diaristes de résister à cet avantage, et Anaïs Nin en est tout aussi esclave que Mireille Havet :

J'avais désiré que le journal meure avec la confession d'un amour que je ne pouvais réaliser. J'avais désiré qu'au moins mon amour incestueux ne fût jamais écrit. J'avais promis à Père le secret total. Mais un soir, ici, à l'hôtel, quand j'ai pris conscience qu'il n'y avait personne à qui je pourrais raconter ce qui s'était passé avec Père, j'ai cru étouffer. Et je me suis remise à écrire, tandis que Henry lisait à mes côtés. C'était inévitable. Il m'était impossible de faire mourir le

---

623 *Ibid.*, p. 170.

624 *Ibid.*, p. 364.

625 *Ibid.*, p. 239.

626 NIN, Anaïs, *Journal de l'amour, Journal inédit et non expurgé des années 1932 – 1939*, Paris, Lgf, 2003, entrée du 23 octobre 1932, p. 5.

627 *Ibid.*, entrée du 10 novembre 1932, p. 33.

journal, au moment où j'atteignais le sommet de ma vie, au moment même où j'avais le plus besoin de m'accrocher à quelque chose, quelle que soit la gravité du crime que représente ma franchise<sup>628</sup>.

L'expérience de l'inceste avec le père (événement constituant de la littérature de fiction d'Anaïs Nin, et qui n'a pas été vécue comme un traumatisme mais comme une victoire, puisqu'il s'agissait d'un projet érotique de sa part, et qu'elle n'eut aucun remord à mettre en place<sup>629</sup>) ne peut être vécue seule, il lui faut la raconter, et plus encore, la transformer en écrit, au risque de quoi elle pourrait avoir l'impression de ne pas l'avoir vécu. Son rapport à ce journal est symptomatique de la volonté d'incarnation du discours érotique dans l'expérience : ce qui est écrit dans le journal est ce qui devient vrai. Anaïs Nin désire l'adéquation totale entre le journal et le monde sensible : pour elle, si l'expérience n'est pas écrite, elle n'existe pas. Or, elle se heurte vite à la stérilité d'un tel projet. Mais ce désir est si fort, qu'à l'impossibilité de transposer entièrement l'expérience en écrit, Anaïs Nin répond par des moyens détournés. Le texte devient alors un vrai outil pour interagir avec le monde.

Le premier de ces moyens, c'est de rendre le journal tellement omniprésent dans sa vie qu'il devient indissociable de sa personnalité. Chacun autour d'elle avait la conscience de cette épée de Damoclès au-dessus de la tête de tous, puisqu'elle écrivait certes, mais faisait lire aussi des passages aux personnes concernées, et chacun savait qu'ils se retrouvait naturalisé dans le journal. Ainsi Henry Miller qui ... : « Lorsque Henry est d'humeur à dire des bêtises, il lui arrive de s'écrier : " Ne note pas ça dans ton journal ! " »<sup>630</sup> » Ce genre de réaction est le signe de la conscience des autres de l'importance du journal dans la vie d'Anaïs Nin, de son omniprésence et du pouvoir de celui-ci. Le journal peut alors se concevoir comme une œuvre totale qui entremêle vie et littérature. Il n'est pas uniquement un objet littéraire, il est aussi un objet tangible qui existe dans la vie quotidienne, et qui agit sur elle.

Un autre moyen de faire coïncider le journal et l'expérience, en un mot de le faire s'incarner, est de le laisser prendre vie dans le corps même de l'écrivain. Les diaristes semblent entretenir un rapport somatique avec leurs supports d'écriture. Par exemple, Anaïs Nin note cela un soir :

C'est la première fois que j'écris mon journal devant Henry. Je me sens mal à l'aise, consciente de mes gestes. Mais en même temps, j'ai envie d'écrire, comme un ivrogne a envie de boire<sup>631</sup>.

Le besoin vital du journal se manifeste corporellement, dans un malaise physiologique ici expressément formulé. Le journal est comme une prolongation de son corps, et ce n'est pas

---

628 *Ibid.*, entrée du 2 juillet 1933, p. 250.

629 Voir les entrées de son journal entre le 23 juin 1933 et le 2 juillet 1933, *Ibid.*, pp. 235-250.

630 *Ibid.*, entrée du 21 décembre 1932, p. 94.

631 *Ibid.*, entrée du 21 décembre 1932, pp. 93-94.

seulement le besoin d'écrire qui vient troubler le physique, mais aussi le texte lui-même :

J'ai été absolument sincère avec Henry (le laissant lire le « cahier rouge », et la plupart des « noirs » ainsi qu'une grande partie de celui-ci). Quelle sensation de me livrer ! Je risque tellement ! Pendant qu'il lit, je souffre le martyr. Je transpire et je tremble. C'est une épreuve déchirante<sup>632</sup>.

Le journal prend vie dans le corps même, il n'est pas séparé d'elle, il a la capacité de lui faire ressentir des symptômes physiologiques, comme des tremblements ou une sudation. L'écriture se manifeste dans sa chair, chair qui fait partie de l'expérience, qui n'est pas littérature, qui est toute matérialité. Ainsi se manifeste d'une manière intense l'incarnation du texte.

Le dernier procédé d'incarnation du journal est la manière dont Anaïs Nin le transforme en outil de séduction. Le journal est pour Anaïs Nin un dispositif pouvant servir à créer l'attraction. Il n'est pas seulement circonscrit dans les pages des cahiers sur lequel elle l'écrit, il déborde dans la vie, elle en fait souvent la lecture de passages à ses amants ou amis, le prête à Henry Miller ou à ses psychanalystes successifs pour qu'ils le lisent en entier, avec souvent le projet que ce qui y soit écrit vienne réveiller chez le lecteur désigné des émotions érotiques et un certain désir à son égard. Anaïs Nin a compris que l'écriture pouvait être une arme et avoir une action directe dans la réalité. Elle a compris qu'écrire, c'était aussi se mettre en scène : à partir du moment où elle a été mariée, il y a eu deux journaux, qui existaient simultanément. L'un destiné à son mari, qu'il pouvait lire et qu'il prenait pour le « vrai » journal d'Anaïs Nin (du moins le seul), et l'autre, les « cahiers secrets », où elle augmentait son récit de vérités qu'elle ne pouvait se résoudre à avouer :

Précision sur mes ruses lorsque je lis à Hugh des passages de mon journal : je vois à l'avance ce qui est écrit, alors : soit j'invente sur-le-champ tout un nouveau texte, soit je change le nom, en lisant « Hugh » à la place de « Henry », par exemple, et Hugh s'imagine que je parle de lui – ou encore je modifie une phrase pendant ma lecture<sup>633</sup> !

Le journal, si présent dans la vie d'Anaïs Nin, devient instrument de séduction, une « preuve » de ses sentiments dans la réalité concrète, et elle l'utilise comme tel :

Tandis que je recopie le volume trente-trois, j'imagine l'acte cruel qui consisterait à donner à Henry les quatre ou cinq volumes qui le concernent, lui et notre amour, juste avant de le quitter pour de bon (disons, la veille de mon départ pour l'Inde), volumes qu'il lira cette nuit-là, seul, sachant que j'ai disparu à jamais<sup>634</sup>.

Tout ceci fait en sorte ou permet que le journal prenne vie dans le monde réel, qu'il sorte de la

---

632 *Ibid.*, entrée du 13 décembre 1932, p. 85.

633 *Ibid.*, entrée du 12 novembre 1932, p. 38.

634 *Ibid.*, entrée du 25 septembre 1933, p. 305.

littérature pour investir le monde sensible. L'écrit finit par contaminer l'expérience, Anaïs Nin devient incapable de vivre et de penser les phénomènes directement, il lui est nécessaire de mettre le journal entre elle et le monde pour les comprendre, pour les recevoir. Ce va-et-vient entre écriture et expérience se vit de façon consciente, et lorsqu'elle rencontre Antonin Artaud, Anaïs Nin prend l'étendard de cette posture : « Il [Antonin Artaud] m'a accusée de vivre " littérairement ", romantiquement. Pourquoi ne pas vivre littérairement – pourquoi pas, si cela améliore la réalité<sup>635</sup> ? » Le texte s'incarne alors, au risque de dénaturer la vie, au risque de la rendre entièrement artificielle, mais afin que l'expérience soit vécue sur un mode plus intense.

Les biographes d'Anaïs Nin ne s'accordent pas tous sur la véracité des faits décrits dans le journal. Pour certains, les épisodes les plus forts ne sont que des fantasmes, écrits au même titre que des souvenirs. Comme l'inceste avec le père, qui pour Wendy Guerra est un pur fantasme d'Anaïs Nin<sup>636</sup>, et qui pour Françoise Rey<sup>637</sup> et Élisabeth Barrillé<sup>638</sup> est un événement réel, entièrement constitutif de la personnalité d'Anaïs Nin. Mais quand la vie du scripteur est entièrement dirigée vers le témoignage écrit, peut-on vraiment établir une distinction entre mensonge et réalité ? Dans ce cadre, souvenirs ou fantasmes relèvent directement du même schéma, et l'écrit peut pénétrer la réalité.

Anaïs Nin a réussi le projet de faire coïncider le monde et le journal grâce au même principe que celui de persistance rétinienne qui nous font voir une lumière continue alors qu'il s'agit de clignotements : en alternant vie et écriture tellement fréquemment que les deux deviennent indiscernables. Ainsi la survivance du mythe courtois se ressent pleinement : il ne faut pas prendre le journal d'Anaïs Nin comme de la littérature, mais comme une *incarnation*. L'incarnation serait comme le symptôme d'une maladie, qui est à la fois le *signe* de la maladie et la maladie elle-même. Le journal est le signe de sa vie, comme il est sa vie même.

Cependant le diarisme n'est pas la seule forme d'écriture de soi qu'il nous est donné d'observer. Que dire que l'autofiction, de l'autobiographie, et de toutes les formes de littérature du *Je*, en correspondance avec ce mythe courtois que nous tentons de chasser et de capturer dans notre

---

635 *Ibid.*, entrée du 2 août 1933, p. 271.

636 « Nous pouvons rester incrédules devant les documents publiés qui rapportent l'inceste. Nous pouvons considérer qu'il s'agit d'une manipulation de l'auteur se situant à la frontière abstraite entre fiction et réalité, mais ce qui saute aux yeux, c'est que cette relation ne fut en fait jamais saine. » GUERRA Wendy, *Poser nue à la Havane*, traduit De l'espagnol (Cuba) par Marianne Millon, Paris, STOCK (LGF), 2010, p. 245.

637 « Il se plaint doucement, pauvre Roi ! « Oh Anaïs, je ne t'aime pas comme ma fille, mais comme une femme. — Et moi, souffle-t-elle, je t'aime aussi comme un homme. » Un instant, Il halète au bord de l'irréparable et tente de la repousser d'une main molle mais elle est déjà sur lui, clouée d'une ancre sublime qu'elle a appelé tant de fois sans le savoir. » REY, Françoise, *La jouissance et l'extase*, Paris, CALMANN-Levy, 2001, p. 266.

638 « Y a-t-il inceste quand la vie contrarie les liens du sang ? [...] Alors en qui se perd-elle ? En un étranger qui ressemble à son père ? Pour cette Narcisse, son père est un double. » BARRILLÉ, Elisabeth, *Anaïs Nin, masquée si nue*, Paris, LGF, 2013, pp. 187-188.

modernité ? Ont-elles la puissance d'incarnation que nous avons pu déceler dans la pratique diariste ? L'autobiographie, resserrée dans son temps d'écriture, moins enchevêtrée avec le réel, ne pourrait être qu'une expression des événements passés, et non une incarnation de ceux-ci. Faut-il donc que l'écriture du *je* soit quotidienne pour être perçue comme incarnation ?

Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique* distingue deux rapports de l'écriture à l'expérience, dans le cadre du récit de soi. Il y a deux possibilités : l'auteur vit des événements qu'il retranscrit en utilisant son identité qui dit *je* (il s'agit alors d'un contrat de lecture de véracité, appelé pacte autobiographique) ou l'auteur écrit depuis son identité *je* des événements qu'il n'a pas vécus (il s'agit alors de ce que Lejeune appelle « l'espace autobiographique »). Or, ces deux catégories, autobiographie et roman autobiographique (voire roman tout court s'il est écrit à la première personne), sont indistinguables tant qu'on ne s'intéresse qu'au texte et non au péritexte. Il est donc impossible de déduire le processus d'incarnation ou l'engagement de vérité de la seule œuvre donnée comme œuvre :

Ceci était juste tant qu'on se bornait au texte moins la page du titre ; dès qu'on englobe celle-ci dans le texte, avec le nom de l'auteur, on dispose d'un critère textuel général, l'identité du nom (auteur-narrateur-personnage). Le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture. Les formes du pacte autobiographique sont très diverses : mais, toutes, elles manifestent l'intention d'honorer sa signature. Le lecteur pourra chicaner sur la ressemblance, mais jamais sur l'identité<sup>639</sup>.

Un contrat de lecture s'édifie tacitement, et le lecteur est invité à prendre au sérieux ce qui est écrit. Il peut éventuellement douter de la véracité de ce que l'auteur écrit, mais jamais de sa sincérité.

On voit d'ailleurs l'importance du contrat, à ce qu'il détermine en fait l'attitude du lecteur : si l'identité n'est pas affirmée (cas de la fiction), le lecteur cherchera à établir des ressemblances, malgré l'auteur ; si elle est affirmée (cas de l'autobiographie), il aura tendance à vouloir chercher les différences (erreurs, déformations, etc.). En face d'un récit à l'aspect autobiographique, le lecteur a souvent tendance à se prendre pour un limier, c'est-à-dire à chercher les ruptures du contrat (quelle que soit le contrat). C'est de là qu'est né le mythe du roman « plus vrai » que l'autobiographie : on trouve toujours plus vrai et plus profond ce qu'on a cru découvrir à travers le texte, malgré l'auteur<sup>640</sup>.

L'écriture du *je* a cet effet sur le lecteur qu'il y cherche sans cesse l'identité de l'auteur. Le texte est comme l'incarnation de l'écrivain auquel le lecteur a accès et qu'il prend pour manifestation physique de son être. Si le nom du personnage est semblable au nom de l'auteur, « ce seul fait exclut la possibilité de la fiction. Même si le récit est, historiquement, complètement faux, il sera de

---

639 LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, op. cit., p. 26.

640 *Ibid.*

l'ordre du *mensonge* (qui est une catégorie « autobiographique ») et non de la fiction<sup>641</sup>. » Tout au plus pourra-t-on exercer une « légitime méfiance<sup>642</sup> », mais cette méfiance étant difficilement vérifiable (l'énergie dépensée à cela dépassant grandement l'énergie normale de la lecture, il est peu probable que je me lance dans une telle entreprise à chaque fois que j'ai un doute en tant que lecteur), sa force finit par s'évanouir dans le plaisir de lecture.

De cela découle une partie de la critique du XX<sup>e</sup> siècle qui considère la fiction comme signe de la personnalité de l'auteur, plus encore que ne le ferait un témoignage ou une autobiographie. La confusion entre l'auteur et l'instance *je* dans le livre devient donc commune :

On peut légitimement se demander, à propos de la « première personne », si c'était la personne psychologique (conçue naïvement comme extérieure au langage), qui s'exprimait en se servant de la personne grammaticale comme d'un instrument, ou si la personne psychologique n'était pas un *effet* de l'énonciation elle-même<sup>643</sup>.

Dans ces circonstances, mensonge ou vérité aboutissent à la même chose : la création du sujet, de sa personnalité, de son moi qui est en rapport avec les sujets et objets qui l'entourent.

Quand on cherche donc, pour distinguer la fiction de l'autobiographie, à fonder ce à quoi renvoie le « je » des récits personnels, nul besoin de rejoindre un impossible hors-texte : le texte lui-même offre à son extrême lisière ce terme dernier, le nom propre de l'auteur, à la fois textuel et indubitablement référentiel. Si cette référence est indubitable, c'est qu'elle est fondée sur deux institutions sociales : l'état civil (convention intériorisée par chacun dès la petite enfance) et le contrat d'édition ; il n'y a alors aucune raison de douter de l'identité<sup>644</sup>.

Le nom de l'auteur écrit en première page est donc essentiel, et contraint le lecteur à prendre pour argent comptant les événements du texte (cela peut avoir des conséquences juridiques, quand ce qui est décrit est criminel, comme la polémique qui a poussé les éditions Gallimard à retirer de la vente les livres de Gabriel Matzneff en janvier 2020). Ce système favorise l'incarnation, car la lecture qui en résulte est fondée entièrement sur cette possibilité de l'incarnation de l'auteur dans le texte. Et cela simplement par la magie du « je » :

Si donc l'autobiographie se définit par quelque chose d'extérieur au texte, ce n'est pas en deçà, par une invérifiable ressemblance avec une personne réelle, mais au-delà, par *le type de lecture qu'elle engendre*, la créance qu'elle secrète, et qui se donne à lire dans le texte critique<sup>645</sup>.

Dans le cadre de l'écriture érotique de soi, qui est le seul sujet au fond des journaux d'Anaïs Nin,

---

641 *Ibid.*, p. 30.

642 *Ibid.*, p. 33.

643 *Ibid.*, p. 34.

644 *Ibid.*, p. 35.

645 *Ibid.*, p. 46 (nous soulignons).



cette créance, ce pacte, est avant tout un pacte de sincérité. Le journal étant écrit de manière privée, de soi à soi sans imaginer d'abord un autre lecteur que soi-même, il y a donc peu de raisons de douter de ce qui est écrit, et le texte se mue en une réalité crédible, s'incarne en un espace de vérité. Mais si cela pouvait être difficilement contestable dans le cas de l'autobiographie ou du journal, il faut considérer les formes plus récentes d'écriture du *je*, qui font plus de place à la fiction que leurs équivalents archaïques :

Car l'autobiographie s'est vue remplacer dans la littérature contemporaine par la notion d'*autofiction*. Philippe Gasparini en propose une définition dans *Autofiction, une aventure du langage*. Dépassant les préoccupations de vérité ou de sincérité de l'autobiographie, la notion clé de l'autofiction serait plutôt la « stratégie d'ambiguïté<sup>646</sup> ». Autrement dit, l'autofiction propose un contrat de lecture associant homonymat (du personnage et de l'auteur) et culture d'incertitude<sup>647</sup>. Or, ce qui nous interpelle dans l'analyse de Gasparini, c'est qu'il lie l'apparition de cette forme d'écriture de soi qui joue avec l'insincérité à la révolution sexuelle :

Il n'en est pas moins vrai que l'autofiction, en tant que telle, est apparue dans un contexte post-soixante-huitard, et postfreudien, de la libération de la parole et des mœurs. Il faut insister sur le fait que ces deux aspirations, à l'expression individuelle et à la liberté sexuelle, étaient, pour cette génération, intimement liées : c'est par la verbalisation, la déculpabilisation et la revalorisation de la sexualité que l'individu était censé se réapproprier le langage. La théorie psychanalytique offrait à cet égard un modèle explicatif immédiatement transposable à l'écriture. Dans la mesure où elle a bénéficié de la nouvelle validité reconnue à la parole individuelle, en particulier au récit de l'initiation sexuelle, *l'autofiction est un produit dérivé, à retardement, de cette double révolution culturelle*<sup>648</sup>.

De cette explication ressort que le « je » suffit pour qu'advienne l'incarnation. Pour le lecteur, ce n'est pas exempt de conséquences. Poussé à envisager cette incarnation, le lecteur voit le contenu du récit, lorsqu'il est sexuel, prendre une valeur exacerbée, et produire un effet de réel plus prononcé encore. Ce que nous avons déjà repéré auparavant dans notre analyse se confirme donc : l'érographie a une puissance de véracité exacerbée, puisqu'elle a une valeur d'incarnation de l'auteur plus avancée que la littérature blanche.

Pour résumer, l'écriture du *je* rend le rapport au texte similaire au rapport au réel. La définition de l'autofiction que donne Gasparini dans son ouvrage va d'ailleurs dans ce sens :

Autofiction : Texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d'oralité, d'innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d'altérité, de disparate et

---

646 GASPARINI, Philippe, *Autofiction, une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008, p. 299.

647 *Ibid.*, p. 300.

648 *Ibid.*, p. 304 (nous soulignons).

d'auto-commentaire qui *tendent à problématiser le rapport entre l'écriture et l'expérience*<sup>649</sup>.

Comme les contes d'amour courtois mettaient en avant la correspondance entre expérience et langage, l'écriture érotique de soi tend au même but, qu'elle se manifeste sous forme de journal, d'autobiographie ou d'autofiction. Et ce but est l'incarnation totale de l'auteur dans son texte, qui rend l'acte de lecture proche d'une rencontre de deux sujets.

---

649 *Ibid.*, p. 311 (nous soulignons).



### 3.2.3. Sexualité textuelle

« Écrire, trouver le mot, c'est éjaculer soudain »  
Pascal Quignard, *Traité sur la méduse*

Il y a une différence entre l'incarnation du texte et son érotisation, même si l'un participe de l'autre. Pour trouver la chair du texte, il faut donc parvenir à faire de ces incarnations la condition constituante d'un sentiment érotique qui soit uniquement textuel. Pour cela, nous aimerions explorer un exemple bien particulier : celui d'un érographe privé de corps : le poète et écrivain Joë Bousquet, handicapé jusqu'à la taille, génitalement impuissant (de son propre aveu<sup>650</sup>), ne ressentant pas la présence de son propre corps<sup>651</sup>, a produit des textes d'un érotisme certain. L'omniprésence de l'érotisme dans ses écrits et dans sa vie laisse à penser que même sans corps, une expérience de l'éros peut se développer, et qu'elle se développe sous une forme littéraire.

En témoigne tout d'abord sa riche correspondance, que nous avons d'ailleurs citée dans la partie précédente, mais pas uniquement. Car s'il y a donc des femmes dans la vie de Joë Bousquet (« Il y aura aussi les femmes – évidemment. Comme toujours. Attirées comme des mouches par ce corps d'homme à moitié mort<sup>652</sup>. »), l'extrême amour qu'il leur porte ne peut pas s'accomplir selon l'ordinaire nature. Son impuissance conduit Joë Bousquet à explorer l'expérience érotique sous une forme différente dans laquelle l'écriture tient le premier rôle. Mais la correspondance n'est que la face visible de la lune, car malgré l'abondant échange de lettres érotiques, il y a l'existence du *Cahier noir*. Ce cahier, découvert et publié après la mort de Bousquet, nous permet de concevoir une sexualité qui ne serait *que* textuelle. Notamment, ce morceau d'écriture érotique de soi peut se percevoir comme un exemple de masturbation par l'écriture. En faveur de cette hypothèse, nous voulons souligner un motif : la même scène revient sans cesse, comme s'il reprenait son fantasme au début, en usant de la répétition des mêmes mots. Il s'agit toujours de « relever » la robe puis d'« abattre » ou « abaisser » la culotte pour révéler la « croupe » et ainsi découvrir la « chair ». Ainsi que le note Edith de La Heronnière, biographe de Bousquet :

*Le Cahier noir* se présente d'abord, très immédiatement, comme un écrit de l'obsession. Le poète est assiégré par la vision d'une très jeune fille lui dévoilant sa croupe charnue et réveillant

---

650 « Il se trouve que mon état de malade et de blessé grave vous permet de jurer sans mentir que je ne serai pas votre amant. » BOUSQUET, Joë, *Lettres à Ginette*, Paris, Albin Michel, 1980, p. 213.

651 « L'absence d'un corps, car, tout entier que je sois resté, mon insuffisance nerveuse m'a aux trois quarts insensibilisé, m'a fait perdre le sens physique du lieu, atteignant en moi-même les sources même du temps. » BOUSQUET, Joë, *Lettres à Jean Cassou*, Rougerie, 1970, p. 22.

652 PAUVERT, Jean-jacques, « Présentation » in BOUSQUET, Joë, *Le Cahier noir*, Paris, La Musardine, 1997, p. 7.

en lui d'abord un désir de violence (lui donner une fessée), puis de pénétration sodomitique, s'y prêtant complaisamment en une jouissance où se mêlent le plaisir intense pour lui, et la douleur mêlée de plaisir pour elle. La même scène va se répéter à l'infini en des théâtres d'opérations variés. Répétition de l'obsession, ou du fantasme, qui tourne très vite à l'incantation comme si le langage pour la décrire avait le pouvoir de faire revenir une scène fondatrice<sup>653</sup>.

Cette scène est répétée quarante-six fois<sup>654</sup> sur les deux cent quatre vingt cinq pages que compte le livre, sous des expressions différentes mais toujours avec les mêmes termes. Dans une des versions, page 31, le mot « chair » est répété quatre fois, ce qui est incongru car Joë Bousquet ne manque pas de vocabulaire. Sous l'illusion de continuité, c'est ce même geste qui est répété trois fois en quelques paragraphes. C'est comme si Joë Bousquet « s'excitait » sur le mot. Plus tard vient le geste de frapper cette croupe, puis dans les descriptions plus longues, il est question d'une sodomie, qui donne à l'auteur la sensation de se pénétrer soi-même<sup>655</sup>, et de lumière qui naît de la chair. Peu d'autres scènes sont décrites, comme si il y avait une sorte d'obsession pour un seul épisode, ainsi que le souligne Henry Bonnier en préface du texte :

L'intérêt du *Cahier Noir* réside dans le ressassement d'images obsessionnelles de conquête, de possession, de pénétration. Tout se passe comme si Joë Bousquet, ayant vu (sinon vécu) en des temps lointains -avant la guerre ? avant sa blessure ?- une scène érotique qui aurait déclenché son imaginaire, se la remémorait, toujours la même, se la racontait, sans cesse différente, jouant sur quelques variantes (lieu, circonstances, vêtements), et opérait à chaque instant ce qu'un cinéaste appellerait un « arrêt sur image », afin de privilégier le moment, entre tous oppressant, où, la chemise de la jeune fille étant relevée, roulée ou froissée, apparaissent dans leur neuve nudité les premières chairs, et c'est un haut de jambe, l'intérieur d'une cuisse ou la pliure d'une fesse<sup>656</sup>.

Une certaine dislocation de la grammaire y intervient aussi, et les épisodes sont coupés au hasard, comme interrompus par l'orgasme. Les paragraphes interrompus sont exempts de toute ponctuation, comme si l'écriture avait dû se faire plus pressante sous l'effet de l'excitation, avant de s'interrompre brutalement. Par exemple, au début du *Cahier*, peut-on lire :

Elle se sentait dans la nudité de sa croupe comme trouée par mon regard découverte jusqu'au fond de son âme par l'image insolente qu'elle découvrait sur ses chairs offertes elle aimait la sensation qu'elle •<sup>657</sup>.

---

653 LA HÉRONNIÈRE (de), Édith, *Joë Bousquet, une vie à corps perdu*, Paris, Albin Michel, 2006, p. 199.

654 BOUSQUET, Joë, *Le Cahier noir*, *op. cit.*, p. 17, p. 23, p. 24, p. 30, p. 31 deux fois, p. 33, p. 35, p. 39, p. 53, p. 54, p. 59, p. 64, p. 73, p. 79, p. 82, p. 90, p. 96, p. 105, p. 109, p. 110, p. 113, p. 114, p. 118, p. 123, p. 125, p. 130, p. 136, p. 149, p. 166, p. 168, p. 176, p. 185, p. 189, p. 201, p. 206, p. 212, p. 219, p. 222, p. 223, p. 239, p. 240, p. 254, p. 258, p. 262, p. 268, p. 279.

655 « Il s'enculait lui-même en rêve à travers son amie ; mais s'enculait en idée. » *Ibid.*, p. 41.

656 BONNIER, Henry, préface au *Cahier Noir*, *op. cit.*, pp. 15-16.

657 *Ibid.*, 1997, p. 25.

Le passage s'arrête brusquement là. Ce schéma se répète indéfiniment sur les quelques deux cent quatre vingt cinq pages que comporte le *Cahier*. A propos de cet ouvrage, la biographe de Bousquet dira que « le livre est un long chant érotique destiné à faire advenir par les mots ce qui fut jadis physiquement impossible »<sup>658</sup>. Nous y voyons, pour toutes ces raisons, une forme de sexualisation de l'écrit. Le langage remplace l'expérience, ou plutôt le langage s'incarne en expérience. A tel point que rétrospectivement, Bousquet en vient à célébrer la blessure qui lui permit de ne plus ressentir son corps :

A Verdun, dans la fumée à goût d'éther, entre les étoiles de feu couleur d'orange sanguine, le froid au cœur j'allais dans la nuit et les cris de colère ou d'horreur, j'allais vers la balle de fusil ou le coup de couteau qui me délivrerait enfin de ce besoin d'amour à quoi la vie ne répondait qu'avec des phrases<sup>659</sup>.

Au lieu de résoudre cette impossibilité, il la renverse, et fait du besoin d'amour une longue phrase. L'amour devient la phrase elle-même, cette inversion est très présente dans le *Cahier noir*, mais aussi dans ses lettres, où il affirme à ses amantes que cette sexualité textuelle est la seule issue à son impuissance physique : « J'ai été poète pour accéder à vous qui m'avez voulu homme<sup>660</sup>. », écrit-il à Poisson d'Or, une de ses amantes épistolaires, avant d'insister :

Votre corps n'est pas entre nous pour nous séparer, ni pour faire naufrager notre amour dans la pantomime commune d'un contact sexuel<sup>661</sup>.

La relation épistolaire, déchargée entièrement de la corporéité chez Bousquet, ne spiritualise donc pas le sentiment érotique. Au contraire, il rend charnelle la relation au texte : « Il me semble que vous êtes la chair de mon âme<sup>662</sup> », écrit-il. Cette incapacité physique se transforme petit à petit en capacité érotique, et Bousquet parle même de miracle :

Un miracle s'est produit entre nous. On dirait qu'au sein de l'univers que notre séparation met en tiers dans notre amour, votre chair a pris la qualité spirituelle pour que mon esprit enfin puisse se donner à elle<sup>663</sup>.

La spiritualisation est contagieuse et il se prend à l'imposer à Poisson d'Or. « Tu es celle que je rendrai femme par le cœur<sup>664</sup> », déclare-t-il. La réalisation de l'érotisation du langage par l'absence de corps est par ailleurs porteuse de promesse d'union hors du commun, ainsi que le note Bousquet

---

658 LA HÉRONNIÈRE (de), Édith, *op. cit.*, p. 199.

659 BOUSQUET, Joë, *Lettres à Poisson d'or*, *op. cit.*, p. 33.

660 *Ibid.*, p. 37.

661 *Ibid.*, p. 40.

662 *Ibid.*, p. 61.

663 *Ibid.*, p. 67.

664 *Ibid.*, p. 90.

dans une autre de ses lettres :

Tout ce qui s'échange entre nous, le moindre mot, l'aveu le plus simple sont étrangers à mon existence banale et quotidienne et *sont mon amour même*, la vie de ma vie. Je te dis cela très simplement – après avoir eu le temps de maudire mon sort, puis de l'accepter, de m'interroger, puis de me connaître<sup>665</sup>.

C'est l'incarnation par le texte qui sauve donc Joë Bousquet de l'impuissance complète, et qui, lui rendant la possibilité de jouir de l'autre, lui offre également le moyen de faire œuvre, ainsi que le note Édith de La Heronnière :

Un amour aussi réel que tragique parce que tous deux, emportés dans une tourmente qui n'a rien pour les réunir – un homme couché pour la vie et une jeune femme ravissante –, se débattent, chacun à sa façon, pour trouver une issue à une situation qui a pour socle le malheur. Ainsi commence à s'affirmer le poète, d'une manière très spontanée, par une écriture qui n'a plus qu'elle-même et le cœur qui la porte pour conquérir, retenir, s'acquiescer à tout jamais celle qui s'éloigne un peu plus chaque jour<sup>666</sup>.

C'est cet aller-retour entre corporéité muselée et sentiment érotique fort qui lui fera écrire : « Par l'intermédiaire de ce que j'écris, mon âme se rend maîtresse de mon corps et inversement<sup>667</sup>. » Et Edith de La Héronnière d'en conclure :

Dès l'aube de sa vie, Bousquet voulut faire rendre à la sensation tout ce qui se pouvait par le langage. Là est l'aventure de sa vie<sup>668</sup>.

L'exemple que nous offre Bousquet est instructif, en ce qu'il confirme la possibilité d'une sexualité, d'une expérience érotique qui soit entièrement textuelle, soumise aux seuls aléas de l'écriture.

Mais ce n'est pas le seul exemple que nous avons relevé. Michel Foucault dans *La grande étrangère*, une conférence radiophonique sur Sade mais qui pourrait s'appliquer exactement à Joë Bousquet, décèle chez le Marquis ce principe masturbatoire de l'écriture :

L'écriture, c'est le principe de la jouissance répétée ; l'écriture, c'est ce qui re-jouit ou permet de refaire. L'hédonisme de l'écriture, l'écriture comme re-jouissance, se trouvent ainsi marqués et tout ce qui, traditionnellement, dans la théorie classique du XVIIIe siècle, caractérisait le principe de l'intérêt croissant de l'écriture, le fait qu'on voulait toujours raconter les choses de manière que l'intérêt soit toujours soutenu, en réalité Sade en donne le principe et la racine sexuelle la plus radicale et la plus éhontée, c'est-à-dire l'écriture comme principe de

---

665 *Ibid.*, p. 196 (nous soulignons).

666 LA HÉRONNIÈRE (de), Édith, *op. cit.*, p. 48.

667 BOUSQUET, Joë, *Lettres à Carlo Suarès*, Rougerie, 1973, p. 22.

668 LA HÉRONNIÈRE (de), Édith, *op. cit.*, p. 198.

recommencement perpétuel de la jouissance sexuelle<sup>669</sup>.

La répétition, dont usait Bousquet, est ici célébrée comme processus de plaisir érotique. Le sujet à l'étude, le marquis de Sade, lui bien en possession de ses moyens et capable de jouir de son corps, nous indique que cette jouissance du texte, cette sexualité textuelle, n'est pas dépendante d'une impuissance corporelle mais bien plutôt de la manière dont l'écriture intervient dans la vie. Foucault, dans cette même conférence, souligne le caractère d'incarnation du texte dans cette perspective :

Grâce à l'écriture, le désir est devenu, est entré définitivement dans le monde de la vérité totale, absolue et illimitée et sans contestation extérieure possible<sup>670</sup>.

L'incarnation serait ainsi inhérente à tout écrit de désir, à toute érographie, peut-être même sans que le *je* n'intervienne ? Pourtant ce *je* est toujours présent, quoiqu'il arrive, et même si les textes érographiques à la troisième personne sont rares (voir ce que Brulotte mettait en avant dans *Œuvres de Chair* et que nous avons déjà souligné dans la première partie de ce document), ils n'en sont pas moins écrits par un être désirant, qui ne peut connaître ces émotions que depuis son intériorité propre. Les cas de Sade et de Bousquet sont exemplaires car ces deux auteurs ont été privés totalement ou temporairement d'expérience érotique interpersonnelle (l'un par le handicap, l'autre par la prison), mais il serait peut-être possible d'ausculter l'érographie sous la lampe de l'incarnation de manière systématique ?

La phénoménologie peut nous aider sur ce sujet, Maurice Merleau-Ponty dans *Le Visible et l'Invisible* décrit ce que peut être l'expérience la chair, laquelle peut se comprendre comme ce qui est transposable dans le texte :

Il y a une idéalité rigoureuse dans des expériences qui sont expériences de la chair : les moments de la sonate, les fragments du champ lumineux, adhèrent l'un à l'autre par une cohésion sans concept, qui est du même type que la cohésion des parties de mon corps, ou celle de mon corps et du monde. Mon corps est-il chose, est-il idée ? Il n'est ni l'un ni l'autre, étant le mesurant des choses. Nous n'aurons donc pas à reconnaître une idéalité qui n'est pas étrangère à la chair, qui lui donne ses axes, sa profondeur, ses dimensions<sup>671</sup>.

Le texte lui aussi est à la fois corps (nous venons de voir de combien de manières différentes celui-ci pouvait s'incarner) et idée. Je suis, lecteur, touché par le fait que je sens bien qu'il y a, au-delà de l'objet textuel que j'ai entre les mains, une présence, une unité qui dépasse celle de l'enchaînement

---

669 FOUCAULT, Michel, « Conférences sur Sade », *op. cit.*, p. 165.

670 *Ibid.*, p. 171.

671 MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, pp. 196-197.



de la narration ou de la reliure des feuillets. L'idéalité dont parle ici Merleau-Ponty peut être lue ainsi, le texte se constitue pour moi comme une chair d'autrui, car je le reçois comme un corps que je sais doué de conscience, ou au moins d'une cohésion. Le texte peut se faire chair et je peux donc jouir de lui comme d'une chair. Et même si l'on peut opposer que le texte est avant tout idée, Merleau-Ponty règle cette question en démontrant que l'idée non plus n'est pas sans chair :

Disons seulement que l'idéalité pure n'est pas elle-même sans chair ni délivrée des structures d'horizon : elle en vit, quoiqu'il s'agisse d'une autre chair et d'autres horizons. C'est comme si la visibilité qui anime le monde sensible émigrerait, non pas hors de tout corps, mais dans un autre corps moins lourd, plus transparent, comme si elle changeait de chair, abandonnant celle du corps pour celle du langage, et affranchie par là, mais non délivrée, de toute condition<sup>672</sup>.

L'utilisation du terme langage est primordiale ici. La chair du texte est peut-être plus « légère » que ma chair propre, elle n'en est pas moins chair. Elle l'est car je sens par exemple la présence de l'auteur dans sa trame, ou potentiellement la possibilité de tous les lecteurs avant ou après moi qui ont lu ou liront le même texte. La théorie de Jean-Luc Marion sur l'érotisme est que c'est la chair d'autrui qui me donne à moi-même, qui me permet de me comprendre en tant que chair<sup>673</sup>, spécialement dans l'échange sexuel. Or nous avons vu précédemment au chapitre 1.2.3 que la présence de l'auteur se ressent dans le texte. Ma propre chair sent donc la présence d'autrui lors de la lecture, et alors c'est l'intersubjectivité qui se manifeste. La sensation de la chair ne va pas sans autrui ni sans la pensée :

Avec cette chair mienne, il s'agit bien entendu encore là d'une modalité de la pensée : je me pense encore lorsque je prends chair, même si je ne me pense plus selon la représentation, ni l'entendement. Je me pense en me sentant et selon la modalité du sentir, dans une immédiateté qui abolit l'écart propre à la représentation ; à l'encontre donc de la pensée sous la modalité de l'entendement<sup>674</sup>.

On pourrait alors penser l'érographie comme cet outil, cette autre chair langagière qui me permet de rencontrer ma chair propre, qui me permet de me sentir comme chair car quel est l'autre effet de l'érographie que celui de se penser en se sentant, et de se sentir pensant ?

---

672 *Ibid.*, p. 198.

673 Voir le chapitre « De la chair, qu'elle s'excite », MARION, Jean-Luc, *Le phénomène érotique*, *op. cit.* pp. 169-234.

674 *Ibid.*, p. 66.

L'incarnation du discours advient de deux façons différentes, qui constituent deux mouvements inverses : par la textualisation de l'expérience et par la sexualisation de l'écriture ou de la lecture. La manifestation protéiforme de cela est la *fin'amor*, qui nous permet de lire ce processus et de déceler les manières dont se manifestent l'incarnation du discours érographique.

En un sens, le texte est toujours une incarnation : incarnation de l'idée dans une expression figée, incarnation de l'intériorité de l'auteur dans une extériorité accessible au lecteur. Mais dans les exemples que nous avons convoqués, l'incarnation se veut plus que ce simple passage de l'inexprimé à l'exprimé : il s'agit de déplacer l'expérience corporelle, et de faire de l'écrit un espace où le sentiment érotique peut se ressentir et s'expérimenter, aussi bien et autant que dans le réel. Joë Bousquet et Anaïs Nin partagent ce même destin d'être deux êtres créés par l'écriture et créés par l'amour. C'est en effet l'amour et le désir qui provoque chez eux le désir d'écrire, laquelle écriture les crée absolument, les incarne.

Il conviendra maintenant d'interroger les mécanismes qui font du langage un lieu de jouissance, et par l'exploration de moments textuels qui se constituent en tant qu'expérience érotique, de déterminer les incidences et procédés de cette chair du texte.



## **Chapitre 3 : Grammaire de l'éros**



Penser le texte comme un constituant de l'expérience érotique, c'est prendre le risque d'oublier que le texte fait référence à quelque chose hors de lui-même, et qu'il ne peut exister sans réalité extérieure. Pourtant, il y a bien des pratiques de lecture qui font naître le sentiment d'éros par la simple actualisation du texte dans le décryptage des phrases. On observe que l'attrait pour le mot seul peut être érotique. Pour illustrer notre propos, nous aimerions ouvrir ce dernier chapitre avec une scène tirée du roman de Stephen Vizinczey, *Éloge des femmes mûres* :

Un matin j'arrivais au lycée en retard, et trouvai la classe en effervescence. Il n'y avait pas trace du professeur, et un des élèves était au tableau, une craie rouge à la main. En lettres de soixante centimètres de haut et de trente centimètres de large, il recouvrait la surface noire du mot le plus obscène de la langue hongroise – synonyme de vagin. Les autres, assis à leur place, essayaient de prononcer le mot rouge tous ensemble, d'une voix semi-goguenarde et hésitante pour commencer. *Pi-na ! Pi-na !* [...] Une des fenêtres branlantes s'ouvrit soudain toute grande, et le mot rouge s'envola dans la rue. Dans ce quartier tranquille de la vieille ville, où les maisons ne sont pas très hautes et la circulation presque inexistante le jour, nos voix durent porter loin et clouer sur place les vieilles dames, les ménagères et les facteurs en tournée. Cette idée plaisante que le monde extérieur nous écoutait, étonné et inquiet, nous incita à redoubler nos efforts. Quand cette fenêtre s'ouvrit, nous nous mîmes tous à brailler encore plus fort. Mais le volume sonore ne brouillait pas le sens, ce n'était pas un simple rugissement confus et ambigu, c'était le Mot, d'une clarté et d'une réalité immanquable, proféré pour abattre l'école et la ville, pour frapper d'une crise cardiaque aussi bien nos ennemis que nos amis.

Finalement, le principal se précipita dans la classe. [...] En éducateur progressiste, il tenta de nous expliquer combien nous nous étions comportés de manière infantile. Plutôt qu'un sermon sur le péché et l'obscénité, il nous fit un cours sur les conséquences sociales de la grossièreté et du manque de considération pour autrui, et sur la nécessité de s'en remettre à la raison. Pourtant, il était lui-même dans un état d'esprit si peu rationnel qu'il se dirigea vers la fenêtre ouverte et la ferma, comme s'il tentait vainement de retenir à l'intérieur de la classe le Mot qui s'en était envolé depuis longtemps. En fait, il avait l'esprit si embrouillé qu'il ne parvint pas à trouver une circonlocution appropriée pour nous paraphraser, et que le Mot lui échappa une fois. Ce qui ne suscita qu'un faible et bref émoi. Nous étions las et satisfaits, contents d'avoir dit ce que nous avions à dire<sup>675</sup>.

Ce qui se joue dans cette scène, c'est la jouissance du mot pour le mot, presque hors de ce qu'il représente. L'exaltation dionysiaque qui s'empare du groupe n'est pas tant due à la vulgarité et au tabou du mot scandé, mais plutôt à quelque chose de pulsionnel, un rapport au signifiant qui s'annonce comme charnel. Vizinczey en vient à décrire le mot comme une entité dotée d'un corps et d'une volonté, capable de s'échapper et de s'incarner pour envahir la ville. C'est une incarnation littérale qui invite à analyser les raisons d'une telle frénésie physique. Ou comme l'écrit bien à

---

675 VIZINCZEY, Stephen, *Éloge des femmes mûres* [1965], traduit de l'anglais par Marie-Claude Peugeot, Paris, Gallimard, 2006, pp. 63-65.

propos Brulotte : « Il y a ainsi sexualisation abrupte du signifiant : le langage, en parlant du sexe et du corps, s'empourpre et devient lui-même chair<sup>676</sup>. »

La dernière étape que nous voulons aborder pour tenter de trouver la chair du texte est celle des raisons pulsionnelles qui sous-tendent le rapport charnel au mot. En explorant l'érotisation du signifiant pour lui-même, nous voulons comprendre les mécanismes à l'origine de ce phénomène. Les affiches du cinéma pornographique pendant la brève période de la loi dite « X » nous offriront un point de départ. Nous aurons ensuite recours à la sémantique et à la psycho-linguistique, pour enfin tenter de déterminer de quelle nature est le plaisir du texte.

---

676 BRULOTTE, Gaétan, *Œuvres de chair*, op. cit., p. 241.

### 3.3.1. Quand le mot remplace la chose

« On raconte que Rosny, exaspéré par les erreurs typographiques que les protes faisaient ou laissaient passer, écrivit un article vengeur intitulé « Mes coquilles ». Quand Rosny le lendemain ouvrit le journal, il lut avec stupeur, en gros caractères, cet étrange titre: « Mes couilles ». Un prote, négligent ou malicieux, avait laissé tomber le q... »

André Gide, *Journal* du 15 déc. 1937

Pour étudier l'incarnation du discours érotique, et sa force constituante de l'expérience sexuelle, il est une période de l'histoire de la censure en France qu'il est crucial de signaler : l'adoption en 1974 de la Loi dite « X » régulant la production et la diffusion des films pornographiques. Les films pornographiques ont existé depuis le début du cinéma<sup>677</sup>, pourquoi faut-il attendre 1974 pour que le classement « X » apparaisse ? La raison en est simple, et nous intéresse pour son implication littéraire : c'est la sortie du film *Emmanuelle* (1973), adapté du roman du même nom, qui par son succès provoque une vague d'engouement pour le cinéma érotique ou pornographique, au point de voir ce genre diffusé dans des grandes salles. Le succès du film n'est pas étranger au succès du roman lui-même. C'est cet engouement qui poussera le réalisateur Just Jaeckin, alors à la recherche d'un scénario capable de susciter un enthousiasme collectif<sup>678</sup>, à en réaliser une adaptation cinématographique. Le succès est en effet au rendez-vous, puisque le film totalise plus de huit millions d'entrées l'année de sa sortie, entraînant dans sa course une myriade de réalisateurs et producteurs désireux de profiter de cette vague d'engouement pour le genre érotique au cinéma.

C'est donc l'essor d'un livre qui a provoqué le succès d'un film, provoquant lui-même une production titanesque de films du même genre<sup>679</sup>, laquelle production entraîne des mesures de

---

677 Le premier film pornographique jamais répertorié est *Le coucher de la mariée*, d'Albert Kirchner, et date de 1896, soit un an à peine après l'invention du cinématographe (ABEL Richard (dir.), *Encyclopedia of Early Cinema*, Routledge, 2005, p. 360).

678 Voir le documentaire diffusé le 26/06/2014 sur Paris Première : WYBON, Jérôme, *Emmanuelle, les secrets d'un film culte*, Studiocanal, 2006.

679 « Le 26 juin 1974, avec la sortie du film érotique *Emmanuelle*, de Just Jaeckin, le cinéma français connaît l'une de ses plus grandes réussites commerciales cinématographiques avec 45 millions de spectateurs dont 9 millions en France. Toujours en 1974, sur 520 films distribués en France, 128 sont dit « érotiques » ou « pornographiques ». Ils totalisent sur Paris et sa banlieue 6 497 687 entrées, soit 16 % du total de l'année. Dopé par ces succès, le cinéma de fesse connaît une croissance exceptionnelle, profitant du flou artistique entourant sa législation. » DRAÏ, Mickael, « Cinéma, orgasme et T.V.A » in DRAÏ Mickaël (dir.), *Pornographisme*, Bruxelles (Belgique), Marque Belge, 2016, p. 6.



censures<sup>680</sup>. La censure, surtout punitive, basée sur une taxation plus importante des producteurs, diffuseurs et distributeurs du genre, comporte notamment une interdiction de promouvoir les films. Mais cette interdiction est partielle : la publicité est autorisée, mais pas l'utilisation d'images suggestives, qu'elles soient tirées des films en question ou non. En conséquence, les producteurs doivent trouver des astuces pour contourner cette interdiction, et s'emparent donc du texte et de la typographie pour créer le désir :

L'ensemble de la production cinématographique est alors contrôlée par une commission, ainsi que la publicité qui entoure les films. Les devantures des cinémas ne peuvent donc plus exploiter d'images trop explicites. Les affiches « à caractère typographique » voient ainsi le jour, les producteurs et les distributeurs troquant ainsi leurs actrices généreuses contre des titres tapageurs au lexique d'un autre temps, porté par des caractères typographiques inoubliables et bien ancrés dans leur époque<sup>681</sup>.

La production de films n'ayant pas baissé avec la censure, nous nous retrouvons donc avec un nombre considérable d'affiches érotiques n'utilisant que le texte et le corps de la lettre pour susciter l'envie. Dans *Pornographisme*, paru en 2016, Mickaël Draï en présente une cinquantaine, issues de la collection familiale, ce qui nous permet d'y avoir accès aujourd'hui (fig. 44-48, 50-51). De même, le critique de cinéma Christophe Bier, lorsqu'il établit le *Dictionnaire des films français pornographiques et érotiques 16 & 35mm*<sup>682</sup>, propose une tentative d'exhaustivité de ces films, ou au moins de ceux qui sont parvenus jusqu'à nous, la conservation des pellicules n'étant pas la priorité des producteurs. Il explique la genèse de ces affiches en introduction de l'ouvrage :

Aucune image, même non pornographique, ne doit figurer sur le matériel des films classés « X ». De là ces sinistres affiches monochromes, toutes de texte composées, qu'on pourrait presque confondre avec ces grands classiques de l'avis juridique que sont « expropriation » et « vente aux enchères » (en double programme avec « après saisie »), et des titres toujours plus racoleurs (pondus en général par le producteur qui ne se préoccupe guère de leur rapport avec l'histoire), unique possibilité d'influencer le choix des spectateurs<sup>683</sup>.

L'utilisation du texte en lieu et place de la photographie pour promouvoir une pornographie entièrement visuelle nous intéresse pour sa portée lexicographique. En effet, le contraste entre ces

---

680 « Le Président Giscard d'Estaing et son jeune Premier ministre Jacques Chirac [...] abolissent la censure le 28 avril 1974, permettant la sortie d'*Emmanuelle*. [...] Mais la sortie du bois du cinéma pornographique et son hyper visibilité mettent en lumière la fracture qui existe entre le public qui consomme ces programmes et ses détracteurs. Le libéralisme rapidement se fissure. VGE et son Premier ministre, plutôt que d'interdire, proposent une taxation sur le genre. La classification X voit ainsi le jour et est introduite par le décret du 30 octobre 1975 puis par les articles 11 et 12 de la loi du 30 décembre 1975. » DRAÏ, Mickaël, « Cinéma, orgasme et T.V.A » in DRAÏ Mickaël (dir.), *op. cit.*, pp. 6-7.

681 *Ibid.*, pp. 6-7.

682 BIER, Christophe (dir.), *Dictionnaire des films français pornographiques et érotiques 16 & 35mm*, Paris, Serious Publishing, 2011.

683 FREMION Yves et JOUBERT, Bernard, *Images interdites*, Paris, Syros Alternatives, 1989, p. 33.

films qui se passent généralement de discours ou de dialogue, et leur promotion uniquement fondée sur le langage est un terrain fécond pour l'analyse du champ lexical érotique. Bien entendu, la dimension commerciale n'est pas à occulter, ainsi que le précise Clarence Edgard-Rosa dans *Pornographisme* :

Attirer l'attention, vite, faire poindre le désir, vite vite ! À l'instar des emballages de biscottes et des affiches placardées sur les abribus, les titres de films pour adultes doivent taper dans l'œil de façon immédiate s'ils veulent que l'on mette la main au porte-monnaie<sup>684</sup>.

Mais au-delà du pur aspect publicitaire, le résultat est une véritable érotisation du langage et du signe en lui-même. Cela permet de déceler quelles formes grammaticales et quels emplois syntaxiques sont plus propres à restituer la charge sexuelle.

La première forme lexicale que l'on peut identifier est l'usage massif de la coprophémie. Plus les énoncés sont crus, moins le spectateur est amené à douter du contenu du film ainsi affiché. Et ces bribes de discours érotique, ces fragments d'érographie, du fait de leur fonction de publicité, se retrouvent projetés dans l'espace public :

En 2016, il semble impossible de se représenter, implanté dans le béton des grandes villes, sur des grands axes, près des gares, dans des rues commerçantes, des frontons effrontés offrant parfois jusqu'à six titres gigantesques, francs, fracassants. [...] Au 101 rue Saint-Lazare, le Cinevog proposait *Sodomia, Introductions anales et gorges voraces, L'odyssée de l'extase* et le remarquable *Je suis une belle salope*. [...] Tout cela dans la ville, parmi les piétons, les voitures, les bus, les poussettes ! Dans la fournaise commerçante et grouillante, dans le vacarme et les trépidations citadines. L'Amsterdam Saint-Lazare, sur le trottoir d'en face, surpassait les concurrents avec des titres d'une effarante et désirable coprolalie : *La Plage des enculées, Branche-moi l'antenne dans le cul, Demande sadique pour pute perverse, J'te défonce et sans vaseline, Trois pétasses en Rut*<sup>685</sup>.

Il y a une certaine jouissance des publicitaires et afficheurs à répondre à la censure par l'adoption d'une conduite détournée mais garante d'une surenchère de grivoiserie. La censure s'en trouve ainsi discréditée, et ce qui n'était pas permis avec les images même avant la censure devient permis par les mots, grâce à la censure même. Ce retournement de situation serait inenvisageable aujourd'hui, ainsi que le souligne Christophe Bier :

La surenchère lexicale était un affront à l'aseptisation de nos villes, contraire aux idées de bien-être et d'équilibre qui prévalent désormais. Le scandale tient à tout ce que traduit la grande majorité des titres : violence, vulgarité, misogynie, dégradation<sup>686</sup>.

---

684 EDGARD-ROSA Clarence, « Filles d'affiches », in DRAÏ Mickaël (dir.), *op. cit.*, p. 16.

685 BIER, Christophe, « Jouissance au centre des villes » in DRAÏ Mickaël (dir.), *op. cit.*, p. 13.

686 *Ibid.*, p. 13.

Ce cinéma, « aussi cru que ses titres qui sèment l'effroi<sup>687</sup> », n'est pas ce que nous voulons mettre à l'étude ici. La pornographie cinématographique possède ses propres problématiques que nous n'avons ni le temps ni les compétences de traiter ici. La production pornographique de ces années est remarquablement vaste, et exigerait une étude approfondie. Nous dirigeons le lecteur vers les ouvrages de Christophe Bier<sup>688</sup> et François Jouffa<sup>689</sup>, ainsi qu'à l'essai de Julien Servois<sup>690</sup> sur les enjeux du genre pour plus de de précisions. Pour ce qui est de notre propos, tout en reconnaissant le caractère sexiste, misogyne ou violent de ces films<sup>691</sup> et des titres qui les représentent, nous voulons étudier comment, face à une contrainte juridique, l'inventivité des publicitaires se reporte sur le langage et sa liberté typographique pour créer le désir :

Celle-ci, composée pour l'essentiel d'un titre explicite porté par une mise en forme grotesque, invite à un premier désir : celui d'aller au-delà de ces corps typographiques qui, sur les boulevards consacrés, affirment leur pouvoir d'attraction<sup>692</sup>.

En privilégiant les mots plutôt que les images, le gouvernement Giscard d'Estaing, contrairement à ce qu'il pouvait penser, ne rend pas l'espace public moins sexualisé, au contraire. Les mots ayant un pouvoir évocateur plus grand que les images (ainsi que nous l'avons souligné dans le chapitre 1.3.3. de ce document), la ville s'en trouve alors changée en un vaste terreau fertile à la rêverie érotique. Ou pour laisser le journaliste Stéphane Duchêne résumer, dans un des essais de *Pornographismes* :

Autrement dit, si l'on a peu d'imagination devant une photo explicite, il suffira d'accoler quelques mots (une Suédoise en Grèce par-ci, une bourgeoise décomplexée par-là, suffisent à créer un monde d'images), d'une graphie suffisamment suggestive et beaucoup plus inventive que les mots qu'elle enrobe, pour que l'imaginaire s'enflamme<sup>693</sup>.

Du reste, il n'y a pas que les mots qui sont évocateurs, sur ces affiches. La typographie y joue un vrai rôle de suggestion, et c'est là la deuxième charge sexuelle que ces affiches soulignent : les signes de ponctuation servent à figurer les parties du corps. Ici des parenthèses dessinent un sexe féminin (fig. 44), là une accolade renversée horizontalement suggère une paire de fesses (fig. 45), les lettres sont arrangées d'une manière à recréer la ligne d'une bouche (fig. 46), ou les mots par

---

687 *Ibid.*, p. 14.

688 BIER, Christophe (dir.), *Dictionnaire...*, *op. cit.*

689 JOUFFA, François, *L'âge d'or du cinéma érotique et pornographique, 1973-1976*, Paris, Ramsay, 2003.

690 SERVOIS, Julien, *Le cinéma pornographique*, Paris, Vrin, 2009.

691 « Toutes ces affiches, tous les films qu'elles représentent sont, dans une très large majorité, sexistes, graveleux, violents, misogynes, attentatoires à la dignité humaine et à l'égalité des sexes. Dégradants et sales. Les pornophobes ont raison. Faut-il marteler une évidence ? C'est justement pour toutes ces supposées tares que ce cinéma porno est magnifique, poétique, puissant, transgressif. Indispensable, irremplaçable. Singulier et remarquable genre quand il ne se fourvoie pas dans le respect béat à la nécessité d'une fiction, quand il se contente d'être le terrain inépuisable de fantasmes exprimés au plus près de leur brutalité, sans artifices ni précautions. » *Ibid.*, p. 14.

692 OÛTIS, Pierre, « Les Enfers et l'Olympe », in DRAÏ Mickaël (dir.), *op. cit.*, p. 20.

693 DUCHÊNE, Stéphane, « Salope, le mot et le reste », in DRAÏ Mickaël (dir.), *op. cit.*, p. 18.

leur position sur l’affiche figurent une pratique sexuelle, comme la pénétration (fig. 47) . La taille des lettres elle-même est à considérer, tout étant fait pour attirer l’œil du passant le plus efficacement possible :

La visibilité « à cru », était donc d’abord un nouveau rapport à l’échelle de l’image, au plan rapproché, à l’excès visuel. Ce dernier se trouvait rejoué sur les affiches où les corps typographiques disproportionnés se sont substitués aux corps promis dans toute leur visibilité. Ces corps peuvent nous immerger dans un sentiment d’*inquiétante étrangeté* traduit par une typographie monstrueuse, démesurée et enveloppante, associée à une promesse plus que directe, surfant ainsi sur une double érotique du texte et de sa forme<sup>694</sup>.

Il y a donc un usage conscient des potentialités érotiques de la typographie elle-même, du signe à la ponctuation, en passant par la taille et la disposition des lettres. Cela crée un espace sémantique, un lieu de discours spécifique à une pratique, qui marque l’entrée d’un champ à explorer, l’érotique du mot pour le mot.

Mais la plus grande réussite de ces affiches sont l’ellipse, propice à tous les déchaînements de l’imagination. Ainsi ces titres élusifs comme *Fais m’en plus* (fig. 48), *Fais moi-tout*<sup>695</sup> ou *La rousse fait tout*<sup>696</sup> (les locutions « faire » et « tout » étant polysémiques, ou le pronom « en » indéterminé), ou encore la manœuvre consistant à flanquer un titre très générique d’une collection d’adjectifs accumulés de part et d’autres de l’affiche (fig. 50). D’autres mettent la lettre au centre de la promotion, *P... comme Pénétration*<sup>697</sup>, *B... comme Béatrice*<sup>698</sup>, *S... Comme Sperme*<sup>699</sup>, c’est tout l’alphabet qui y passerait. D’autres semblent jouer sur la censure elle-même, comme cette affiche pour *La Racoleuse*, qui annonce que l’affiche ne racolera pas (fig. 49). Ou enfin ce chef d’œuvre d’allusion, mêlant prétérition<sup>700</sup> et ellipse pour laisser la voie libre à l’imagination la plus débridée du passant : « Quand vous aurez vu *Incitation au plaisir* vous comprendrez pourquoi nous ne pouvons rien préciser dans la publicité... » (fig. 51). Tous ces exemples laissent entrevoir la fonction constituante de l’expérience érotique que peut revêtir le langage. Ainsi que le mentionne un des essais de *Pornographisme*, ce langage érotisé vint peu à peu révéler son importance dans l’expérience :

Au commencement était le Verbe puis vint le péché, enfant du pommier édénique, nous dit-on.  
Dans l’industrie pornographique, c’est à la fois plus compliqué et pourtant d’une simplicité

---

694 OÛTIS, Pierre, *op. cit.*, pp. 20-21.

695 BIER, Christophe (dir.), *Dictionnaire...*, *op. cit.*, 2011, notice 635.

696 NAUROY, Alain, 1976, *Ibid.*, notice 1511.

697 *Ibid.*, notice 1232.

698 UNIA Pierre, 1977, *Ibid.*, notice 111.

699 WARREN, Ken, 1976, *Ibid.*, notice 1512.

700 Figure de style consistant à attirer l’attention sur une chose en déclarant n’en pas parler (TLFi). Par exemple : « Je ne dirai rien de son dévouement, qui... ».

quasi biblique : le verbe, le mot, vient en second, ou en soutien de l'acte. Il ne préoccupe guère le pornographe ou le spectateur. Il est superflu et se limite la plupart du temps à quelque dialogue troussé en hâte ou ahanements obligés, tous destinés, à guider le spectateur vers la satisfaction sexuelle, l'orgasme scopique ou intégral. À meubler entre deux coûts.

À l'avènement de la loi X, on réalise pourtant le poids des mots – puisqu'ils sont désormais les seuls autorisés à créer publiquement du désir en lieu et place d'une paire de fesses, de seins, ou les deux (ou les quatre) – leur pouvoir d'attraction infini même dans un lexique restreint, celui d'une époque où certes la crispation sur le porno fait se cabrer les autorités mais où l'esprit français, sorte de *french grivoiserie 70's*, jouit beaucoup et de peu<sup>701</sup>.

Mais maintenant que ces affiches ont disparu, que sont devenus ces fragments d'érographie ? Selon l'article de Clarence Edgard-Rosa dans *Pornographisme*<sup>702</sup>, on les retrouve sous une forme protéique dans les « tags » des plateformes de streaming pornographique. Ces mots-clés qui permettent de classer les centaines de milliers de vidéos pornographiques postées chaque jour sur les sites dédiés, sont devenus le nerf de la guerre de cette industrie<sup>703</sup>, car une vidéo bien visionnée est une vidéo correctement classifiée, donc correctement « taguée ». Les « tags » sur internet et les titres de films pornographiques des années 70 partagent le même destin : produits par ces films, ils deviennent ensuite plus visibles et plus importants que les films en eux-mêmes. Cela démontre une forte influence du langage sur la sexualité, qui peut se résumer par le cheminement suivant, exploré par la philologue Alice Delarue dans un article de *La cause du Désir* :

Si quelque chose existe dans le porno, des gens essaieront de le faire. Et comme ils se filmeront en train de le faire, ça deviendra une pratique répertoriée, *on lui donnera un nom*, il y aura des tags, des sites seront dédiés, on en parlera dans les réseaux, on ira voir ce que c'est. Et cela élargira le spectre de nos possibles érotiques. Les « tubes », sites internet où des millions de vidéos sont répertoriées par mots-clés, seraient d'une richesse infinie pour sonder nos fantasmes, et les diversifier en retour<sup>704</sup>.

Mais où ce pouvoir du mot prend-il naissance ? Quels champs pouvons-nous explorer pour trouver l'origine de cette puissance du verbe ?

---

701 DUCHÊNE, Stéphane, « Salope, le mot et le reste », in DRAÏ Mickaël (dir.), *op. cit.*, p. 18.

702 EDGARD-ROSA Clarence, « Filles d'affiches », in DRAÏ Mickaël (dir.), *op. cit.*, p. 16.

703 DELARUE, Alice. « The Internet is for porn », *La Cause Du Désir*, vol. 97, no. 3, 2017, pp. 46-50.

704 *Ibid.*, p. 46.



Fig. 44 – Anonyme, affiche de *Émoustillante parenthèse*, anonyme, date inconnue, coll. Mickaël Draï



Fig. 45 - Anonyme, affiche de *Hard pénétrations* de Jean Rollin, 1976, coll. Mickaël Draï

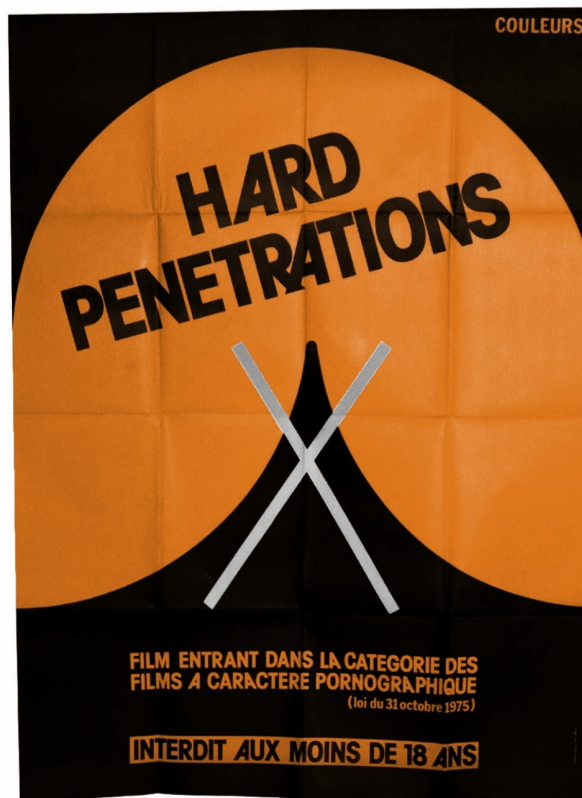


Fig. 46 - Anonyme, affiche de *Lèvres entrouvertes à remplir* de Michel Gentil, 1977, coll. Mickaël Draï



Fig. 47 - Anonyme, affiche *Hard pénétrations* de Michel Jean, 1982, coll. Mickaël Draï



Fig. 48 - Anonyme, affiche de *Fais m'en plus* de John Love, 1979, coll. Mickaël Draï



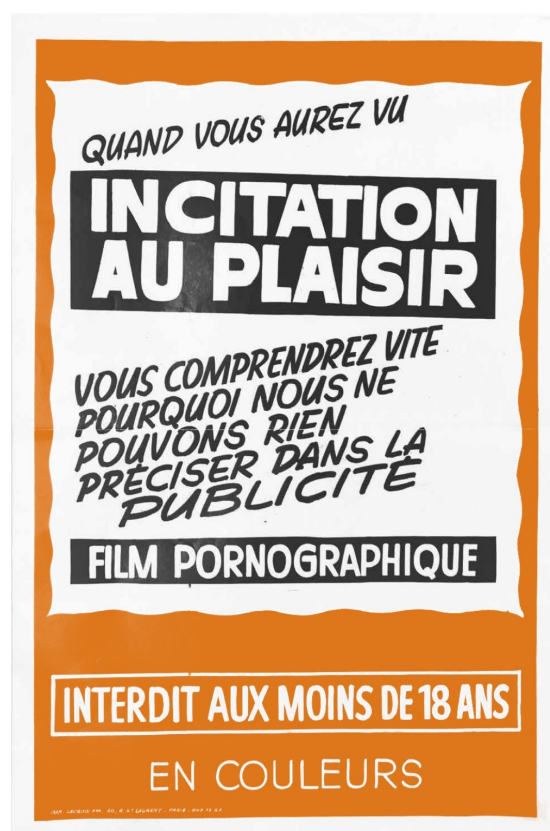
Fig. 49 - Anonyme, affiche de *La Racoleuse* d'Arnold-Louis Miller, 1974, coll. Christophe Bier



Fig. 50 - Anonyme, affiche de *Je fais où tu me dis* de Jean Luret, 1980, coll. Mickaël Draï



Fig. 51 - Anonyme, affiche de *Incitation au plaisir* de Jean-François Hautin, 1980, coll. Mickaël Draï





### 3.3.2. Le langage, lieu de l'érotisme

« Elle se roule dans les mots comme dans une sueur. »

Aragon, *Le con d'Irène*

Nous venons de voir que l'usage du mot, dans un contexte de répression, permet de contourner la censure. Car, pour censurer le langage érotique il faudrait définir quels champs lexicaux il recouvre. Or, une telle définition est-elle possible ? Nous avons vu que les affiches des films pornographiques peuvent fournir le minimum d'information par le langage et tout de même être explicites sur le contenu du film. C'est également ce que pointe Brulotte dans *Œuvres de chair* lorsqu'il fait la lumière sur l'inventivité lexicale du champ érotique :

C'est une tendance générale de cette littérature que pour désigner des réalités organiques ou fonctionnelles aussi limités que les parties génitales et les jonctions érotiques, on s'ingénie à imaginer un vocabulaire inédit impressionnant. Là-dessus, les meilleurs écrivains rivalisent d'ingéniosité. Dans aucun autre domaine, la langue n'aura connu une inventivité aussi élaborée. Des milliers de mots sont ainsi créés pour dire le sexe de l'homme, celui de la femme et leur conjonction. [...] Une telle prolifération, vraiment impressionnante, relève d'un débordement d'imagination sans équivalent dans l'histoire de la langue<sup>705</sup>.

Il semblerait donc que le sexe pousse à la création langagière. Par glissement, on attendrait donc des textes érographiques qu'ils proposent une certaine innovation sémiotique. Ce serait alors presque comme si l'érotisme se nichait dans cette inventivité, et dès lors le vocabulaire purement érotique ne peut plus vraiment être identifié. Mais dans un mouvement inverse, c'est aussi cette créativité qui crée le champ lexical de l'éros, ainsi que le remarque également Brulotte :

L'invention linguistique constitue une dimension importante de ces textes. Comme ils cherchent toujours plus ou moins à participer d'une sorte d'eudémologie, d'une science du bonheur, et à initier le lecteur aux secrets de l'amour tout en lui faisant découvrir des pratiques excentriques, les diverses sortes de plaisir et de sexualité (les « perversions ») sont l'objet d'une ivresse lexicologique qui cherche à les circonscrire, à les définir dans leurs spécialités, à les classer, comme si on explorait un domaine vierge, comme si on cadastrait un champ de savoir nouveau où le premier geste consisterait à nommer les choses. [...] L'érographie crée véritablement un langage où l'on s'efforce de nommer ce qui, si on l'en croit, ne l'aurait jamais été<sup>706</sup>.

Si les pratiques sont inédites, les façons de les dénommer le seront aussi. C'est tout un vocabulaire qui naît alors. Mais c'est là que notre recherche se cristallise, car ce langage n'est pas uniquement

---

705 BRULOTTE, Gaétan, *Œuvres de chair, op. cit.*, p. 228.

706 *Ibid.*, pp. 229-230.



une manière de nommer des pratiques, de classer des plaisirs, il est aussi source de plaisir en lui-même :

On y repèrerait aussi une véritable jouissance à jouer sur les mots, car l'érographe aime l'anagramme et la contrepèterie, il aime manipuler la langue comme il le fait avec les corps<sup>707</sup>.

On observe dans le vocabulaire utilisé par Brulotte une certaine incarnation du texte, considéré ici aussi comme corps. De là, nous pouvons nous demander de quelle manière nous jouissons de ce corps sémantique, et en quoi la créativité intrinsèque à l'érographie participe de ce plaisir.

Car la créativité sémantique pointée par Brulotte n'est que la partie émergée d'une problématique bien plus vaste. Le linguiste Pierre Guiraud s'est intéressé en 1978 au lexique de la sexualité. Dans *Sémiologie de la sexualité, essai de glosso-analyse*, il tente d'analyser les usages du vocabulaire dans un contexte érotique, et ce qu'il découvre est déterminant pour aborder la créativité érographique. Il démontre notamment que les termes les plus abstraits et indéterminés, comme les verbes d'action modaux ou les substantifs pluri-sémantiques, sont ceux les plus à même d'être interprétés comme érotique :

L'activité sexuelle est la forme exemplaire de toute activité et, plus particulièrement, de toute activité transitive ; d'où l'emploi absolu de *faire* au sens de « coïre » et des expressions du type *faire la chose*, *la besogne*, *l'affaire*, *le cas*, *cela*, et absolument, *le faire*<sup>708</sup>.

Si des verbes au sens aussi général sont des synonymes directs de l'acte sexuel, on comprend combien, dans ce contexte, il est difficile d'appliquer la censure aux mots. Les affiches des films pornographiques profitent largement de cet état de fait linguistique, en usant et abusant du verbe « faire » (pour rappel, voir fig. 48 et 50) et de ses dérivés. Plus généralement, et à cause de cette sexualisation des termes les plus usités dans la langue, Guiraud démontre que le vocabulaire érotique est bien plus vaste qu'il n'y paraît. Dans l'introduction à son *Dictionnaire érotique*, il constate cette prodigalité :

Le vocabulaire de la sexualité se caractérise par une fécondité verbale tout à fait exceptionnelle et qui lui confère une place unique dans le système de la langue, le moindre concept y est représenté par des centaines de synonymes.

Ainsi, le « coït » est désigné par plus de 1300 synonymes, le « pénis » par 600 et 600 aussi pour « le sexe de la femme ». Étant donné que les trois concepts sont intégrés dans un même système lexical : le forgeron frappe sur son enclume avec son marteau, le cavalier attaque la

---

707 *Ibid.*, p. 232.

708 GUIRAUD, Pierre, *Sémiologie de la sexualité, essai de glosso-analyse*, coll. Langages et sociétés, Paris, Payot, 1978, p. 100.

forteresse sabre au clair, etc., etc., il en résulte un ensemble de près de 3000 mots et expressions pour désigner une même notion. Et cet ensemble d'ailleurs est loin d'être limitatif : notre inventaire pourrait être facilement doublé ou triplé ; en fait, c'est presque tout le vocabulaire qui, le contexte aidant, peut être attiré dans ce système<sup>709</sup>.

Si c'est le contexte qui détermine le caractère érotique d'un texte, alors on ne peut pas parler de champ lexical licencieux. C'est la pensée sensuelle qui force son sens sur le texte et en fait une expression libidinale, quelle que soit l'innocence du vocabulaire utilisé :

L'image érotique est si forte, sa poussée si pressante qu'elle remplit toute forme de vide (avec et sans jeu de mot), tend même à en refouler tout autre occupant<sup>710</sup>.

On pourrait presque avancer l'hypothèse que l'expérience érotique est si puissante et impressionnante pour l'esprit qu'elle « contamine » le reste de l'expérience quotidienne, et que potentiellement toute situation peut devenir luxurieuse. La créativité langagière remarquée par Brulotte a également son rôle à jouer dans la prodigalité du vocabulaire érographique, car c'est plus cette inventivité que le vocabulaire lui-même qui est érotique :

En fait, tout texte érotique est presque toujours allusif, dans la mesure où il renvoie à des mots et des locutions déjà lexicalisés et où, métaphore de la métaphore, l'acceptation érotique flotte à la surface d'images concrètes, mais déjà impliquées dans des acceptations innocentes derrière lesquelles il se dissimule ou plutôt feint de se dissimuler<sup>711</sup>.

Nul texte n'est donc à l'abri de l'érotisation, et le champ lexical érotique est donc infini, aussi vaste que ne l'est la langue elle-même. On peut en faire l'expérience, par les jeux de mots et les double-sens fréquemment rencontrés dans les discussions entre amis ou amants, comme le jeu qui consiste à placer « entre les draps » au milieu d'expressions connues, leur donnant ainsi un sens grivois immédiat<sup>712</sup>. Ce que Guiraud signale dans d'autres domaines également :

Cela dit, il suffit qu'un texte soit donné, ou simplement suggéré comme érotique pour qu'il fonctionne comme tel : du *Notre Père* au Code Civil, en passant par la Géométrie d'Euclide, aucun ne peut éluder ce piège tendu aux mots dans les structure intimes de l'idiome<sup>713</sup>.

On imagine bien que si tout le vocabulaire d'une langue est potentiellement érotique, ou érotisable, ou qu'il peut se couler dans un sens licencieux, alors tout texte est potentiellement érographique, et cela fait de la lecture un moment bien particulier dans l'expérience érotique. Mais Guiraud ne fait

---

709 GUIRAUD Pierre, *Dictionnaire érotique*, Paris, Payot, 1978, Introduction, I « L'acte sexuel », p. 13.

710 *Ibid.*, « La rhétorique de l'érotisme », p. 106.

711 *Ibid.*, p. 109.

712 Par exemple, « un homme averti *entre les draps* en vaut deux », « on n'est jamais mieux servi *entre les draps* que par soi-même », « Grand diseur *entre les draps* n'est pas grand faiseur »... La liste est infinie.

713 *Ibid.*, p. 111.

que pointer cet état de fait, sans chercher à l'expliquer ou à en trouver les raisons profondes. Ses découvertes sont déterminantes, mais il n'en cherche pas les origines.

La psycho-phonétique en revanche s'y est essayée, et le linguistique Ivan Fónagy explique en 1983 dans *La vive voix* que les bases de la phonation chez l'homme, qui entraînent plus tard le langage, seraient probablement pulsionnelles, c'est-à-dire naissent du désir et du besoin de procréation. Dans ce contexte, la théorie de Fónagy va à l'encontre de la théorie de l'arbitraire du signe, donnant une explication rationnelle et logique à l'apparition de certains sons et formes verbales. Il donne comme exemple l'apparition du son /m/ chez l'homme, que l'on peut observer de manière sommaire chez les nourrissons :

Le / m / est la normalisation linguistique du mouvement de succion des lèvres, accompagné de la relaxation du voile du palais ; ce qui permet à l'enfant de respirer sans lâcher la mamelle et ce qui prête le timbre nasal au son / m /<sup>714</sup>.

Ce son /m/, lié à l'allaitement, serait le premier son articulé de l'homme, et le point de départ duquel va se développer l'articulation phonétique. Ce qui, pour Fónagy, explique que les premiers sons des jeunes enfants soient les sons nasaux, et que le babillage des petits soit entièrement concentré dans la bouche (à l'opposé des sons articulés qui apparaissent plus tard, et qui convoquent tout aussi bien la cavité buccale que la gorge, la cage thoracique ou les dents) :

En période de babillage, ce sont les consonnes « doucereuses », les /m/, /l/, /ʎ/ (le « l » mouillé) , /j/ (le « yod ») qui prédominent, tant du fait de l'érogénicité de la zone buccale et de la muqueuse, que des représentations plaisantes liées à ces mouvements. Il est fort possible, mais difficile à prouver, que le babillage, centré sur la reproduction motrice de la succion, soit accompagné par une reprise hallucinée de l'acte même<sup>715</sup>.

Le /l/ et le /m/ sont donc les premières consonnes de l'apprentissage de la langue, ils sont associés au stade oral, stade érotique par excellence, où l'enfant développe la conscience de la peau de l'autre par la bouche et le goût. Faut-il alors être surpris que deux des héroïnes les plus marquantes de la littérature érotiques s'appellent Lolita et Emmanuelle ? À propos du prénom de Lolita, l'ouverture du roman éponyme de Nabokov a été qualifié de « cunnilingus littéraire » par Jean-Pierre Dufreigne<sup>716</sup>. Quant à Emmanuelle, la bande annonce du film use et abuse de l'érotisation du prénom pour appâter le spectateur, en le répétant pas moins de cinq fois en à peine une minute.

---

714 FÓNAGY, Ivan, *La vive voix, essais de psycho-phonétique*, Paris, Payot, 1991, p. 76.

715 *Ibid.*, p. 78.

716 Comparaison signalée par Frank Evrard : « L'ouverture de Lolita de Vladimir Nabokov apparaît comme « le plus délicat exemple de cunnilingus littéraire qui soit » selon Jean-Pierre Dufreigne (*Le génie des orifices*, 1955) » EVRARD, Frank, *La littérature érotique ou l'écriture du plaisir, op. cit.*, p. 21.

Ce qui ressort de tout cela c'est donc que c'est le corps qui est à l'origine de la vocalisation consciente. Cela semble évident puisque la voix est dépendante de la mécanique corporelle, mais la théorie d'Ivan Fónagy dépasse ce seul aspect corporel, pour aller chercher l'origine de la phonation dans le corps *érotique* du sujet. Le premier symptôme qu'il décèle serait que le vocabulaire autour de la voix et de la langue est pris dans une analogie sexuelle :

À la suite d'une identification inconsciente des différentes parties du corps – que permet une vague ressemblance morphologique ou fonctionnelle – la libido se déplace facilement des organes sexuels sur d'autres organes. Les termes désignant les parties du corps peuvent également se déplacer, en sens inverse, suivant la voie tracée par la libido. C'est ainsi que le nom des lèvres désigne dans plusieurs langues, par métaphore, les cordes vocales et les lèvres de la vulve<sup>717</sup>.

Certes nous venons de découvrir avec Guiraud que tout le vocabulaire pouvait s'érotiser, ce qui n'exclut pas le fait que Fónagy puisse être victime de cette illusion dans ses analyses, mais il y a tout de même une part d'objectivité car ces analogies ne sont pas arbitraires, et Fónagy leur trouve une origine physiologique pleinement génitale :

L'identification inconsciente de la langue avec le pénis s'explique par des analogies morphologiques et fonctionnelles. La langue dirige le flux d'air à travers des espaces humides vers l'ouverture buccale. La langue et le pénis sont les seules structures musculaires attachées à un seul os. La forme et la couleur de la langue renforcent l'analogie<sup>718</sup>.

En partant de cette assimilation – la bouche comme sexe féminin et la langue comme sexe masculin – Fónagy explore la naissance du langage sous un angle véritablement libidinal, faisant des mots la première expression de notre sexualité. Toute la locution est expliquée en termes pulsionnels, de la prononciation des lettres à l'accent tonique des langues, jusqu'à la façon dont nous faisons passer des messages émotifs à l'aide de la voix. L'utilisation de la langue et des cordes vocales est pulsionnelle également, pour Fónagy qui y voit l'expression d'une sexualité primitive dans le développement de l'enfant :

Le jeu vocal du nouveau-né est accompagné d'un jeu labial et lingual, reprise des mouvements qui accompagnent la succion. Au cours du babillage, toujours chantonnant, le nouveau-né semble évoquer les minutes exquisées de la réunion, du retour au paradis perdu.

Il est fort probable que l'enfant établit un lien entre les sensations motrices venant de la glotte et les sensations auditives simultanées et analogues. Le plaisir moteur et le plaisir auditif se rejoignent : l'enfant est comme enveloppé d'un courant de libido narcissique. [...] La réapparition du voisement tendre, du jeu glottal dans la parole de l'*amoroso* rappelle les bas-fonds pré-génitaux – oral et narcissique – de l'amour. La voix *caressante* assure d'abord le

---

717 FÓNAGY, Ivan, *op. cit.*, p. 85.

718 *Ibid.*, p. 97.

partenaire de l'absence totale d'intention agressives, puis le berce, l'enchanté par une sorte d'hypnose pour l'amener dans les profondeurs d'une union complète qui restaure le même paradis perdu que l'enfant retrouve sur le sein de sa mère. Cette évocation se concrétise dans les caresses et les baisers<sup>719</sup>.

Dans un processus qu'il appelle « investissement libidinal de la parole », Fónagy conclut que « les énergies sexuelles sont transportées sur l'activité verbale<sup>720</sup> », condamnant ainsi la parole à une sexualisation constante et inconsciente. Le fait que la parole passe par la bouche est tributaire de cette sexualisation :

En désignant les objets, externes ou internes, on les amène, en effet, presque littéralement dans la bouche<sup>721</sup>.

On peut y voir là l'origine de la mélodie des amants, qui répètent le nom de l'être aimé, encore et encore, comme pour en remplir leur bouche, l'attirer en eux et enfin en jouir, au sens d'à la fois le posséder, le sentir en soi et y prendre plaisir. On comprend alors comment le langage en entier peut s'érotiser dans le contexte de l'érotisation du sujet, et c'est non seulement le labial qui est invoqué, mais le génital aussi :

La parole est donc, par substance phonique – indépendamment de son contenu –, un moyen propre à absorber la libido narcissique, orale, anale, urétrale, et génitale. [...] C'est ce qui explique le plaisir visible que donne la conversation gratuite – observation qu'on peut faire partout et tous les jours, sans difficulté majeure<sup>722</sup>.

De la même manière que *tout* le langage peut s'érotiser, ce ne serait donc pas les mots en eux-mêmes qui procureraient du plaisir, mais le seul fait de parler. Le sens importe peu dans le plaisir pulsionnel du texte. L'explication que Fónagy avance est que l'origine de la parole chez l'homme viendrait selon Fónagy du cri du rut, qui serait une projection du désir, et amènerai donc un transfert de libido, du génital à la parole<sup>723</sup>. Ainsi, il est possible que les mots eux-mêmes mènent le rédacteur à un état de trouble mental, par l'exaltation. L'exaltation est telle que parfois la logorrhée va jusqu'à l'annulation de la grammaire où de la syntaxe, parfois même du sens. Dans *Le Boucher* d'Alina Reyes, la protagoniste est justement prise de cette lalomanie, et la grammaire s'efface au profit de la seule logorrhée érotico-bucale :

Daniel Daniel... Je t'aime tu m'entends ? Ça veut dire que je te veux, je te jette, je t'ai horreur, je t'ai zéro, je t'ai plein, je te mange, je t'avale, je te prends tout, je me détruis, je te m'enfoncé, je te

---

719 *Ibid.*, p. 119.

720 *Ibid.*, p. 193.

721 *Ibid.*, p. 199.

722 *Ibid.*, p. 200.

723 *Ibid.*

me défonce à mort. Et je te baise les paupières et je te suce les doigts mon amour<sup>724</sup>.

Le langage, sans se soucier du sens, devient le siège de l'émotion sexuelle. Et puisque le langage entier peut s'érotiser, si l'on suit les raisonnements de Pierre Guiraud, alors c'est la seule intention érotique qui permet de donner son caractère licencieux à un texte. Et le poète Ghérasim Luca, qui le sait, en fait le principal ressort de ses poèmes érotiques. Dans son recueil *La fin du monde*, il explore justement ce ressort, et prouve que même sans grammaire aucune, à l'aide de néologismes et de barbarismes, le texte peut se parer d'un sens érotique certain :

Je te narine je te chevelure  
je te hanche  
tu me hantes  
je te poitrine  
je buste ta poitrine puis te visage  
je te corsage  
tu m'odeur tu me vertiges  
tu glisses  
je te cuisse je te caresse  
je te frissonne  
tu m'enjambes  
tu m'insupportable  
je t'amazone  
je te gorge je te ventre  
je te jupe  
je te jarretelle je te bas je te Bach  
oui je te Bach pour clavecin sein et flûte<sup>725</sup>

On constate alors que les mots n'ont pas besoin d'avoir du sens pour exprimer le désir. Les sons suffisent, et le sens s'efface au profit de la seule intention érotique, qui vient remplir le langage à la manière d'une eau qui s'engouffre dans tous les recoins d'un volume. Pourrait-on ainsi en conclure que tout texte est potentiellement érographique, et toute lecture expérience sensuelle et amoureuse ?

---

724 REYES, Alina, op. cit., p. 21.

725 LUCA, Ghérasim, « La fin du monde », in BIANU, Zémo (dir.), *Éros Émerveillé, anthologie de la poésie érotique française*, Paris, Gallimard, 2012, p. 415.



### 3.3.3. De quelle nature est le plaisir du texte ?

« Il est très compréhensible que tout finisse par devenir poésie »

Novalis, *Fragments*

Quel est le type de plaisir esthétique qui intervient lors du processus de lecture ? Le texte, objet cérébral, moins sensible que ne peut l'être la peinture ou le spectacle vivant, car privé du lien corporel entre l'objet et l'artiste (à moins de lire des manuscrits, ce qui provoque des émois d'un autre ordre) peut-il provoquer des réactions, un plaisir qui ne soit pas uniquement cérébral ? C'est la question que s'est posé Raymond Jean dans son roman *La Lectrice*, paru en 1986. Dans ce récit, le métier de lectrice à voix haute de la protagoniste l'amène à constater le plaisir *physique* que ressentent ses clients lorsqu'elle leur fait la lecture. Les textes, qu'ils soient érotiques ou non, entraînent des réactions physiques et bouleversent les corps. Dans le roman, un amateur de Sade est bouleversé par la lecture, mais d'autres aussi, auxquels elle ne lit pas de texte licencieux mais simplement littéraires, comme par exemple cet extrait tiré de *La leçon de choses* de Claude Simon :

« *La folle avoine, les graminées balayées par les longues jupes font un bruit rêche. La bande avançant à la queue leu leu laisse derrière elle au flanc du coteau un sillon irrégulier au fond duquel l'herbe ne se relève que lentement...* »

Il m'interrompt et me dit, presque comme un ordre : Relisez la première phrase. Heureuse, pensant qu'il commence à prendre de l'intérêt à cette lecture, je m'exécute :

« *La folle avoine, les graminées balayées par les longues jupes font un bruit rêche...* »

Nouvelle interruption. Et changement de ton. Il se lève du fauteuil une fois encore. Eh bien, dit-il, une phrase comme celle-là me tue ! Ces longues jupes, avec leur bruit rêche, me tuent ! Voilà où j'en suis ! Je sens là un frisson qui me court de la tête aux pieds, une palpitation de désir qui me submerge<sup>726</sup>.

Tous les clients auxquels la protagoniste fait la lecture finissent par découvrir le désir, le sentiment amoureux ou érotique, allant jusqu'à lui faire des avances ou la demander en mariage. L'oralité certes serait à considérer, ces personnages étant probablement envoûtés non seulement par le texte mais également par la voix de la narratrice (ce qui explique aussi le succès de l'adaptation cinématographique du roman<sup>727</sup>), mais n'y aurait-il pas là un indice de la relation du texte au corps

726 JEAN, Raymond, *La lectrice*, Paris, J'ai Lu, 1986, p. 99.

727 Adapté en 1988 à l'écran par Michel Deville avec Miou-Miou dans le rôle de la lectrice, et nommé pour neuf Césars dont meilleur scénario ou adaptation, le film présente la particularité d'être une adaptation littérale mais dans laquelle le roman lui-même dont il est tiré apparaît : l'héroïne du film lit le roman *La lectrice* de Raymond Jean, qui lui donne l'inspiration de devenir lectrice elle-même, pour ensuite vivre exactement les mêmes aventures que celles décrites dans le roman.



du lecteur ? C'est bien évidemment le plaisir esthétique qui est mis en scène dans *La Lectrice*, mais que penser du fait que les manifestations de ce plaisir soient d'ordre sexuel ? Le plaisir du texte est-il un plaisir d'ordre érotique ? Et surtout, comment le texte peut-il ainsi s'incarner pour venir troubler le corps même du lecteur ?

Un autre exemple nous est offert dans une série vidéo de l'artiste américain Clayton Cubitt. Dans *Hysterical literature* (le titre de la série fait référence au fait que les vibromasseurs ont été inventés pour traiter l'hystérie<sup>728</sup>), le vidéaste filme des femmes, lisant des extraits de livre, dans une situation d'excitation érotique : les lectrices sont cadrées à mi corps, une table sur laquelle repose le livre cachant la stimulation génitale opérée en hors-champ (fig. 52). Les modèles lisent donc l'extrait de leur choix du livre de leur choix, jusqu'à l'orgasme. La vidéo s'arrête après celui-ci, quelle qu'ait été la durée de la lecture (et de la caresse mécanique simultanée) pour y parvenir. Or, si certains textes font partie de l'érographie (*Les infortunes de la Belle au bois dormant* d'Anne Rice, version érotique du conte de Perrault, ou *Necrophilia variations*, de Supervert), d'autres sont parfaitement exempts d'érotisme (les *Essais* de Ralph Waldo Emerson, ou *Beloved* de Toni Morrison). Les articles et rapports qui ont suivi cette série sont clairs sur une chose : c'est la lecture elle-même, sans rapport avec le sens du texte choisi, qui est la raison de l'intensité des orgasmes ressentis. Ainsi la danseuse et écrivain érotique Toni Bentley, qui a participé à une des sessions, explique-t-elle dans un article paru dans *Vanity Fair* qu'elle « sait désormais à quoi servent les vibromasseurs : à lire<sup>729</sup>. » Ou l'artiste et curatrice Danielle Ezzo (troisième session de la série), qui explique que « parfois le texte est érotique lui-même, parfois les extraits sont considérés comme érotiques a posteriori, simplement à cause du scénario dans lesquels ils se placent<sup>730</sup>. » On retrouve ici l'idée de Guiraud selon laquelle tout texte est potentiellement érotique et que c'est l'intention ou le contexte qui lui donne son pouvoir sensuel. Mais outrepassant cette simple constatation, c'est l'idée selon laquelle toute lecture est un acte érotique qui est mise en avant.

En suivant cette piste ouverte par Jean Raymond et Clayton Cubitt, pouvons-nous déterminer la nature du plaisir de lecture ? La lecture de fiction est bien évidemment tournée vers le plaisir esthétique, nous l'avons déjà établi dans l'introduction. Mais de surcroît, serait-il possible que ce plaisir soit non pas uniquement esthétique mais bien érotiquement explicite ?

---

728 MAINES, Rachel P., *Technologies de l'orgasme. Le vibromasseur, l'« hystérie » et la satisfaction sexuelle des femmes*, traduit de l'anglais par Oristelle Bonis, Paris, Editions Payot, 2009.

729 BENTLEY, Toni, « I'll read what she's reading », *Vanity Fair USA* n°, Juillet 2015 (notre traduction) <https://www.vanityfair.com/culture/2015/07/hysterical-literature-clayton-cubitt-orgasm-while-reading>.

730 EZZO, Danielle, « Danielle's thoughts on her session », sur le site web de la série *Hysterical literature*, <http://hystericalliterature.com/danielle-extended>, (notre traduction) : « Sometimes the text itself is erotic, other passages are only later considered to be such because of the scenario they're in »).

S'il y a un auteur qui a interrogé le texte sous ces auspices, il s'agit bien de Roland Barthes, dans *Le plaisir du texte*. Dans ces pages, il a mis en avant le rapport particulièrement sensuel qui lie le lecteur et le texte, impliquant également l'auteur. Pour lui, le texte doit naître dans la perspective du plaisir et du désir :

Le texte que vous écrivez doit me donner la preuve qu'il me désire. Cette preuve existe : c'est l'écriture. L'écriture est ceci : la science des jouissances du langage, son kâmasûtra (de cette science, il n'y a qu'un traité : l'écriture elle-même)<sup>731</sup>.

Nous avons abordé cette idée dans le chapitre sur la relation auteur-lecteur, mais la raison pour laquelle elle nous intéresse ici, c'est que Barthes semble indiquer qu'il y a une jouissance possible dans le texte même, par l'écriture, qui serait seule responsable du désir du lecteur pour le texte et de l'auteur pour le lecteur. La comparaison qu'il dresse est même très poussée en termes de pratiques sexuelles :

Le plaisir du texte est semblable à cet instant intenable, impossible, purement romanesque, que le libertin goûte au terme d'une machination hardie, faisant couper la corde qui le pend, au moment où il jouit<sup>732</sup>.

En choisissant cette image, Barthes prête un certain danger au plaisir du texte. Il semble dire que pour que ce plaisir existe, il faut qu'il y ait une *faille*. Il y a une fragilité du plaisir pris au texte, une extrême instabilité et précarité<sup>733</sup>. C'est le cas du plaisir érotique corporel également, ce moment est fragile, nous avons déjà évoqué sa fugacité et son incertitude. Le plaisir de la faille qu'évoque Barthes est celui du « bord », du vêtement là où il baille<sup>734</sup>, du bord (le faite de la falaise ?) d'où nous pouvons plonger dans la brèche. Mais il y a aussi, en sus de cette faille, ou plutôt à côté, comme une autre possibilité, le plaisir inverse pris à ce que l'on sait d'avance qui va arriver : la fable ou le déroulement de l'intrigue, que Barthes compare à un strip-tease :

Ce n'est pas le plaisir du strip-tease corporel ou du suspense narratif. Dans l'un et l'autre cas, pas de déchirure, pas de bords : un dévoilement progressif : toute l'excitation se réfugie dans l'espoir de voir le sexe (rêve de collégien) ou de connaître la fin de l'histoire (satisfaction

---

731 BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 13.

732 *Ibid.*, pp. 13-14.

733 « Tout le monde peut témoigner que le plaisir du texte n'est pas sûr : rien ne dit que ce même texte nous plaira une seconde fois ; c'est un plaisir friable, délité par l'humeur, l'habitude, la circonstance, c'est un plaisir précaire (obtenu par une prière silencieuse adressée à l'Envie de se sentir bien, et que cette Envie peut révoquer) » *Ibid.*, p. 71.

734 « L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là où le vêtement baille ? Dans la perversion (qui est le régime du plaisir textuel) il n'y a pas de « zones érogènes » (expression au reste assez casse-pieds) ; c'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche) ; c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition. » *Ibid.*, pp. 17-18.

romanesque)<sup>735</sup>.

Soient donc deux types de plaisir : celui de la faille, de la perte et celui du dévoilement.

Or cela correspond à deux dispositions textuelles que Barthes distingue. Il y a selon lui une différence importante entre ce qu'il appelle le texte de plaisir et le texte de jouissance. Mais qu'entend-il par là ? Nous avons établi un tableau comparatif qui permet de comprendre la distinction entre les deux types de texte (fig. 53). Outre la grille de lecture de genre que cette distinction offre (le texte de plaisir serait plutôt le texte accessible, populaire, le texte de jouissance plutôt le texte ardu, la poésie), on constate que Barthes analyse surtout la réception, et que c'est dans les impressions du lecteur que se trouve la différence entre ces deux types de plaisir. On constate également que les oppositions sont antinomiques, c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas de nuance entre deux postures face au texte, mais bien de visions radicalement opposées, deux pôles qui sont aussi incompatibles que les énergies magnétiques positives et négatives. Entre le texte de plaisir et le texte de jouissance, la différence n'est pas une différence de degré mais de nature. Ces deux natures du texte sont incompatibles, elles ne peuvent coexister. Tout comme le désir disparaît lorsque le plaisir paraît, l'un ne peut être l'autre, un texte sera donc soit texte de plaisir, soit texte de jouissance. Et ainsi que le précise Barthes, cela n'est pas lié à leur contenu :

Le texte de plaisir n'est pas forcément celui qui relate des plaisirs, le texte de jouissance n'est jamais celui qui raconte une jouissance. Le plaisir de la représentation n'est pas lié à son objet : la pornographie n'est pas sûre. En termes zoologiques, on dira que le lieu du plaisir textuel n'est pas le rapport du mime et du modèle (rapport d'imitation), mais seulement celui de la dupe et du mime (rapport de désir, de production)<sup>736</sup>.

Il s'agit donc, pour trouver le plaisir du texte, ou sa jouissance, de scruter sa forme. Et nous voulons apporter un bémol à ce que dit Barthes car le texte de jouissance peut être celui qui raconte une jouissance. Il est possible de ressentir cette émotion esthétique dans le contexte de l'érographie. La manière dont Emma Becker témoigne de la lecture du *Con d'Irène* en est un exemple<sup>737</sup>. Certains textes d'érographie offrent les critères du texte de jouissance selon Barthes, nous pensons notamment aux textes où le signifiant est plus important que la fable, et ils sont nombreux<sup>738</sup>. Voilà

---

<sup>735</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>736</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>737</sup> « J'avais une envie furieuse de défendre bec et ongles cet amour des lettres qui m'émerveillait bien plus que tout chez Monsieur, et qui n'était pour eux qu'une occasion grossière de faire l'amalgame avec son amour du sexe. Lorsqu'il m'avait offert *Le Con d'Irène*, j'avais passé toute une soirée enfermée dans ma chambre, étalée sur mon canapé à fumer cigarette sur cigarette, le souffle coupé. « Mon Dieu » était la seule chose qui sortait de ma gorge nouée, presque douloureusement, à une fréquence qui variait selon la splendeur des phrases. Au-delà même de cette beauté purement littéraire, c'était à Monsieur que je pensais ». BECKER, Emma, *Mr.*, Denoël, 2011, (point 2., 2013) p. 256.

<sup>738</sup> Nous pensons notamment à *Mise en pièces* de Nina Léger, *La mécanique des femmes* de Louis Calaferte, *Le Boucher* d'Alina Reyes, *Petite table, soit mise !* d'Anne Serre, parmi tant d'autres.

pourquoi il est possible que Barthes n'ait pas lu beaucoup de ces textes lorsqu'il déclare :

Les livres dits « érotiques » (il faut ajouter : de facture courante, pour excepter Sade et quelques autres) représentent moins la scène érotique que son attente, sa préparation, sa montée ; c'est en cela qu'ils sont « excitants » ; et lorsque la scène arrive, il y a naturellement déception, déflation. Autrement dit, ce sont des livres du Désir, non du plaisir. Ou, plus malicieusement, ils mettent en scène le Plaisir *tel que le voit la psychanalyse*. Un même sens dit ici et là que *tout cela est bien décevant*<sup>739</sup>.

L'argument de Barthes est que la description du plaisir ne peut excéder en plaisir le plaisir lui-même. Mais si nous nous référons à ce que nous avons vu au chapitre 1.3.2, alors nous savons que le plaisir est dépendant de son expression, et que son expression peut être parfois moins décevante que l'expérience elle-même. Le plaisir du texte, dans ce cas, est plus certain que le plaisir érotique, qu'il s'agisse ici du texte de plaisir aussi bien que du texte de jouissance, qui peut être pour ce dernier porteur d'un certain ennui.

Tout texte est donc marqué par le plaisir ou la jouissance, et s'il ne l'est pas, c'est qu'il est marqué par le manque de ceux-ci, par l'ennui, donc en creux : toujours par la jouissance (« l'ennui n'est pas loin de la jouissance : il est la jouissance vue des rives du plaisir<sup>740</sup> »). Dans les deux cas, le plaisir du texte est dans le déroulement, dans le processus et pas dans la fin. Cela suggère un rapport au texte parfaitement sensible, entièrement dans la subjectivité du lecteur. Dans ce cas, une critique littéraire est parfaitement inutile, voire impossible :

Si j'accepte de juger un texte selon le plaisir, je ne puis me laisser aller à dire : celui-ci est bon, celui-là est mauvais. Pas de palmarès, pas de critique, car celle-ci implique toujours une visée tactique, un usage social et bien souvent une couverture imaginaire. [...] Le texte (il en est de même pour la voix qui chante) ne peut m'arracher que ce jugement, nullement adjectif : *c'est ça !* Et plus encore : *c'est cela pour moi*<sup>741</sup> !

Le plaisir du texte est libre, il ne s'embarrasse pas du déroulement prévu par l'auteur. Le plaisir du texte est sans jugement de valeur : pas de bon ou mauvais texte, que du plaisir (ou de la jouissance)<sup>742</sup>. Il est alors évident que le texte devient ce qui nous met en présence de nos goûts sensibles, de notre manière d'aborder le plaisir, et le glissement vers l'érotique est dangereusement

<sup>739</sup> BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 78.

<sup>740</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>741</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>742</sup> « L'écrivain de plaisir (et son lecteur) accepte la lettre ; renonçant à la jouissance, il a le droit et le pouvoir de la dire : la lettre est son plaisir ; il en est obsédé, comme le sont tous ceux qui aiment le langage (non la parole), tous les logophiles, écrivains, épistoliers, linguistes ; des textes de plaisir, il est donc possible de parler (nul débat avec l'annulation de la jouissance) : la critique porte toujours sur des textes de plaisir, jamais sur des textes de jouissance. [...] Avec l'écrivain de jouissance (et son lecteur) commence le texte intenable, le texte impossible. Ce texte est hors-pair, hors-critique, sauf à être atteint par un autre texte de jouissance : vous ne pouvez parler « sur » un tel texte, vous pouvez seulement parler « en » lui, à sa manière, entrer dans un plagiat éperdu, affirmer hystériquement le vide de jouissance (et non plus répéter obsessionnellement la lettre du plaisir) ». *Ibid.*, pp. 32-33.

près :

Il paraît que les érudits arabes, en parlant du texte, emploient cette expression admirable : le corps certain. [...] Le texte a une forme humaine, c'est une figure, un anagramme du corps. Oui, mais de notre corps érotique. Le plaisir du texte serait irréductible à son fonctionnement grammairien (phéno-textuel), comme le plaisir du corps est irréductible au besoin physiologique<sup>743</sup>.

Parce qu'il convoque le plaisir, le texte offre donc un rapport au corps, même si Barthes semble en douter ou du moins s'en méfier (« À moins, que pour certains pervers, la phrase ne soit *un corps*<sup>744</sup> ? »). Car il y a tout de même quelque chose qui dépasse cette seule disposition corporelle, un indéterminé de l'éros dans le texte mais qui met en jeu le corps, qui le convoque sans en être dépendant. La lecture se répercute dans le corps, et c'est là que naît le plaisir :

Le plaisir du texte, c'est ce moment où mon corps va suivre ses propres idées – car mon corps n'a pas les mêmes idées que moi<sup>745</sup>.

Cette déclaration bien connue fait particulièrement écho à la série vidéo de Clayton Cubitt. Comme le déclare Toni Bentley qui a participé au projet, « ma propre détermination était maintenant sérieusement compromise, et je lisais uniquement de façon phonétique, le sens séquentiel s'était complètement évaporé, et seuls des mots isolés résonnaient<sup>746</sup>. » Le texte met le corps dans un état lascif, sans que ne soit convoqué pour cela des thèmes érotiquement explicites. Barthes décrit l'état du lecteur face au texte, et cela va dans le sens de la sensation de Toni Bentley :

Le texte, lui, est atopique, sinon dans sa consommation, du moins dans sa production. Ce n'est pas un parler, une fiction, le système est en lui débordé, défait (ce débordement, cette défection, c'est la signifiante). De cette atopie il prend et communique à son lecteur un état bizarre : à la fois exclu et paisible<sup>747</sup>.

Cet état que Barthes décrit, c'est un état d'érotisation : l'espace créé par le texte est exactement donc la place de l'érotisme, l'espace de développement de l'érotisme, qui est une expérience hors du temps et de la société, apolitique et sans marqueur temporel, presque hors de la quotidienneté. Le texte s'inscrit dans cette perspective pour sa permanence dans le tumulte de l'expérience extérieure :

Entre deux assauts de paroles, entre deux prestances de systèmes, le plaisir du texte est toujours

---

743 *Ibid.*, p. 26.

744 *Ibid.*, p. 69.

745 *Ibid.*, p. 27.

746 BENTLEY, Toni, « I'll read what she's reading », *Vanity Fair USA*, Juillet 2015

<https://www.vanityfair.com/culture/2015/07/hysterical-literature-clayton-cubitt-orgasm-while-reading>.

747 BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 42.

possible, non comme un délassement, mais comme le passage incongru – *dissocié* – d'un autre langage, comme l'exercice d'une physiologie différente<sup>748</sup>.

Le texte, c'est l'autre, et ce plaisir n'est pas une distraction mais au contraire la rencontre d'une altérité dans un contexte esthétique, dans cet espace atopique, donc dans un contexte privilégié, débarrassé des contraintes pour vraiment rencontrer l'idée d'autrui. Et cette rencontre me rend à ma propre existence, à ma propre identité :

Chaque fois que j'essaye d' « analyser » un texte qui m'a donné du plaisir, ce n'est pas ma « subjectivité » que je retrouve, c'est mon « individu », la donnée qui fait mon corps séparé des autres corps et lui approprie sa souffrance ou son plaisir : c'est mon corps de jouissance que je retrouve<sup>749</sup>.

Au delà du plaisir, le texte nous rend à nous-mêmes, nous permet de nous confronter avec notre propre altérité dans le regard de l'autre. C'est justement ce que Jean-Luc Marion identifie comme but de l'érotisme dans *Le phénomène érotique*, c'est-à-dire la rencontre avec soi-même grâce à l'érotisation prodiguée par autrui<sup>750</sup>. Autrement dit, « autrui me donne à moi-même pour la première fois, parce qu'il prend l'initiative de me donner ma propre chair pour la première fois. Il m'éveille, parce qu'il m'érotise<sup>751</sup>. » Le texte a ce pouvoir, car il est l'autre, l'altérité mise en mots.

Dans un ouvrage récompensé par le prix de l'académie royale de Belgique, le philosophe et philologue belge Jean-Jacques Bailly expose une théorie qui est très inspirée de celle de Barthes dans le *Plaisir du texte*, et qui permet de compléter ses théories. Notamment, il met au jour le fait que le sens même est peut-être dû à l'érotisation du texte :

Le sens est sexy. L'éros le traverse comme le désir qui le surprend et le divise en soi et autre que soi. Le sens n'a jamais de sens en lui-même mais par rapport à d'autres sens et en se retirant de lui-même. Le sens a du sens parce qu'il joue à cache-cache avec la réalité visible invisible. Il y a un lien à élucider entre le signe et le désir<sup>752</sup>.

Il semble que c'est justement ce lien que nous avons cherché à élucider, et les raisons que nous avons trouvées sont aussi diverses que la linguistique, la psycho-phonétique, la fictionnalisation de l'être aimé ou l'effet Shéhérazade. Pour Bailly, cependant, la chair du texte se trouve dans

---

748 *Ibid.*, pp. 42-43.

749 *Ibid.*, pp. 83-84.

750 « Je ne me libère et ne peux devenir moi-même qu'en touchant une autre chair, comme on touche au port, parce que seule une autre chair peut me faire place, m'accueillir, ne pas me renvoyer, ni me résister – faire droit à ma chair et me la révéler à moi-même en lui ménageant une place. » MARION Jean-Luc, *Le phénomène érotique*, op. cit., p. 201.

751 *Ibid.*, p.202

752 BAILLY, Jean-Jacques, *Eros et infini, Tome 1 : Le monde, le sujet, le sens*, Paris, L'Harmattan, coll. Ouverture Philosophique, 2013, p. 171.

l'alternance chez le lecteur de la sensation de vide et de plein :

L'éros est la tension qui se sait entre le vide et le plein, le faire et le défaire. Il ne s'agit pas seulement d'un montrer cacher. Le sens se retire de ce dont il se laisse remplir par une création nouvelle. Il demeure le plus souvent intuitif et inexprimé puisqu'il appartient à l'ordre du désir<sup>753</sup>.

La pluralité de sens qui habite le texte est elle aussi érotique. Par son absence de signification potentielle, par l'indétermination qui l'habite, le texte crée le désir parce que je peux potentiellement le remplir de moi, de *mon* sens, de *ma* signification :

Le signe excite le désir. Le plaisir du rapport aux différentes formes de signes est celui de la confrontation des limites du sujet à d'autres délimitations. C'est le plaisir de l'au-delà pour lui-même<sup>754</sup>.

Mais c'est tout autant la possibilité que le texte ne me laisse pas pénétrer en lui qui est érotique. C'est alors une sensation de vide et de mort qui se fait, et Bailly est proche ainsi de la théorie bataillienne qui veut que l'érotisme soit tel car il nous rapproche de la mort :

La jouissance est dans la nouveauté et dans la rupture avec les sens constitués parce qu'il y a reprise temporelle, même dans la banalité du quotidien ou d'une situation ordinaire. La réduction du dit et de l'écrit à leur degré zéro, place le sujet dans une situation proche de la mort. Elle est, pour cette raison, la source de la jouissance du dire ou de l'écrire car le plaisir est résurrectionnel<sup>755</sup>.

Quand bien même nous ne souscrivons pas forcément à la théorie de Bataille qui veut que l'érotisme existe car il est la manière la plus sûre de retrouver la continuité qui nous unit comme êtres humains et qui ne se trouve que dans la mort, la comparaison de Bailly explore ce biais en l'enrichissant : c'est la possibilité de la perte de sens qui rend le texte érotique, quel que soit son contenu. Plus encore, c'est l'alternance entre ces deux états (satisfaction et manque) face au texte qui me donne, moi lecteur, accès au sentiment érotique par l'acte de lecture :

Le passage à vide d'un signe à l'autre, d'une limite à l'autre, fait frémir la sensibilité humaine, la chair et le sang, dans ce qu'ils ont de plus vif. C'est au niveau du rapport avec ce qui se retire alors même qu'il s'avance dans une sorte de mouvement suspendu, le frémissement du rapport à des signes, à des gestes – en bref, à tout événement significatif au moment même où il se met à signifier – que se joue l'extase ou le plaisir érotique<sup>756</sup>.

---

753 *Ibid.*

754 *Ibid.*, Tome 2 : *Le signe, le sens, l'éros du bien et du mal*, p. 11.

755 *Ibid.*, p. 15.

756 *Ibid.*, p. 13.

Ainsi, pour Bailly comme pour Barthes, c'est la faille inhérente à tout texte qui permet que s'y glisse le désir, et qui fait de tout acte de lecture dans lequel s'inscrit le plaisir (ou la jouissance, selon la terminologie de Barthes) un acte érotique exemplaire.

Dans le *Séminaire XX* de Lacan, nous trouvons la réitération de ce que nous venons d'exposer. Le signifiant, le langage, a à voir avec le sentiment érotique parce qu'il porte en lui la possibilité de l'exprimer, mais pas seulement :

Je dirai que le signifiant se situe au niveau de la substance jouissante. [...] Le signifiant, c'est la cause de la jouissance. Sans le signifiant, comment même aborder cette partie du corps ? Comment, sans le signifiant, centrer ce quelque chose qui de la jouissance, est la cause matérielle ? Si flou, si confus que ce soit, c'est une partie qui, du corps, est signifiée dans cet apport<sup>757</sup>.

Le texte n'est donc absolument pas désincarné, il convoque fortement le corps. Ce qui, conjugué avec ce que nous venons de voir sur la désirabilité du texte et son érotisme intrinsèque, permet de considérer l'écrit comme une expérience érotique potentielle, par le simple acte de lecture. Le langage ne serait alors pas une conséquence de l'érotisme mais un symptôme, voir un modèle de celui-ci :

Toutes sortes de choses qui paraissent dans le règne animal font parodie à ce chemin de la jouissance chez l'être parlant, en même temps que s'y esquissent des fonctions qui participent du message – l'abeille transportant le pollen de la fleur mâle à la fleur femelle, voilà qui ressemble beaucoup à ce qu'il en est de la communication<sup>758</sup>.

Si toute communication est semblable à une tentative de fécondation, à une prospection du désir vers son assouvissement, alors le texte est d'autant plus porteur d'érotisme, puisqu'il met en jeu l'indétermination du signifiant. En fixant son expression et permettant sa diffusion, il permet à tout un chacun de faire l'expérience de cette « parodie de la jouissance », et de sa réitération à l'infini, par la lecture, la relecture, le partage de ce texte.

Le mot peut donc remplacer la chose. Ce mot est, pour des raisons aussi bien pulsionnelles que linguistiques, fondamentalement emplis d'érotisme, et met particulièrement en jeu l'expérience amoureuse et le sentiment érotique. Le langage est le lieu de l'érotisme, et c'est pour cela que toute lecture, quel que soit son thème ou sa visée, a une portée sensuelle. Le plaisir du texte est de nature érotique parce que le signe est l'autre. Et le plaisir du signe est le même que le plaisir d'éros : le plaisir du rapport à soi que le plaisir d'autrui offre. Et c'est ainsi que se dévoile la chair du texte.

---

757 LACAN, Jacques, *Encore, op. cit.*, p. 34.

758 *Ibid.*, pp. 34-35.



Fig. 52 - Photogrammes de la série *Hysterical Literature*, Clayton Cubbitt, 2012 à 2015, <https://claytoncubbitt.com/hysterical-literature>



Fig. 53 – Tableau comparatif des deux types de plaisir du texte selon Barthes

Texte de plaisir	Texte de jouissance
Lecture morcelée («en diagonale»)	Lecture mot à mot
Normatif	Transgressif
Contentement	Perte
Euphorie	Inconfort voire ennui
Culturel	Fait vaciller les assises historiques
Perpétuation d'un modèle de langage	Crise du rapport au langage
Plaisir Dicable	Jouissance Indicable
Sujet à la critique	Hors de la critique
Répétition	Nouveauté
Répétition modérée (plaisir de la mimesis)	Répétition excessive (plaisir de l'avant-garde)
Plaisir précaire	Jouissance précoce
Confortable	Déconcertant

## Conclusion

« Écrire est un acte d'amour. S'il ne l'est pas il n'est qu'écriture. »  
Jean Cocteau, *La difficulté d'être*

Lorsqu'à sa parution, *Histoire d'O.* rencontre un public hostile, Georges Bataille s'empresse de prendre cette défiance à contre-pied :

S'il s'agit de littérature, l'attitude de l'indignation est d'autant plus sotte que l'objet même de la littérature est le paradoxe. Ceux dont la vie est régulière, et que nulle anomalie de leurs actes ne désigne, ennuient. C'est, il est vrai, la seule objection valable opposée à l'érotisme en littérature : la peinture de l'érotisme ne peut être renouvelée, le paradoxe que l'érotisme est par essence se change en une répétition oiseuse et, par là, rentre dans la norme et dans l'ennui. Mais l'objection peut être retournée : si la littérature érotique se répète, c'est qu'elle le peut sans lasser un lecteur ému par un scandale qui l'étonne toutes les fois à travers des suites de romans qui changent de titre, et ne changent pas de situation.<sup>759</sup>

Si l'on exclu le terme de scandale, propre à la vision de l'érotisme de Bataille, son assertion reste valable : ce que Bataille découvre dans son article, c'est l'infini esthétique théorisé par Paul Valéry. Bien qu'elles puissent présenter un certain caractère de répétition, nous continuons à fréquenter les productions érographiques, car la jouissance est renouvelable, et ne s'épuise pas à la vivre. La constance historique des productions érographiques, quelles que soient les conditions de censure, peut se lire comme une preuve de cela. L'autre inépuisable de l'érographie, avec la jouissance, c'est le langage. Pour Bataille, dans *Histoire d'O.*, ce langage est justement ce qui permet à l'érotisme d'atteindre son paroxysme :

Un roman aussi admiré qu'*Histoire d'O.*, par un côté semblable à la littérature de répétition, en diffère néanmoins dans la mesure où, magnifiant l'érotisme, il en est néanmoins l'accablement. Il n'en est pas l'accablement si le langage en lui ne peut prévaloir sur un profond silence qui est comme la trahison de la mort, la trahison dernière que la mort est risible. L'érotisme d'*Histoire d'O.* est aussi l'impossibilité de l'érotisme. [...] Le paradoxe d'O est celui de la visionnaire qui mourait de ne pas mourir, c'est le martyr où le bourreau est le complice de la victime. Ce livre est le dépassement de la parole qui est en lui, dans la mesure où à lui seul, il se déchire, où il résout la fascination de l'érotisme dans la fascination

---

759 BATAILLE, George, « Le paradoxe de l'érotisme », *op. cit.*, p.835.

plus grande de l'impossible.<sup>760</sup>

*Histoire d'O.*, en accord avec le genre érographique, fait une promesse : celle d'aller chercher l'impossible dans le langage, d'excéder ce langage et d'aller y trouver un plaisir infini, sans cesse renouvelé.

À l'instar des baraques de foire devant lesquels campent des camelots vantant les mérites de leurs attractions, le texte érotique promets monts et merveilles, l'incroyable et l'édifiant, le plaisir et le dégoût, le familier et l'inconnu, l'illumination et l'égarément. Mais ces promesses ne peuvent être tenues que si le lecteur accepte le contrat de plaisir qui est à l'orée de la lecture. Nous avons vu qu'il y a trois visées qui lient le texte au plaisir : le texte aurait pour but de transmettre le plaisir, de l'exprimer pour que l'autre en fasse une expérience décalée (sa fonction adjuvante) ; de permettre le plaisir, d'être une porte vers l'expérience (sa fonction vectorielle) ; d'être le support de l'expérience de plaisir (sa fonction de constituant). Ces trois fonctions peuvent permettre de donner une définition du texte érographique : si un texte possède une ou plusieurs des trois des caractéristiques précédentes, alors il peut être défini comme érotique. Et dans ces trois visées se déploie une essence, que nous avons appelée la chair du texte, et qui est l'indéfinissable de l'érographie. Car la chair du texte, c'est ce qui me permet de toucher la chair d'autrui avec plus d'intensité. Selon Jean-Luc Marion, je ne peux pas vraiment atteindre l'autre dans l'expérience érotique, parce que mon plaisir fait barrage au sien :

De l'érotisation, je fais donc l'expérience la plus extrême et la plus décevante en même temps. J'y reçois ma chair à son maximum, mais elle m'échappe à l'instant même où, un instant plus tard, j'allais l'atteindre<sup>761</sup>.

Pour Michel Henry, c'est cela même qui crée la dynamique du désir, c'est cette oscillation qui détermine le mouvement vers l'autre. Mais dans le même temps, cette alternance rend la réalisation du désir essentiellement caduque :

L'impuissance pour chacune d'atteindre l'autre en elle-même exaspère la tension du désir jusqu'à sa résolution dans la tension paroxystique de l'orgasme, de telle façon que chacune a le sien sans pouvoir éprouver celui de l'autre tel que l'autre l'éprouve. Si tel est le désir érotique dans l'acte sexuel, là encore c'est l'échec<sup>762</sup>.

Or la chair du texte, qui est un pont vers la chair d'autrui, permet d'éviter cet échec, ou du moins de le masquer. Car si, « dans la sexualité, le désir érotique d'atteindre l'autre dans sa vie même se

---

760 *Ibid.* pp. 838-839

761 MARION, Jean-Luc, *op. cit.*, p. 224.

762 *Ibid.*, p. 302.

heurte à un échec insurmontable<sup>763</sup> », ce n'est pas le cas dans la littérature. Puisque nous avons montré que l'autre est tout entier dans le texte, et que la lecture est une expérience d'altérité, il est possible de considérer le texte comme un accès détourné à la chair d'autrui, et les rapports érotiques au texte comme des clefs de compréhension des relations interpersonnelles.

Certes la fictionalisation, la lettre d'amour, le journal érotique, la dédicace et les autres formes écrites que nous avons citées ne sont que des conditions spéciales de la mise à jour de cet érotisme potentiel du texte. Lire de l'érographie donne l'illusion que tout langage est sexe mais ce n'est qu'une illusion donnée par la fréquentation assidue de textes dans lesquels tout sexe est langage. La lettre de mon DRH peut être vue comme érotique, mais dans quelles conditions ? Tout texte n'est pas érotique, malgré ce que le présent travail paraît parfois sous-entendre. L'érographie, cependant, permet de maintenir cette illusion vivante, et de développer les outils permettant de vivre une vie toute entière sensualisée, pleine du sentiment érotique, et dont les bienfaits se révèlent dans un plaisir permanent pris au mot et à la phrase.

En cela, l'érographie est une gigantesque métaphore du rapport texte-lecteur, qui par glissement est un rapport lecteur-lecteur, puisque les livres sont faits pour être commentés parmi leur lectorat. Le plaisir pris aux textes est sans cesse analysé, commenté entre lecteurs, ainsi Julien Gracq s'exclame : « quelle bouffonnerie, au fond, et quelle imposture, que le métier de critique : un expert en objets aimés<sup>764</sup> ! » Le texte de plaisir fait ainsi lien entre les corps, puisqu'il fait lien entre les plaisirs :

Un livre qui m'a séduit est comme une femme qui me fait tomber sous le charme : au diable ses ancêtres, son lieu de naissance, son milieu, ses relations, son éducation, ses amies d'enfance ! Ce que j'attends seulement de votre entretien critique, c'est l'inflexion de voix juste qui me fera sentir que vous êtes amoureux, et amoureux de la même manière que moi : je n'ai besoin que de la confirmation et de l'orgueil que procure à l'amoureux l'amour parallèle et lucide d'un tiers bien disant. Et quant à « l'apport » du livre à la littérature, à l'enrichissement qu'il est censé m'apporter, sachez que j'épouse même sans dot<sup>765</sup>.

Peu importe le contenu des livres, c'est le plaisir du texte qui rassemble l'ensemble des lecteurs, qui est le plus petit dénominateur commun de l'expérience de lecture. Si l'on définit l'érotisme comme une culture, alors elle aurait ses prérequis qui sont la lecture, et de moindre manière, l'écriture. Nous avons besoin de l'érographie pour nous montrer à quel point le texte peut être puissant dans la vie du sujet, à quel point il est présent et actif dans le réel. Alain Roger dans un chapitre de *Par-*

---

763 HENRY Michel, *Incarnation, une philosophie de la chair*, op. cit., p. 298.

764 GRACQ, Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p. 179.

765 *Ibid.*, p. 178.

*delà le vrai et le faux* étend ce besoin de l'érographie à l'érotisme entier, qui est seul assez puissant pour ébranler le sujet et le faire penser :

La philosophie, c'est Éros. Non pas l'amour policé, codifié, inoffensif, mais sa propre transgression. [...] Tout plaisir érotique, et ajouterai-je, toute pulsion philosophique réside dans la conscience d'une transgression<sup>766</sup>.

L'essence de la philosophie est d'être dans l'excès, il en est de même de l'érotisme. La philosophie au fond est déraison, elle ne produit pas de vérité, elle joue avec les capacités mentales. Il en est de même de l'érotisme, qui ne produit rien, mais se plaît dans les extrêmes :

Il est vrai que la philosophie est dérisoire, comme l'orgasme qui fait apparaître vain et incompréhensible le prurit qui l'a suscité. Dans ce désert, qui fait suite au désir, dans cette dérélition, c'est toute la philosophie qui se meurt. Ainsi nomme-t-on « petite mort » l'apathie qui fait suite à l'orgasme. La philosophie est vouée au même sort : de la Différence à l'indifférence, de la Dérison à la dérision<sup>767</sup>.

Ainsi sans Éros pas de pensée. L'excès est nécessaire pour accéder à la philosophie, et cette littérature qui jouit sans cesse, crée en réalité un excès qui lui permet de s'observer depuis la rive opposée de la raison, et c'est ainsi que commence l'introspection et la philosophie. Lire de l'érographie, c'est philosopher sur son expérience, sur ses pratiques érotiques. C'est, enfin, prendre plaisir, car comme Foucault le note dans son *Histoire de la sexualité*, débusquer une vérité de l'érotisme derrière ses diverses expressions est un plaisir en soi :

On dit souvent que nous n'avons pas été capables d'imaginer des plaisirs nouveaux. Nous avons au moins inventé un plaisir autre : plaisir à la vérité du plaisir, plaisir à la savoir, à l'exposer, à la découvrir, à se fasciner de la voir, à la dire, à captiver et capturer les autres par elle, à la confier dans le secret, à la débusquer par la ruse ; plaisir spécifique au discours vrai sur le plaisir<sup>768</sup>.

Ce que nous essayons de démontrer est peut-être finalement l'omniprésence de l'art dans la vie, car il n'est pas sûr que ce que nous avons déployé pour l'érographie et son pendant réel ne soit pas valable pour tout art, et toute expérience. Mais nous avons cependant essayé de faire entrer le texte de plaisir dans l'appréciation esthétique. Car le texte de plaisir se prête bel et bien à l'appréciation esthétique, et d'une manière qui met en jeu le sens du toucher : en tant qu'objet d'étude, et en tant que sens sollicité (notamment par le toucher des ouvrages eux-mêmes). Le corps également est convié à chaque étape de la réception de l'érographie, et cette implication corporelle n'est pas un obstacle à l'expérience esthétique.

---

766 ROGER, Alain, *Par delà le vrai et le faux*, Genève, éditions de la Baconnière, 2016, p. 63.

767 *Ibid.*, p. 65.

768 FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité I, op. cit.*, p. 95.

Pour ce qui est, strictement, du texte, il s'agissait de démontrer que le plaisir pris à la lecture érographique relève aussi du plaisir esthétique, et que le désintéressement, impossible dans le cas du sentiment érotique, n'est plus un critère pour désigner la réception esthétique. Dans *Le Plaisir du texte*, Barthes avait déjà amorcé cette ambition :

Il y aurait, paraît-il, une mystique du Texte. Tout l'effort consiste, au contraire, à matérialiser le plaisir du texte, à faire du texte un objet de plaisir comme les autres. C'est-à-dire : soit à rapprocher le texte des « plaisirs » de la vie (un mets, un jardin, une rencontre, une voix, un moment, etc.) et à lui faire rejoindre le catalogue personnel de nos sensualités, soit à ouvrir par le texte la brèche de la jouissance, de la grande perte subjective, identifiant alors ce texte aux moments les plus purs de la perversion, à ses lieux clandestins. L'important, c'est d'égaliser le champ du plaisir, d'abolir la fausse opposition de la vie pratique et de la vie contemplative. Le plaisir du texte est une revendication justement dirigée contre la séparation du texte ; car ce que le texte dit, à travers la particularité de son nom, c'est l'ubiquité du plaisir, l'atopie de la jouissance<sup>769</sup>.

La manière dont nous avons rassemblé les exemples plutôt que déployé des concepts nous fait souscrire à la théorie de Barthes. Il est possible qu'il n'y ait pas de démonstration possible, mais simplement une *monstration*, une exhibition du plaisir du texte, qui ne fonctionne que par les exemples divers et ne se résume pas en concepts. La pluralité des plaisirs, la diversité de ses expressions nous force à avouer notre faiblesse face à l'ampleur de la tâche. Ce dont Barthes nous mettait en garde en ces termes :

Un texte sur le plaisir ne peut être autre chose que court (comme on dit : c'est tout ? c'est un peu court) parce que le plaisir ne se laissant dire qu'à travers l'indirect d'une revendication (j'ai droit au plaisir), on ne peut sortir d'une dialectique brève, à deux temps : le temps de la doxa, de l'opinion, et celui de la paradoxa, de la contestation. [...] Tout texte sur le plaisir ne sera jamais que dilatoire ; ce sera une introduction à ce qui ne s'écrira jamais<sup>770</sup>.

Puisque nos vies amoureuses sont gérées par la fiction, puisqu'elles s'y originent, en vivent, se métamorphosent en fiction, seul le roman peut parvenir à toucher non seulement l'âme mais aussi le corps, à faire réfléchir et ressentir, à emmener l'esprit et les sens dans des contrées où il sont capables de changement.

Car qu'est-ce que la chair du texte ? La chair du texte, c'est quand je m'exclame que je vis un amour comme dans les romans, c'est la fascination totémiste pour les écrivains, c'est l'image que fait naître la lecture d'un passage et qui trouble mon corps entier, c'est le mot prononcé par l'autre qui me fait entièrement tomber sous son charme, c'est le paragraphe qui pour la première fois me montre que telle expérience est possible, c'est la lettre que je serre fort dans ma poche pour

---

769 BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, op. cit. , p. 79.

770 *Ibid.*, p. 27.

sentir la présence de son expéditeur contre moi, c'est ce qui me pousse à caresser amoureusement la couverture d'un livre aimé, c'est le journal que je brûle d'écrire en sortant de chez ma maîtresse, c'est ce qui me fait trouver un plaisir incroyable à un jeu de mot bien tourné ou à une phrase particulièrement juste... C'est tout cela, et toutes ses dérivées, c'est l'amour de la vie d'aventure et le goût de la beauté, c'est l'amour de l'amour et l'amour du plaisir qui se manifestent dans l'amour des livres. Et cette chair du texte travaille à ce que le plaisir du corps soit reconnu, pour sa force émancipatrice et son intensité, comme un plaisir esthétique véritable.

# **Bibliographie**





## I. Bibliographie primaire

Les ouvrages de cette section constituent le cœur de la recherche, il s'agit des travaux principaux sur lesquels nous avons construit notre argumentation. Le corpus littéraire est celui des œuvres étudiées dans le corps de la thèse.

### A. Essais

BAILLY, Jean-Jacques

- *Eros et infini, Tome 1 : Le monde, le sujet, le sens*, Paris, L'Harmattan, coll. Ouverture Philosophique, 2013.

- *Eros et infini, Tome 2 : Le signe, le sens, l'éros du bien et du mal*, Paris, L'Harmattan, coll. Ouverture Philosophique, 2013.

BARTHES, Roland

- *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

- *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

- *Le discours amoureux, séminaire à l'École Pratique des hautes études 1974-1976 suivi de Fragments d'un discours amoureux : inédits*, Paris, Seuil, 2007.

BRULOTTE, Gaétan

- *Œuvres de chair, figures du discours érotique*, Laval, Presses de l'université Laval/L'Harmattan, 1998.

- « Narratologie du récit dit érotique » dans *La petite Revue de Philosophie*, Longueuil (Québec), Collège Edouard-Montpetit, 1990.

CANNONE, Belinda, *L'écriture du désir* [2000], Paris, Gallimard, Folio Essai, 2001.

DE ROUGEMONT, Denis

- *Comme toi-même, essai sur les mythes de l'amour*, Paris, Albin-Michel, 1961.

- *L'amour et l'occident*, Paris, Plon, 1972.

GUIRAUD, Pierre, *Sémiologie de la sexualité, essai de glosso-analyse*, coll. Langages et sociétés, Paris, Payot, 1978.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux* [1963], Paris, Flammarion, 2017.

LACAN, Jacques, *Encore, Séminaire XX, 1972-1973*, Paris, Seuil, 1975.

VAILLANT, Alain, *L'Amour-fiction, discours amoureux et poétique du roman à l'époque moderne*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2002.

## B. Ouvrages collectifs et actes de colloques

CONSTANT, Paule (dir.), *Comment j'ai lu des romans d'amour*, Marseille, Transbordeurs, 2008.

COSTE, Didier et ZÉRAFA, Michel (dir.) *Le récit amoureux*, colloque de Cerisy, Seyssel, Champ Vallon, 1984.

COLLÈGE EDOUARD-MONPETIT (dir.), « Les provocations d'Eros », *La petite revue de philosophie*, Vol. 11 n°2, Longueuil (Québec), printemps 1990.

## C. Littérature (corpus étudié)

ARCAN, Nelly, *Putain*, Paris, Seuil, 2001.

ARSAN, Emmanuelle

- *Emmanuelle, La leçon d'homme* [1959], Paris, Belfond, 2013.

- *Emmanuelle, l'antivierge* [1959], Paris, Belfond, 2013.

BECKER, Emma, *Mr.*, Paris, Denoël, 2011.

BERTHAULT, Jean-Yves (prés.), *Mademoiselle S.*, Paris, Gallimard-Versilio, 2015.

BOTTÉRO, Jean (trad.), *L'épopée de Gilgamesh, le grand homme qui ne voulait pas mourir*, Paris, Gallimard, coll. « L'Aube des peuples », 1992.

BOUSQUET, Joë, *Le Cahier Noir* [1938-1946], Paris, La musardine, 2009.

BOURGEADE, Pierre, *L'empire des livres*, Paris, Gallimard, 1991.

COHEN, Albert, *Belle du Seigneur*, Gallimard, coll. Folio, 1968.

ERNAUX, Annie, *Passion simple*, Paris, Gallimard, 1991.

ESPARBEC, *Le pornographe et ses modèles*, Paris, La Musardine, 1998.

FLEISCHER, Alain, *La femme couchée par écrit*, Paris, Editions Léo Scheer, 2005.

FORLANI, Remo et REY, Françoise, *En toutes lettres* [1992], Paris, La Musardine, 2004.

GÉRARD, Alain, *Madame, c'est à vous que j'écris*, Paris, Albin Michel, 1995.

GALLAND, Antoine (trad.), *Les mille et une nuits, deuxième série*, Paris, Lavigne, 1842.

HENRIC, Jacques, *Comme si notre amour était une ordure !*, Paris, Stock, 2004.

JOYCE, James, *Lettres à Nora* [1909], traduit de l'anglais et préfacé par André Topia, Éditions Payot & Rivages, 2012.

JEAN, Raymond, *La lectrice* [1986], Arles, Actes Sud, 2003.

KAFKA, Franz, *Lettres à Milena* [1920-1923], traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, 1988.

KLOSSOWSKI, Pierre, *Les Lois de l'hospitalité* [1954-1965], Paris, Gallimard, 1995.

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

LUCA, Ghérasim, *La fin du monde*, Paris, Éditions Petitthory, 1969.

MILLET, Catherine

- *La vie sexuelle de Catherine M.*, Paris, Seuil, 2002.

- *Jour de Souffrance*, Paris, Flammarion, 2008.

NIMIER, Marie, *La nouvelle pornographie*, Paris, Gallimard, 2000.

NIN, Anaïs

- *Journal de l'amour, Journal inédit et non expurgé des années 1932 – 1939*, traduit de l'anglais (USA) par Béatrice Commengé, Paris, Lgf, 2003.

- *Henry et June, Les cahiers secrets [1931]*, traduit de l'anglais (USA) par Béatrice Commengé, Paris, Stock, 2007.

PUYSÉGUR, *La Grande Bibliothèque*, Paris, Flammarion, coll. Textes/Flammarion, 1983.

RÉAGE, Pauline, *Histoire d'O [1954]*, Paris, LGF, 2000.

REY, Françoise, *La femme de Papier [1992]*, Paris, LGF, 2010.

REYES, Alina, *Le Boucher*, Paris, Seuil (Coll. Point), 1988.

SHAFFER, Aaron et TOURNAY, Raymond (trad.), *L'épopée de Gilgamesh*, Paris, Éditions du Cerf, 1994.

SLIMANI, Leïla, *Dans le jardin de l'ogre*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2016.

VIZINCZEY, Stephen, *Éloge des femmes mûres*, traduit de l'anglais par Marie-Claude Peugeot, Paris, Gallimard, 1966.

## II. Bibliographie secondaire

Les ouvrages de cette section sont les ouvrages qui nous ont servi d'appui ponctuellement dans l'élaboration de notre travail. Le corpus littéraire est constitué des ouvrages cités dans la thèse à titre de référence, mais qui ne constituent pas le corpus d'étude.

### A. Essais

#### a. Usuels et bibliographies

APPOLINAIRE, Guillaume et al., *L'Enfer de la Bibliothèque nationale : icono-bio-bibliographie descriptive, critique et raisonnée, complète à ce jour de tous les ouvrages composant cette célèbre collection*, Paris, Mercure de France, 1913.

BRENOT, Philippe, *Les mots du sexe, guide sexologique*, Bordeaux, L'esprit du temps, 1993.

CARRIERE, Jean-Claude, *Les Mots et la Chose, Le grand livre des petits mots inconvenants*, Paris, Plon, 2002.

- DARRIGRAND, Mariette, *Sexy Corpus*, Paris, Lemieux, 2015.
- DELVAU, Alfred, *Dictionnaire érotique moderne*, Bruxelles (Belgique), Gay & Doucé, 1860.
- DUTEL Jean-Pierre, *Bibliographie des ouvrages érotiques publiés clandestinement entre 1920 et 1970*, Paris, J-P Dutel, 2005.
- GUIRAUD Pierre, *Dictionnaire érotique*, Paris, Payot, 1978.
- PAUVERT, Jean-Jacques (prés.), *Anthologie historique des lectures érotiques*, Paris, J.-C. Simoën, 1979-1982, 3 vol.
- PIA, Pascal, *Les livres de l'enfer*, Paris, Coulet & Faure, 1978, 2 vol.
- VALENSIN, Georges (Dr.), *Dictionnaire de la sexualité*, Paris, Table Ronde, 1967.

## **b. Esthétique**

- ARISTOTE, *Poétique* [v. -335 av. J.-C.], traduit du grec par Michel Magnien, Paris, LGF, 1990.
- AUBRAL François et MAKARIUS, Michel (dir.), *Érotique, Esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- BATAILLE, Georges et LEIBOWITZ, René, « Y a-t-il une musique érotique ? » [1958], traduit du français à l'allemand par Martin Zenck dans *Archiv fur Musikwissenschaft*, vol. 76, n°1, Mars 2019.
- BENJAMIN, Walter
- *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1936], trad de l'allemand par Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2011.
  - *Sens Unique*, traduit de l'allemand par Frédéric Joly, Payot et Rivages, 2013.
- DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon, logique de la sensation* [1981], Paris, Seuil, 2002.
- DEWEY, John, *L'art comme expérience – Œuvres philosophiques III*, sous la dir. de Jean-Pierre Cometti, traduit de l'anglais (USA), Pau, Farrago/Université de Pau, 2005.
- GUYAU, Jean-Marie, *Les Problèmes de l'esthétique contemporaine* [1884], Paris, Librairie Félix Alcan, 1921.
- HEGEL, *Esthétique* [1835], traduit de l'allemand par Vladimir Jankélévitch, Paris, Flammarion, 2009.
- LEDOUX, Claude Nicolas, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation. Tome Ier*, Paris, C.-F. Patris, 1804.
- LONTRADE, Agnès
- *Le plaisir esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2004.
  - « De l'érotisme du plaisir esthétique », in *Érotique, esthétique*, François Aubral et Michel Makarius (dir.), Paris, L'Harmattan, 2001.

- « Le jeu de l'expérience esthétique. De Kant à Kaprow » in *La Revue des deux mondes*, Mai 2004.

QUIGNARD, Pascal, *Sur l'image qui manque à nos jours*, Paris, Arléa, 2014.

RIEGL, Aloïs, *L'Industrie d'art romaine tardive* [1901], traduit de l'allemand par Marielène Weber, Paris, Macula, 2014.

RIEGL, Aloïs, *Grammaire historique des arts plastiques* [1899], traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz, Paris, Editions Klincksieck, 1978.

SCHEFER, Olivier, *Des revenants*, Paris, Bayard Éditions, coll. « Le rayon des curiosités », 2009.

VALÉRY, Paul, « Cours de poétique au collège de France » [1937], transcrites par Georges Le Breton, dans *Recherches Poïétiques* n°5, « Paul Valéry, l'artiste en philosophe », Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 1996.

### **c. Philosophie et phénoménologie**

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942.

GUYAU, Jean-Marie, *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction* [1885], Paris, Librairie Félix Alcan, 1903.

HENRY Michel, *Incarnation, une philosophie de la chair*, Paris, Seuil, 2000.

HUSSERL, Edmund, *Sur l'intersubjectivité I* [1905-1920], traduit de l'allemand par Natalie Depraz, Paris, PUF, 2001.

KANT, Emmanuel, *Anthropologie du point de vue pragmatique* [1798], traduit de l'allemand par Michel Foucault, huitième édition, Paris, Vrin, 2002, p. 59.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

NIETZSCHE, Friedrich, *Généalogie de la morale* [1887], traduit de l'allemand par Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1901.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation* [1851], traduit de l'allemand par A. Burdeau, Paris, Presses Universitaires de France, 2014.

VAUDAY, Patrick, *Commencer, variations sur l'idée de commencement*, Lormon (Nouvelle-Aquitaine), Le Bord de l'eau, 2018.

### **d. Histoire et sémiologie de l'érographie**

COLLECTIF, « Gilgamesh, le plus vieux récit du monde », *L'Histoire* n°356, septembre 2010.

ALEXANDRIAN, Sarane, *Histoire de la littérature érotique*, Paris, Payot & Rivages, 1995.

- ALLISON, Dorothy, *Peau, à propos de sexe, de classe et de littérature*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Nicolas Milon et Camille Olivier, Paris, Cambourakis, 2015.
- BÉCOURT, Daniel, *Livres condamnés, livres interdits*, Paris, Cercle de la librairie, 1961.
- BESSARD-BANQUY, Olivier
- *Sexe et littérature aujourd'hui*, Paris, La musardine, 2010.
  - (dir.), *Le livre érotique*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2010.
- BREILLAT Catherine, *Le livre du plaisir*, Paris, Le livre de poche, 1999.
- CHAPERON, Sylvie, « Histoire contemporaine des sexualités : ébauche d'un bilan historiographique », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 84 | 2001.
- CHAUVET, Audrey, « Ce que Cinquante nuances de Grey a changé à la sexualité des Français », *La 21<sup>è</sup> minute*, 11 février 2015.
- DESNOS, Robert, *De l'érotisme, considéré dans ses manifestations écrites et du point de vue de l'esprit moderne [1922]*, Paris, Gallimard, 2013.
- EVARD, Frank, *La littérature érotique ou l'écriture du plaisir*, Paris, Milan, coll. Les essentiels, 2003.
- FOUCAULT, Michel, « Conférences sur Sade » [1971], dans *La grande étrangère, à propos de littérature*, Paris, Editions EHESS, collection Audiographie, 2013.
- GAGNEBIN, Mireille, « Schéhérazade : le dire beaucoup, le faire enfin », in *L'irreprésentable ou les silences de l'œuvre*, Presses Universitaires de France, 1984.
- GARÇON, Maurice, *Les livres contraires aux bonnes mœurs*, Paris, Mercure de France, 1931.
- GÆURY, J. et HUNKELER, T (dir.), *Anatomie d'une anatomie, Nouvelles recherches sur les blasons du corps féminin*, Genève (Suisse), Droz, 2018.
- GOULEMOT, Jean M., *Ces livres qu'on ne lit que d'une main, lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Minerve, 1994.
- HIRT, Jean-Michel, *L'insolence de l'amour, fictions de la vie sexuelle*, Paris, Albin Michel, 2007.
- ILLOUZ, Eva, *Hard romance, Cinquante nuances de Grey et nous*, Paris, Seuil, 2014.
- MARI, Elsa, « Les Français et le sexe : « Tout a changé depuis Cinquantes nuances de Grey » », *Le Parisien*, 28 septembre 2018.
- MASCRET Damien (Dr.), « 50 nuances de Grey, la sexualité en danger ? », *Le Figaro*, 18 juin 2015.
- MOREAU, Camille
- « Publiciser et publier ses amours, fonctions de l'écriture sur l'intime chez deux couples d'auteurs contemporains », *Revue des Sciences sociales de l'Université de Strasbourg* n° 58, 2017.

- « La tentation encyclopédique d'Éros », *TRANS-* [En ligne], 23 | 2018, mis en ligne le 15 novembre 2018. <http://journals.openedition.org/trans/1935>

- *Cinq hypothèses sur l'érotisme, l'érotisme en tant qu'art dans Emmanuelle d'Emmanuelle Arsan*, soutenu en 2015 à Paris I Panthéon-Sorbonne, HAL archives ouvertes, <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01201645>.

PAUVERT, Jean-Jacques, *La littérature érotique*, Paris, Flammarion, 2000.

PIERRAT, Emmanuel, *Aimer lire, une passion à partager*, Paris, Éditions Dumesnil, 2012.

REVERZY, Éléonore, *Portrait de l'artiste en fille de joie, La littérature publique*, Paris, CNRS éditions, 2016.

WEBER, Edgar, *Le secret des Mille et Une Nuit, l'inter-dit de Shéhérazade*, Toulouse, Éditions Eché, 1987.

VIAN, Boris, « Utilité d'une littérature érotique » [1948] dans *Écrits pornographiques*, Paris, LGF, 1998.

#### **e. Généralités sur l'érotisme, histoire de l'érotisme**

ANDRÉAS-SALOMÉ, Lou, *Eros* [1910] traduit De l'allemand par Henri Plard, Paris, Minuit, coll. Arguments, 1984.

ARSAN, Emmanuelle, *L'hypothèse d'Éros* [1969-1974], Paris, 10/18, 1974.

BATAILLE, George

- *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1952.

- « Le paradoxe de l'érotisme », in *Revue de la NRF*, Paris, juin 1955.

CASIRAGHI, Charlotte et MAGGIORI, Robert, *Archipel des passions*, Paris, Seuil, 2018.

CLÉMENT, Catherine, *Faire l'amour avec Dieu, érotique et mystique*, Paris, Albin-Michel, 2017.

CORBIN, Alain, *Les filles de noce, misère sexuelle et prostitution au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1982.

DEVILLERS, Virginie et SOJCHER, Jacques (dir.), *L'Obscénité des sentiments*, Revue aH ! N°2, Paris, Cercle d'art, 2005.

DUCASSE, Patrick, *La volupté bizarre*, Le Mans, Éditions Cénomane, coll. Tabou, 1988.

FOUCAULT, Michel

- *Histoire de la sexualité, Tome 1 La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1994.

- *Histoire de la sexualité, Tome 4 Les aveux de la chair*, Paris, Gallimard, 2018 (posthume).

FOURIER, Charles, *Le nouveau monde amoureux* [1845-1849], Paris, Presses du Réel, 2013.



- KIERKEGAARD, Søren, « Le journal du séducteur » [1843], traduit du danois par M.-H. Guignot et F. et O. Prior. dans *Ou bien... Ou bien...*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1943.
- LEVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini* [1961], Paris, Livre de Poche, 1990.
- MARION, Jean-Luc, *Le phénomène érotique*, Grasset, 2003.
- PLATON, *Le Banquet* [-380 av. J.-C.], traduit du grec ancien par Émile Chambry, Paris, Flammarion, 1992.
- ROGER, Alain, *Par delà le vrai et le faux*, Genève, éditions de la Baconnière, 2016.
- STENDHAL, *De l'amour* [1822], Paris, Gallimard, 1980.
- TIBERGHIEU, Gilles, *Aimer, une histoire sans fin*, Paris, Flammarion, 2013.
- VATSYAYANA, *Les Kama Soutras* [v. 500 ap. J.-C.], traduit du persan par E. Lamairesse, Paris, Georges Carré, 1871.

#### **f. Reliure et bibliophilie**

- AKAR, Marie (propos recueillis par), « Sandra Aftalion, relier les mille et une essences du bois », *Arts et métiers du livre* n°296, Mai-Juin 2013.
- BENJAMIN, Walter, *Je déballe ma bibliothèque, une pratique de la collection*, traduit de l'allemand par Philippe Ivernel, Rivages Poche, coll. Petite bibliothèque, 2015.
- FAUDOUAS, Jean-Claude, *Dictionnaire de la reliure-dorure manuelle*, Paris, Eyrolles, 1991.
- HUGONNARD-ROCHE Bertrand, « Curiosapolis, voyage furtif dans la cité de l'érotisme bibliophilique », *Arts et métiers du livre* n°298, septembre-octobre 2013.
- HOUDART Olivier et ROUSSEAU Martine, « Abécédaire soviérotique », *Le Monde*, 15 décembre 2013, <https://www.lemonde.fr/blog/correcteurs/2015/12/15/abecedaire-sovietotique>
- LASCAULT, Gilbert, *Alphabets d'Éros*, Paris, éditions Galilée, 1976.
- MASSIN, *La lettre et l'image, la figuration dans l'alphabet latin du VIII<sup>e</sup> siècle à nos jours* [1970], Paris, Gallimard, 1993.
- TACKELS, Bruno, «Walter Benjamin, lecteur absolu », *Revue de la BNF*, vol. 41, no. 2, 2012.

#### **g. Sur le cinéma pornographique et l'érotisme audiovisuel**

- ABEL, Richard (dir.), *Encyclopedia of Early Cinema*, Londres (Royaume-Uni), Routledge, 2005.
- BIER, Christophe (dir.), *Dictionnaire des films français pornographiques et érotiques 16 & 35mm*, Paris, Serious Publishing, 2011.
- DELARUE, Alice, « The Internet is for porn », *La Cause Du Désir*, vol. 97, no. 3, 2017.

- DRAÏ Mickaël (dir.), *Pornographisme*, Bruxelles (Belgique), Marque Belge, 2016.
- EZZO, Danielle, « Danielle's thoughts on her session », sur le site web de la série *Hysterical literature*, <http://hystericalliterature.com/danielle-extended>
- FREMION, Yves et JOUBERT, Bernard, *Images interdites*, Paris, Syros Alternatives, 1989.
- JAECKIN, Just (réal.), *Emmanuelle* [Film], Trinacra Films et Orphée Productions, 1974.
- LEMONIER, Marc, *Liberté, Égalité, Sexualité. Révolutions sexuelles en France 1954-1986*, Paris, La Musardine, 2016.
- LEROI, Francis, *70, années érotiques*, Paris, La Musardine, 1999.
- WYBON, Jérôme (réal.), *Emmanuelle, les secrets d'un film culte* [Film], Studiocanal, 2006.

#### **h. Psychologie et psychanalyse**

- ANZIEU, Didier, *Le penser. Du moi-peau au moi-pensant*, Paris, Dunod, 1994.
- BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976.
- CHARLIAC, Lucile et al. (dir.), *L'écriture et l'extase*, Revue Savoirs et Clinique T.8, Paris, Eres, 2007.
- COULACOGLOU, Carina, « La psychanalyse des contes de fées : les concepts de la théorie psychanalytique de Bettelheim examinés expérimentalement par le test des contes de fées », *Le Carnet PSY*, vol. 110, no. 6, 2006.
- CUPA, Dominique, *Tendresse et cruauté*, Paris, Dunod, 2007.
- FERENCZI, Sándor, « Mots obscènes, contribution à la psychologie » in *Psychanalyse I, Œuvres complètes T.1*, Paris, Payot, 1968.
- FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté*, trad de l'allemand par Fernand Cambon, Paris, Gallimard, 1985.
- GLIMCHER, Paul, *Neuroeconomics : Decision Making and the Brain*, Academic Press Inc., Université de New York, New-York (USA), 2004.
- KRISTEVA, Julia, *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, 1983.
- LÉVY, Danielle M., *Sexualité écriture, de l'inscrit au transcrit*, Paris, L'harmattan, 1996.
- LIPPI, Sylvia, « Le séducteur, entre tragédie et névrose », *Figures de la psychanalyse* n°23, 2012.
- MAINES, Rachel P., *Technologies de l'orgasme. Le vibromasseur, l'« hystérie » et la satisfaction sexuelle des femmes*, traduit de l'anglais par Oristelle Bonis, Paris, 2009.
- TISSERON, Serge  
- *L'intimité surexposée*, Paris, Ramsay, 2001.

- « Intimité et extimité », *Communications* n°88, Paris, 2011.

### **i. Linguistique et sémiologie**

AGAMBEN, Giorgio, *L'aventure* [2015], traduit de l'italien Joël Gayraud, Paris, Rivages, 2016.

ALFÉRI, Pierre, *Chercher une phrase* [1991], Paris, Christian Bourgeois, 2007.

AUSTIN, John-Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, traduit de l'anglais (USA) par Gilles Lane, Paris, Seuil, 1970.

BENTLEY, Toni, « I'll read what she's reading », *Vanity Fair USA*, Juillet 2015.

ECO, Umberto

- *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Paris, Grasset, 1996.

- *Lector in fabula*, Paris, Grasset, collection Figures, 1985.

FAURE, Marie-France, « Littératie : statut et fonctions de l'écrit », *Le français aujourd'hui*, vol. 174, no. 3, 2011.

FÓNAGY, Ivan, *La vive voix, essais de psycho-phonétique*, Paris, Payot, 1991.

GENETTE, Gérard

- *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

- *Palimpseste : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

- *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

PAVEAU, Marie-Anne, *Le discours pornographique*, Paris, La Musardine, coll. L'attrape-corps, 2014.

PEREA, François, *Le dire et le jouir, ce qu'on se dit au lit*, Paris, La Musardine, coll. L'attrape-corps, 2017.

SAUSSURE, Ferdinand de

- *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1984.

- *Écrits de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de philosophie, 2002.

TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1980.

BRENOT, Philippe

- *De la lettre d'amour*, Paris, Zulma, 2000.

- *Lettres d'Amour, secret des amants*, Bègles (Nouvelle-Aquitaine), Esprit du temps, 2016.

DEFORGES, Régine et CHAWAF, Chantal, *L'érotique des mots*, Monaco, Éditions du Rocher, 2004.

DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.

GASPARINI, Philippe, *Autofiction, une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008.

- GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.
- ISER Wolfgang, *L'acte de lecture*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles (Belgique) Mardaga, 1997.
- JOUVE, Vincent, *La lecture*, Paris, Hachette, coll. « contours littéraires », 1993.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- PAIGE, Nicholas D., *Before Fiction. The Ancien Régime of the Novel*, Philadelphie (USA) University of Pennsylvania Press, 2012.
- PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988.
- RICOEUR, Paul
- *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969.
  - *Temps et récit I, L'intrigue et le récit historique*, Paris, Points Seuil, 1983.
  - *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986.

#### **j. Biographies et monde littéraire**

- AMON, Ghislaine et GIOVANONNI, Jean-Louis (dir.), *Joë Bousquet*, Les cahiers du double, Nice, Éditions Unes, 1980.
- AURY, Dominique, « Propos », propos recueillis par Arnaud Guillon et Frédéric Badré, *L'Infini* 55, Paris, Automne 1996.
- BARRILLÉ, Elisabeth, *Anaïs Nin, masquée si nue*, Paris, LGF, 2013.
- CALVET, Catherine et DAUMAS, Cécile, « Julia Kristeva et Philippe Sollers : «Le vrai personnage du couple, c'est le temps» », Série « Heureux en méninges », *Libération*, 24 juillet 2015.
- COLERIDGE, Samuel Taylor, « Autobiographie littéraire », in *La Ballade du vieux marin et autres textes*, traduit de l'anglais par Jacques Darras, Paris, Gallimard, coll. « NRF Poésie », 2013.
- DA ROCHA SOARES, Corina, « L'écrivain sous les feux des projecteurs: étude d'un phénomène contemporain dans le champ littéraire européen d'expression française », *Carnets*, Première Série - 2 Numéro Spécial 10-11 | 2011.
- DAVID, Angie, *Dominique Aury, La vie secrète de l'auteur d'Histoire d'O.*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2006.
- DE LA HERRONIERE, Édith, *Joë Bousquet, une vie à corps perdu*, Paris, Albin Michel, 2006.
- DEFORGES, Régine, *O m'a dit. Entretiens avec Pauline Réage*, J.-J. Pauvert, Paris, 31 mai 1995.
- DURAS, Marguerite, « Le corps des écrivains » [1987] in *La vie matérielle*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1994.

- FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur » in *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2001.
- GAUDARD, François-Charles (dir.), *Joë Bousquet et l'écriture*, Actes du colloque international, Toulouse-Carcassonne, novembre 1997, L'Harmattan, 2000.
- GIRODIAS, Maurice
- *Une journée sur la terre, Tome 1 : L'arrivée*, Paris, Éditions de la différence, 1990.
  - *Une journée sur la terre, Tome 2 : Les jardins d'Éros*, Paris, Éditions de la différence, 1990.
- GRACQ, Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1981.
- KZINO, « Pierre Jourde en interview », 22/10/2008, Revue en ligne *Fluctuat*, <http://livres.fluctuat.net/pierre-jourde/interviews/446-uppercut.html>
- KRISTEVA, Julia et SOLLERS, Philippe, *Du mariage considéré comme un des beaux-arts*, Paris, Fayard, 2015.
- LE BER, Emmanuel (écrit et réalisé par), *Emmanuelle, une vie érotique*, Adamis production, 2014.
- LEYDIER, Richard et MILLET, Catherine, *D'Artpress à Catherine M., entretiens avec Richard Leydier*, Paris, Gallimard, coll. Témoins de l'art, 2011.
- LOSFELD, Éric, *Endetté comme une mule ou La passion d'éditer*, Paris, Belfond, 1979.
- MANDIARGUES, André Pieyre de, « Les fers, le feu, la nuit de l'âme », in *Critique*, Paris, mai 1955.
- PAUVERT, Jean-Jacques, *La traversée du livre, mémoires*, Paris, Viviane Hamy, 2004.
- PIERROT, Roger, *Eve de Balzac*, Paris, Stock, 1999.
- ROBBE-GRILLET, Catherine, *Entretien avec Jeanne de Berg*, Bruxelles (Belgique), Les Impressions Nouvelles, 2002.
- SAINT-BRIS, Gonzague, « *Je vous aime inconnue* », *Balzac et Eva Hanska*, Paris, Nil éditions, 1999.
- VALÉRY, Paul, *Cahiers [1894 - 1945]*, Paris, Gallimard, 1973.

## **B. Littérature (œuvres citées)**

### **a. Érographie**

- ARAGON, Louis, *Le con d'Irène [1928]*, Paris, Mercure de France, 2000.
- BECKER, Emma, *La Maison*, Paris, Flammarion, 2019.
- BÖSERSACH, Charles, *Une jeune femme écrit à son amant*, Paris, Derrière la salle de bain, 1999.
- CALAFERTE, Louis, *La mécanique des femmes [1992]*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2000.

- CAYLUS, Anne-Claude-Philippe de, *Œuvres badines complètes du comte de Caylus*, Paris, Visse, 1787.
- DE BERG, Jeanne, *Le petit carnet perdu*, Paris, Fayard, 2007.
- DIDEROT, Denis, *Les bijoux indiscrets*, Paris, « Au Monomotapa », 1748.
- GARIN, « Le chevalier qui fit parler les cons » dans LECLANCHE, Jean-Luc (prés.), *Le chevalier paillard, Quinze fabliaux libertins de chevalerie*, Arles, Actes Sud, 2008.
- MILLER, Henry
- *Opus Pistorum* [1942], traduit de l'anglais (USA) par Brice Matthieussent Paris, La musardine, 2010.
  - *Tropique du cancer* [1934], traduit de l'anglais (USA) par Paul Rivert, Paris, Denoël, 2000.
- NIN, Anaïs et MILLER, Henry, *Correspondance passionnée 1932-1953*, Paris Stock, Cosmopolite, 2007.
- PERREAU, Nathalie, *L'Amour en soi*, Paris, Ramsay, 1990.
- PIERRAT, Emmanuel, *L'éditrice*, Paris, Place des éditeurs, Hors-collection, 2010.
- RÉAGE, Pauline, « Une fille amoureuse », préface à *Retour à Roissy*, in *Histoire d'O. suivi de Retour à Roissy*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1969.
- REY, Françoise, *La jouissance et l'extase*, Paris, Calmann-Levy, 2001.
- SARRAUTE, Nathalie, « Le mot Amour » in *L'Usage de la parole*, Paris, Gallimard, 1980.
- SPENGLER, Frank, « L'amateur de sites X » in PIERRAT, Emmanuel (sous la dir.), *Le Sexe*, Paris, Éditions La découverte, coll. « Les français peints par eux-mêmes », 2003.

## **b. Autres**

- ALAMEDDINE, Rabih, *Les Vies de papier* [2013], traduit de l'anglais par Nicolas Richard, Paris, Les Escales, 2016.
- BALZAC, Honoré de, *Lettres à Madame Hanska*, Paris, Robert Laffont, 1990.
- BOUSQUET, Joë
- *Lettres à Jean Cassou*, Paris, Rougerie, 1970.
  - *Lettres à Carlo Suarès*, Paris, Rougerie, 1973.
  - *Lettres à Ginette*, Paris, Albin Michel, 1980.
  - *Lettres à poisson d'or* [1937-1949], Paris, Gallimard, coll. L'imaginaire, 1988.
- CÉLINE Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit* [1932], Paris, Gallimard, 1972.
- CENDRARS, Blaise, *L'homme foudroyé*, Paris, Denoël, 2002.
- D'AVILA, Thérèse, *Vie écrite par elle-même* [1566], Paris, Seuil, 2014.

- GUERRA Wendy, *Poser nue à la Havane*, traduit de l'espagnol (Cuba) par Marianne Millon, Paris, Stock (LGF), 2010.
- GIONO, Jean, *Journal, poèmes, essais*, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1995.
- HAVET, Mireille
- *Journal 1918-1919*, Paris, Éditions Claire Paulhan, 2003.
  - *Journal 1919-1924*, Paris, Éditions Claire Paulhan, 2005.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *À Rebours* [1884], Paris, Gallimard, 2019.
- KIERKEGAARD, Sören, *Correspondance*, traduit, présenté et annoté par Anne-Christine Habbard, Paris, Éditions des Syrtes, 2003.
- ORTIN, Morgane, *Amours Solitaires*, Paris, Albin-Michel, 2018.
- PAMUK, Orhan, *La vie nouvelle*, traduit du turc par Munevver Andac, Paris, Gallimard, 1999.
- PROUST, Marcel, «Sur la lecture» dans John Ruskin, *Sésame et les Lys*, Paris, Mercure de France, 1906.
- RENARD, Jules, *Journal 1887 – 1910*, Paris, Gallimard, 1965.
- SCHEFER, Bertrand, *Série Noire*, Paris, P.O.L, 2018.

### III. Ouvrages consultés

Même s'ils ne sont pas directement cités dans notre travail, les ouvrages de cette section nous ont permis de circonscrire le sujet, et d'élaborer notre raisonnement. Il semblait important qu'ils figurent ici.

#### A. Thèses

- DEFAYE, Christelle, *Julien Gracq, texte et sexe : lecture d'une aporie érotique*. Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2016.
- DIB, Abir, *Étude comparée sur « l'écriture du corps » chez Calixthe Beyala et Ahlam Mosteghanemi*. Littératures. Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II, 2015.
- CHATEAU-CANGUILHEM, Johann, *La chair virtuelle du cyberérotisme*. Art et histoire de l'art. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2014.

#### B. Essais

- BARTHES, Roland, *Le Bruissement de la langue* [1984], Paris, Seuil, 2015.
- BOUDARD, Alphonse, *Sur le bout de la langue : promenade parmi les mots d'amour*, Paris, Hors Collection, 1993.

- BOUGHALI, Mohamed, *L'Érotique du langage chez Roland Barthes*, Casablanca (Maroc), Afrique orient, 1986.
- BOUVET, Rachel et GERVAIS, Bertrand (dir.), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec (Canada), Presses de l'Université de Québec, 2007.
- CORMEAU, Nelly, *Physiologie du roman*, Bruxelles (Belgique), La renaissance du livre, 1947.
- CORNOG, Martha
- *Libraries, erotica, pornography*, Phoenix (USA), Oryx Press, 1991.
  - *For Sex education, see librarian*, Westport (Connecticut, Etats-Unis), Greenwood Press, 1996.
- COYAULT, Sylviane (dir.), *L'écrivain et sa langue : romans d'amour, de Marcel Proust à Richard Millet*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2005.
- DIVARET, Gilbert, *Le langage sexuel : encyclopédie du sexe*, Arcueil, G. Divaret, 1993.
- ECO, Umberto, *Notes sur la sémiotique de la réception*, Paris, École des hautes études en sciences sociales, coll. « Actes sémiotiques. Documents », 1987.
- ECOLE DE LA CAUSE FREUDIENNE (dir.), *De l'amour*, Paris, Flammarion, 1990.
- EVARD, Frank, *La littérature érotique ou L'écriture du plaisir*, Toulouse, Milan, 2003.
- FERRINI, Jean-Pierre, *L'expérience singulière de la lecture*, Genève (Suisse), HEAD (Haute Ecole d'Art et de Design), 2007.
- FERNANDEZ, Dominique et VARGA-GUILLOU, Suzanne, *L'amour des mythes et les mythes de l'amour*, Arras, Artois Presses Université, 1999.
- FREUD, Sigmund
- *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* [1905], traduit de l'allemand (Autriche) par Denis Messier, Paris, Gallimard, 2001.
  - *Trois essais sur la théorie sexuelle* [1920], traduit de l'allemand (Autriche) par Cédric Cohen Skalli, Olivier Mannoni et Oudoul, Paris, Payot, Petite bibliothèque Payot, 2014.
- GRANDJEAT, Yves-Charles (dir.), *Sexualité et textualité dans la littérature américaine contemporaine*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1998.
- HENRIC, Jacques, *Quand le sexe fait signe à la pensée*, Nantes, C. Defaut, 2004.
- HOUBRE, Gabrielle (présenté par), *Le Livre des courtisanes, archives secrètes de la police des mœurs*, Paris, Tallandier, 2006.
- HUSTON, Nancy, *Mosaïque de la pornographie : Marie-Thérèse et les autres*, Paris, Denoël-Gonthier, 1982.
- ISER, Wolfgang, *L'appel du texte* [1970], traduit de l'allemand par Vincent Platini, Paris, Allia, 2012.



- KELLMAN, Steven G., *Loving reading : erotics of the text*, Hamden (Connecticut, États-Unis), Archon books, 1985.
- LAURIN, Jacques, *Grammaire érotique*, Paris, La musardine, 2010.
- MAFFESOLI, Michel, *Homo Eroticus, des communions émotionnelles*, Paris, CNRS, 2012.
- MARCUSE, Herbert, *Éros et Civilisation*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Jean-Guy Nény et Boris Fraenkel, Paris, Éditions de Minuit, 1963.
- MARTINON, Jean-Pierre, *Les métamorphoses du désir et l'œuvre, le texte d'Eros ou le Corps perdu*, Paris, Klincksiek, 1970.
- MAYNÉ, Gilles, *Georges Bataille, l'érotisme et l'écriture : applications pratiques à l'étude de textes littéraires*, Paris, Éditions Descartes et compagnie, 2003.
- MERLE, Pierre, *Florilège des mots de l'amour*, Paris, Plon, 2000.
- MILLER, Isabelle, *La déclaration d'amour : sur le fil du désir*, Paris, Léo Scheer, 2013.
- MILNER, Jean-Claude, *L'amour de la langue*, Paris, Seuil, 1978.
- MONTREYNAUD, Florence, *Appeler une chatte... Mots et plaisirs du sexe*, Paris, Calmann-Levy, 2004.
- MURAT, Michel, *Le romanesque des lettres*, Paris, José Corti, 2018.
- OUIMET, Jacques, *Grammaire érotique : liaisons dangereuses entre les plaisirs de la chair et les plaisirs de la langue*, Paris, La musardine, 2010.
- POMMIER, Gérard, *Que veut dire « faire » l'amour ?*, Paris, Flammarion, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques, *La Chair des mots*, Paris, Galilée, 1998.
- RAMSAY, Richard, *Le dictionnaire érotique*, Paris, Éditions Blanche, 2002.
- SAGINI-LEBAS, Yvette, *Éléments d'érotique du texte : l'exemple de trois romanciers contemporains, Alain Robbe-Grillet, Kateb Yacine, Sony Labou Tansi*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- SHUSTERMAN, Richard, *Conscience du corps : pour une soma-esthétique*, traduit de l'anglais (USA) par Nicolas Viellescazes, Paris, Editions de l'éclat, 2007.
- STOCK, Brian, *Lire, une ascèse ? Lecture ascétique et lecture esthétique dans la culture occidentale*, traduit de l'anglais par Christophe Carraud, Grenoble Millon, 2008.
- TIBERGHIEU, Gilles (prés.), *La petite bibliothèque de l'amoureux*, Paris, Flammarion, 2013.

### **C. Sources des exergues**

Les nombreuses exergues présentes dans ce travail sont issues des ouvrages suivants. Lorsque la pagination était existante, nous avons noté la page dont la citation est extraite :

- APOLLINAIRE, Guillaume, « En allant chercher des obus », *Poèmes à Lou* [1914] dans *Œuvres poétiques*, éd. M. Adéma et M. Decaudin, Paris, Gallimard, "Bibl. De la Pléiade", 1965, p. 461.
- ARAGON, Louis, *Le con d'Irène* [1928], Paris, Mercure de France, 2000, p. 86.
- BADIOU, Alain, *Éloge de l'amour*, Paris, Flammarion, 2009, p. 42.
- BAUDELAIRE, *Fusées* [1867], *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, p. 1189 .
- BOUSQUET, Joë, *Lettres à Poisson d'or*, Paris, Gallimard, 1999, p. 89.
- COCTEAU, Jean, *La Difficulté d'être* [1947], Paris, LGF, 1989, p. 153.
- COLETTE, *L'Ingénue libertine* [1909], Paris, LGF, 2018, p. 94.
- D'ALENÇON, Émilienne, « Les lettres », *Sous le masque*, Paris, Bibliothèque Internationale d'Édition, Edward Sansot, 1918, p. 90.
- D'AQUIN, Thomas (Saint), *Quaestiones disputatae De veritate* (Questions disputées sur la vérité), 1256-59, q. 2, a. 3, arg. 19.
- DESNOS Robert, *De l'érotisme, considéré dans ses manifestations écrites et du point de vue de l'esprit moderne* [1922], Paris, Gallimard, 2013, p. 53.
- DUCHAMP, Marcel, *Rrose Sélavy*, G.L.M, 1939, non paginé.
- FREUD, Sigmund, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen* [1907], traduit de l'allemand (Autriche) par Paule Arhex et Rose-Marie Zeitlin, Paris, Gallimard, 1979, p. 127.
- GAUTIER, Théophile, *Les Jeunes-France, romans goguenards*, Paris, Charpentier, 1878, p. VII.
- GIDE, André, *Journal 1926-1950*, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1996, p. 1276.
- HAVET, Mireille, *Journal 1918-1919*, Paris, Éditions Claire Paulhan, 2003, p. 80.
- HENRIC, Jacques, *Comme si notre amour était une ordure !*, Paris, Stock, 2004, p. 22.
- JOYCE, James, « Lettre du 12 juillet 1904 » dans *Lettres à Nora*, traduit de l'anglais et préfacé par André Topia, Editions Payot & Rivages, 2012, p. 41.
- LOUIS-COMBET, Claude, *Blesse, ronce noire*, Paris, Corti, 2004, p. 43.
- LOUIS-COMBET, Claude, *Le péché d'écriture*, Paris, José Corti, 1990, p. 10.
- LOUÏS, Pierre, « Sages paroles à Tigre » [1898], *Les poèmes de Pierre Louÿs*, Albin-Michel, 1945, p. 254.
- MABANCKOU, Alain « La Blonde de Neige » in Collectif, *Comment j'ai lu des romans d'amour*, Marseille, Transbordeurs, 2008, p. 179.
- MICHAUX, Henri, *Passages*, Paris, Gallimard, 1951, p. 90.
- MILLER, Henry, « Lettre à Anaïs Nin » [1931], dans NIN, Anaïs, *Henry et June, les cahiers secrets*, traduit de l'anglais (USA) par Béatrice Commengé, Paris, Seuil, coll. Cosmopolite, 1987,

p. 260.

NIN, Anaïs, *Henry et June, les cahiers secrets*, traduit de l'anglais par Béatrice Commengé, Paris, Seuil, coll. Cosmopolite, 1987, p. 74.

NOËL, Bernard, « *Éros Risque Outre* », dans *Lettres Françaises*, 13 janvier 1971, non paginé

NOVALIS, *Les disciples à Saïs suivi de Fragments*, traduit de l'allemand par Maurice Maeterlink, Paris, Paul Lacomblez, Éditeur, 1914, p. 180.

QUIGNARD, Pascal, « Petit traité sur la méduse », dans *Le nom sur le bout de la langue*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1993, p. 73.

RANCIÈRE, Jacques, *La chair des mots*, Paris, Galilée, 1998, p. 56.

RESTIF DE LA BRETONNE, Nicolas Edme, *L'Anti-justine*, Paris, Au Palais-Royal, 1798, p. 2.

RILKE, Rainer-Maria, *Lettres à un jeune poète* [1929], traduit de l'allemand par Josette Calas et Fanette Lepetit, Paris, Mille et Une nuits, 1997, Lettre IV, p.26-27.

ROSTAND, Edmond, *Cyrano de Bergerac*, Paris, Librairie Charpentier et Fasquelle, 1898, Acte II scène 3, v. 15 et 16.

VERLAINE, Paul, *Hombres*, Paris, Albert Messein, 1903 [posthume], p. 45.

# **Annexes**



## Présentation des entretiens

Ces entretiens constituent le travail préparatoire de la thèse. Par opportunité professionnelle, dans le cadre de notre emploi de libraire, nous avons pu rencontrer des éditeurs et auteurs influents dans le domaine de l'érographie. Ces personnalités nous ont parues représentatives de l'actualité de l'érographie au moment de l'amorce de ce travail de thèse. Ces entretiens, offrant des réponses partielles à nos interrogations, ou nous orientant parfois dans une direction inattendue, nous ont aidés à établir les problématiques des diverses parties de notre travail. Bien que nous n'ayons cité qu'une infime partie de ces entretiens dans le corps de la thèse, nous les retranscrivons ici en intégralité, car ils représentent une somme inédite, sur des sujets peu étudiés, et qui pourra servir à de futures recherches. Ils sont présentés ici dans l'ordre chronologique dans lequel ils ont été réalisés :

### **Annexe n° 1 : Entretien avec Françoise Rey**

Françoise Rey est l'auteure d'une trentaine de romans érographiques et de près d'une centaine de nouvelles. Son premier roman, *La Femme de Papier* (1989), connaît un succès immédiat et durable, et lance sa carrière d'auteur. Elle publie abondamment depuis, ce qui lui vaut le titre de « papesse de l'érotisme » dans la presse. Elle préside depuis 2016 le Prix de la Nouvelle Érotique en compagnie de Jaques Chambon.

Dans cet entretien, nous abordons le sujet de la création littéraire dans le domaine de l'érotisme, de la place du corps dans ce processus, et du rapport entre les créations de l'écrivain et les expériences érotiques de sa vie.

### **Annexe n° 2 : Entretien avec Catherine Millet**

Catherine Millet est rédactrice en chef de la revue *ArtPress*, qu'elle a fondée avec le galériste Daniel Templon. En 2001, elle fait paraître *La Vie sexuelle de Catherine M.*, où elle détaille ses expériences érotiques, avec une minutie et une analyse approfondie. Ce récit, reçu de façon mitigée par le public et la critique, s'est vendu à plus d'un million d'exemplaires et marque à l'époque un regain d'intérêt du grand public pour l'érographie.

L'entretien a été mené avant que Catherine Millet ne s'exprime sur les sujets du harcèlement sexuel et du viol, et nous avons conscience du caractère problématique de ses déclarations. Cependant, puisque les thèmes de l'entretien ne portaient pas sur ces sujets, et offrent des

perspectives intéressantes sur la création littéraire érographique, nous avons jugé pertinent de le conserver dans notre travail.

Dans cet entretien, nous abordons des thèmes en lien avec l'écriture érographique, lorsqu'elle se fait depuis sa propre expérience. Nous abordons également des questions purement littéraires, notamment celle du pouvoir érotique de la métaphore.

### **Annexe n° 3 : Entretien avec Frank Spengler**

Frank Spengler est éditeur spécialisé dans l'érographie. Il édite des textes érotiques depuis 1984 et a appris le métier auprès de Jean-Jacques Pauvert. Il a notamment édité le premier roman de Françoise Rey, *La Femme de Papier*. Responsable de plus de trois-cent titres érotiques depuis le début de sa carrière, il est aujourd'hui à la tête des Éditions Blanche, ainsi que de la branche « New romance » des éditions Hugo & Cie. Il est le fils de Régine Deforges, avec qui il a co-dirigé les éditions Regine Deforges, et publié entre autres *Autoportrait en érection* de Guillaume Fabert ou *Le lien* de Vanessa Duriès, deux succès éditoriaux importants.

Dans cet entretien, nous abordons le sujet du métier d'éditeur, en ce qu'il a de spécifique dans le domaine de la littérature érotique. Il y est également question de censure et de liberté d'expression.

### **Annexe n° 4 : Entretien avec Claude Bard :**

Claude Bard est éditeur, spécialisé dans la littérature érotique. Au moment de l'entretien, était le directeur des éditions La Musardine (en compagnie d'Anne Hautecoeur), reconnue aujourd'hui comme la maison de référence dans le domaine de l'érotisme. C'est aux éditions La Musardine que Jean-Jacques Pauvert crée la collection « Lectures amoureuses », qui assure la réédition en poche de grands classiques de l'érographie.

Dans cet entretien, nous abordons la place de l'expérience érotique chez les auteurs de romans pornographiques, ainsi que l'identité particulière du public de l'érographie.

# Annexe n°1

## Entretien avec Françoise Rey

### Au sujet de l'écriture, de l'expérience érotique, et des rapports que les deux entretiennent

**Camille Moreau :** Entre 1989 et 1992, vous avez écrit deux livres très différents, mais qui sont aussi, en un sens, très semblables. Il s'agit de *La Femme de papier*<sup>771</sup> et de *En toutes lettres*<sup>772</sup>. Si je trouve que les deux sont très proches, c'est que l'un est écrit d'après des faits réels (tous?), l'autre d'après une situation réelle, même si les faits ne le sont pas. Dans les deux cas, il s'agit d'une situation sincère, authentique. Dans les deux cas l'expérience est primordiale, qu'elle soit le sujet du livre (dans *La Femme de papier*) ou son support (dans *En toutes lettres*). Quelle est la place de l'expérience dans l'écriture érotique ?

**Françoise Rey :** Alors, pour répondre à vos assertions, non, les situations ne sont pas sincères, elles n'ont jamais existé.

**C.M. :** Aucune ?

**F.R. :** Non. Dans *La Femme de Papier* il y a un chapitre qui est plus sincère que les autres, c'est le dernier, le chapitre des adieux. Il témoigne de ce que vraiment j'ai vécu personnellement, de ce que j'ai ressenti. Tout le reste, c'est une entreprise servile, ce sont seulement des fantasmes que je subodorais chez l'autre, que je flattais, que je suscitais, ou qu'il me donnait à traiter. Ce ne sont pas des fantasmes à moi, et aucune de ces situations n'est réelle. Quant à *En toutes lettres*, c'est un jeu au départ de la part de l'éditeur<sup>773</sup>, qui voulait créer une sorte de canular journalistique, et dire « voilà : on a retrouvé une correspondance de personnes très célèbres, on ne vous dira pas qui c'est, mais dans une malle un jour nous avons trouvé cette correspondance ». Et puis finalement l'éditeur s'est dit qu'un tel canular n'allait pas très loin, il a donc préféré faire jouer l'exercice de style. Il nous a mis en scène : moi je ne savais pas à qui j'écrivais, et Remo<sup>774</sup> non plus. On s'est rencontrés une fois à la fin quand le livre a été publié, on a su qui nous étions une fois que le livre était fini. On avait un point de départ, j'étais un écrivain célèbre et lui était un homme de cinéma. Et j'étais fonctionnarisée pour ce boulot-là, je touchais une somme par mois, le contrat était ainsi, c'est la

---

771 REY, Françoise, *La Femme de Papier*, Paris, Ramsay, 1989.

772 FORLANI, Remo et REY, Françoise, *En toutes lettres*, Paris, Ramsay, 1992.

773 Ramsay, dont la directrice de l'époque était Régine Deforges, assistée de son fils, Frank Spengler.

774 Remo Forlani, co-auteur avec Françoise Rey de *En toutes lettres*, et cinéaste français.



seule fois où j'ai travaillé de cette manière. C'est important parce qu'à un moment donné Remo a lâché l'affaire, ça l'a dépassé.

**C.M. :** Donc quand dans le livre vous dites qu'il ne répondait pas, que vous écrivez « Tu ne me réponds plus », en fait c'était vrai, il ne répondait pas.

**F.R. :** Oui. Ce qu'il s'est passé, c'est qu'il avait dit à son éditeur, un peu à la légère, qu'il aurait bien aimé faire un livre érotique. Franck Spengler l'a prit au mot et lui a dit « Tu joues le jeu, je te mets en relation avec une femme, tu ne sais pas qui c'est, etc... ». Il a dit oui et m'a envoyé la première lettre. Quand j'ai reçu cette lettre, elle avait l'air tellement sincère que je l'ai prise pour une vraie lettre ! J'avais envie de la lui foutre dans la gueule, mais je me suis forcée pour honorer le contrat. Donc je lui réponds, il m'envoie une deuxième lettre, puis je commence à aller dans des terrains assez érotiques et il ne pouvait pas suivre. Et du coup il n'arrêtait pas de m'engueuler par lettres, je suis une garce, une salope, etc... Bien évidemment je répondais, le livre en témoigne, sans me laisser faire. Et un jour, il a lâché l'affaire, il ne voulait plus du tout se faire balader comme ça, et Régine Deforges m'a téléphoné en me disant : « Écoutez, faites une lettre qui semblerait motiver sa hargne, comme si vous aviez eu de quoi le rendre jaloux, plein de rancune, plein de hargne ». J'ai donc écrit le passage dans la toile de tente avec les deux jeunes. À ce moment la correspondance est un peu repartie, aussi grâce à Régine Deforges qui lui a secoué les puces, qui lui a rappelé qu'il avait signé un contrat, qu'il n'avait pas le droit d'abandonner. Donc petit à petit je l'ai traîné jusqu'au bout, mais je n'étais pas très contente du livre. Quand on s'est rencontrés chez Franck Spengler, et qu'on a su qui nous étions, il était très crispé, très bougon. Puis ensuite nous avons eu une interview sur France Inter, à *Nuit de chine* de Gilles Chenailles, qui passait en direct à minuit. Et il y avait un enjeu, il fallait qu'on lise à haute voix un passage choisi. Et Remo ne s'est pas défilé, il n'est pas venu en régie, mais il avait lu à l'avance. Et quand j'ai entendu ce qu'il avait lu, j'ai trouvé cela minable, c'était complètement désincarné, métallique... Moi en revanche, j'ai lu à la fin de l'émission, ils m'ont arrêtés avant l'orgasme, parce que moi je vis les mots, et que je les ai assumés à ce moment-là. Le présentateur me dit : « On doit rendre l'antenne, il faut que l'on s'arrête, merci beaucoup ». En régie, que j'avais traversé pour m'installer au micro, ils fêtaient un anniversaire, c'était très joyeux, et ils m'avaient fait des coucou avant le début de l'émission... Mais quand je suis repassée après avoir lu, plus personne n'osait me regarder. Gilles Chenailles m'avait dit : « Vous n'avez pas peur que des élèves vous entendent ? » Je lui avais répondu : « Des élèves, sur France Inter, un samedi à minuit ? C'est peu probable. » Le lundi matin j'arrive en cours, il y avait le fort en thème à la table de devant, lunettes, raie sur le côté, bien sage. Il me dit « Madame, je vous ai

entendue samedi soir à la radio ». Surprise, je lui demande : « Qu'est-ce que tu foutais sur France Inter ? » Il m'a répondu : « Je cherchais un match de foot, j'ai entendu l'émission et j'ai reconnu votre voix, alors j'ai écouté » Je lui demande : « Et alors qu'est-ce que t'en a pensé ? » Il m'a dit : « Pas mal ! ». [Rires]

**C.M.** : C'est assez mignon. Mais alors, dans les deux livres dont nous venons de parler, l'expérience n'est pas vraiment là. L'expérience, est-ce un handicap pour l'écriture ou est-ce une inspiration ?

**F.R.** : C'est une inspiration. Car je ne me suis pas limité à ces deux livres là et certaines de mes expériences ont inspiré des livres. Je peux même dire que dans *En Toutes Lettres*, l'expérience de l'adultère, que j'ai faite, est présente, mais d'une façon très vague. Elle rode quand même dans le récit, mais ça n'est pas le cœur du livre.

**C.M.** : Alors on a pas forcément besoin de l'expérience pour écrire sur l'érotisme ?

**F.R.** : Mais je ne crois pas. Ça se saurait ! Quand j'ai commencé j'étais novice, novice en l'art d'aimer je veux dire.

**C.M.** : Très bien. Mais il y a autre chose, c'est la place des fantasmes. Écrire ses fantasmes, cela revient un peu à les figer, car ils prennent une forme qui est définitive, surtout quand on est publié et qu'on peut plus les retoucher. Est-ce qu'il n'y a pas un risque du coup que ces fantasmes se modifient au fil de l'écriture, et qu'ils soit définitivement figés ?

**F.R.** : Alors premièrement, pour ma part, j'écris assez peu mes fantasmes. J'écris plutôt les fantasmes que je soupçonne, chez les autres, dans l'imaginaire collectif, que je débusque ou que j'invente. Cela dit, il m'est arrivé que ce soit des fantasmes personnels comme par exemple *Des camions de tendresse*<sup>775</sup>. Ce couple de camionneurs, m'a fait rêver, vraiment rêver. Et les écrire n'a pas abîmé le fantasme car ce n'était vraiment qu'un fantasme, et que j'ai l'impression quelque part d'avoir vécu cette aventure. Mais j'avais changé de peau, j'étais devenu cette petite personne androgyne qui n'était pas du tout moi, si désireuse de rentrer dans leur intimité, de susciter leur amour... J'avais changé de peau, c'était comme un rôle que je jouais au cinéma, qui vous habite un moment et on ne se dit pas pour autant qu'on a gâché quelque chose de soi.

---

775 REY, Françoise, *Des camions de tendresse*, Paris, Ramsay, 1991

**C.M.** : D'accord, donc le fantasme subsiste quand même, il n'est pas tué par l'écriture.

**F.R.** : Non, au contraire, il est toujours là ! Ces deux camionneurs, je leur ai donné une espèce de chair – de papier- et du coup c'est comme si je les avais connus, comme si j'avais vécu avec eux. Il y a beaucoup de lectrices qui m'ont écrit en me disant « qu'est-ce qu'on les a cherchés sur les parkings, vos camionneurs ! ». Ils gagnent en réalité, par l'écriture.

**C.M.** : Dans *La Femme de papier*, vous écrivez, à propos des lettres remise à votre amant : « Tu avais retenu, de mes lettres, combien la patience et l'application pouvaient se révéler payantes. Et moi, je m'y étais convaincue des plaisirs d'une saine violence, bien orchestrée, consentie et même parfois attendue... »<sup>776</sup> Écrire change-t-il nos désirs ?

**F.R.** : Oui. Ah oui, moi je suis tombée violemment amoureuse de cet homme pour lequel j'écrivais. J'ai écrit parce que j'étais amoureuse, mais une fois que j'ai écrit j'étais trois fois plus amoureuse. Et lui, il a été très amoureux aussi de moi, et de lui-même ! Grâce à l'écriture et à l'image que je donnais de lui dans mes lettres. Les mots, le pouvoir des mots, c'est très important.

**C.M.** : Les mots ont vraiment un pouvoir fort qui peut agir dans la vie réelle ?

**F.R.** : Absolument. Mon œuvre préférée c'est *Cyrano de Bergerac*. Vous avez là une femme qui tombe violemment amoureuse à travers les mots. Où l'un fait l'amour à une femme uniquement par ses mots. C'est leur seule façon de faire l'amour. Il y a des métaphores très filées sur l'acte de choisir le mot et sur l'acte d'amour.

**C.M.** : Pourtant à première vue, écrit et expérience ne peuvent pas être plus séparés : d'un côté il y a le domaine du corps, de l'autre de la pensée. Dans *En toutes lettres*, vous écrivez : « Ce n'est pas le désir qui pousse à ouvrir les lettres qu'on s'était interdites. Ce n'est pas pour y lire dans la chatte, dans le cul d'une femme, mais bien dans sa tête, dans son cœur, dans cette zone fragile, troublante, secrète, précieuse, qui épouvante et qui attire, et dont on convoite les sésames et le règne... »<sup>777</sup>. Par l'écrit, on a donc pas accès au corps. Comment expliquez-vous qu'un écrit puisse alors être érotique ?

---

<sup>776</sup> REY, Françoise, *La Femme de papier* [1989], Paris, Pocket, 2013, p.51

<sup>777</sup> FORLANI, Remo et REY, Françoise, *En toutes lettres* [1992], Paris, La Musardine, 2004, p. 205

**F.R.** : Mais l'érotisme, c'est un pouvoir, le pouvoir d'émouvoir quelque chose en nous qui est franchement de l'ordre du corps. Mon excitation sexuelle ou amoureuse, bien sûr qu'elle se traduit par des manifestations physiques, par le corps, mais avant il y a tout un processus nerveux, neuronal, etc.. et c'est un peu la même chose quand un auteur fait rire où fait pleurer, là aussi vous avez des manifestations physiques qui viennent de l'esprit. C'est l'incidence du mot sur l'esprit, de l'esprit sur le corps.

**C.M.** : Donc il est possible de ressentir des émotions physiques juste avec un texte, sans support corporel.

**F.R.** : Bien sûr. Mes premiers émois, érotiques, littéraires, c'était quelque chose ! Je ne savais pas qu'on pouvait écrire des mots d'une telle intensité. J'avais lu à quinze ans -découverte inouïe- *L'histoire de l'œil*, de Georges Bataille. Ça m'avait embrasée ! J'étais allée au cabinet pour me soulager ! Ça m'avait mise dans une transe incroyable !

**C.M.** : Pourtant cela décrit des situations qui ne peuvent pas être réelles !

**F.R.** : Non, mais il y avait les mots. Oui, ces mots crus, ces actes décrits de façon si crue, si obscène, si volontairement obscène, cette liberté, c'était grisant cette liberté qu'il avait prise ! Je m'étais dit « j'aimerais savoir écrire comme ça » puis j'avais oublié, ça n'a resurgi qu'après. Et Guillaume Apollinaire avec ses *Onze mille verges*, c'est pourtant de la dérision, mais les mots étaient grisants, je trouvais ça excitant.

**C.M.** : Dans une interview pour l'émission *Le Balcon*<sup>778</sup>, en 1992, vous racontez la genèse de *En toutes Lettres*. À vous écouter nous n'avons pas l'impression que vous y ayez pris beaucoup de plaisir. Cela dit, ce moment de création, de mise à nu devant un homme, était-il emprunt d'érotisme malgré tout ?

**F.R.** : Non, pas du tout. Là, rien. C'était un challenge, il fallait que j'arrive à le faire sortir de lui-même, que je l'emmène, que je le balade, que je suscite un peu ses émois ou ses réactions, pour qu'on construise quelque chose. C'était juste de la technique, de l'art -c'est un grand mot, moi je reste modeste- mais je n'ai pas eu du plaisir à le faire, c'était un travail, pour lequel j'avais un contrat.

---

<sup>778</sup> Émission *Le Balcon*, 12 décembre 1992, Caméra productions, INA.

**C.M. :** Pourtant on peut éprouver du plaisir à le lire, c'était mon cas. Par lettres, c'est toujours très émouvant, puis il y a ce côté de passion qu'on ressent vraiment énormément. C'est drôle qu'il n'y ait pas ça du côté de l'écrivain et qu'on puisse le ressentir du côté du lecteur. Donc en un sens ça peut aussi être une technique, l'érotisme ? Pas seulement un échange de passion entre un auteur et un lecteur ?

**F.R. :** Bien sûr, là oui. On est vraiment dans l'antagonisme entre les deux bouquins, j'ai écrit le premier par passion même si je ne vivais pas ce qui y était décrit, et l'autre je l'ai écrit par devoir. Par honnêteté vis-à-vis du contrat signé.

**C.M. :** Et les deux pourtant sont érotiques. Et cela m'amène à la question suivante : que ressens-t-on quand on écrit de la littérature érotique ?

**F.R. :** Physiquement ? On ne ressent rien. C'est juste une question de technique, d'agencement des mots, de ciselage de la phrase... Pour être le plus précise possible, ça m'est arrivé quand j'avais des relations sexuelles, des caresses amoureuses, des moments amoureux, d'essayer de me dire « rappelle-toi, rappelle-toi, essaye » pour engranger tout ça et pour pouvoir le restituer. Et parfois ça m'est arrivé d'imaginer des situations, des positions, des sensations, et de vérifier après, même devant ma glace, si c'était possible, si la position était faisable. Conscience professionnelle... Il m'est arrivé aussi d'avoir écrit des choses érotiques mais sans en ressentir quoi que ce soit. Puis j'ai senti que ça avait décanté en moi et le soir même ou le lendemain, j'étais beaucoup plus persuadable, beaucoup plus accessible au plaisir. Donc ça eu une incidence, mais pas forcément immédiate. Je me souviens, il y a un journaliste qui m'avait demandé, ça m'avait fait rire : « est-ce que vous vous caressez en écrivant ? » j'écrivais encore au crayon à l'époque, et j'avais répondu « non, je ne peux pas, car je suis droitière pour tout ! ». Tout bêtement ! Autrement, peut-être que...

**C.M. :** Mais ce n'est pas nécessaire pour écrire d'en arriver au plaisir physique ?

**F.R. :** Non. En revanche, il y a un sens qui fonctionne très bien, qui accompagne très bien mon écriture, c'est l'ouïe, et la musique. Il y a des musiques que je trouve érotiques, dont personne ne dirait qu'elles sont érotiques mais que je ressens comme telles, et ça, ça m'inspire.

**C.M. :** Ça vous met dans une disposition certaine pour écrire ce genre de choses, comme une inspiration qui partirait du corps.

**F.R. :** Oui, voilà.

**C.M. :** Quant à l'éditeur qui avait mis en place *En toutes lettres*, pensez-vous qu'il ait ressenti du plaisir à cette petite mise en scène ?

**F.R. :** Oui, pour lui c'était un jeu, oui, il en a ressenti du plaisir. D'ailleurs Frank Spengler, l'éditeur de ce texte à l'époque, dit avoir son métronome personnel, son « érotomètre » : si il balance un peu c'est bon, si il se dresse carrément alors il est sûr que le texte est publiable ! Je pense qu'il a bandé quelque fois oui. Mais il ne s'est pas lancé au hasard dans ce créneau là, déjà sa mère, Régine Deforges, est spécialiste du genre, et puis il y avait certes commercialement un créneau juteux, mais il faut dire qu'il est très porté sur la chose, il est très sexuel. On n'en vient pas à éditer des textes érotiques si on a pas un intérêt pour l'érotisme. Moi c'était un peu par hasard, mais lui non, c'est sûr.

**C.M. :** Faisons un peu de philosophie. Platon dans *Le Banquet* fait dire à Socrate que l'amour sert à « enfanter de beaux discours ... » L'amour nous pousse à créer, vous êtes bien placée pour le savoir. Mais pourquoi l'écriture, justement, et pas d'autre forme de création ? Pensez-vous que l'écrit soit la langue privilégiée de l'érotisme ?

**F.R. :** Je n'en sais rien, ça peut être autre chose mais moi je ne sais faire que ça. Il est certain que j'aurais adoré faire de la musique. Je ne suis pas très sensible à la peinture, à la chorégraphie encore moins, sauf quand la danse est spontanée, portée par un moment de joie, le ballet me laisse de marbre, l'opéra me gonfle aussi, mais il y a des musiques que je trouve puissantes, qui sont très érotiques, et j'aurais aimé exprimer des choses avec de la musique si j'avais su le faire. Mais j'aime la disposition des mots, et c'est un terreau tellement riche, tellement varié...

**C.M. :** Pour l'imagination, pour tout, et j'ai l'impression plus que l'image, non ?

**F.R. :** Oui, car, le mot vous y associez des images de votre fabrique personnelle d'image. Si on vous donne une image toute faite, c'est rare que vous y associez des mots, sauf si vous voulez décrire une scène à quelqu'un. Je l'ai fait dans certains livres, je suis partie de scènes érotiques ou pornographiques au cinéma, et l'exercice de style a consisté à les décrire. Ça devenait quelque chose

de très excitant, mais justement car cela passait par le filtre des mots. L'image en elle-même elle est plus immédiate, je trouve que le mot trouve une résonance dans la sensibilité des gens, plus subtile et plus variée que l'image. Une image, c'est défini, un mot ça peut varier au fil de la vie de la personne, du contexte, de tout.

**C.M. :** Moi je suis persuadée que l'écriture est le médium privilégié de l'érotisme, mais ce n'est qu'une intuition.

**F.R. :** Et c'est une bonne intuition ! De l'érotisme, mais aussi de l'amour. Quand j'étais petite fille, dès que j'ai été amoureuse, j'ai tout de suite écrit. Spontanément, j'avais envie d'écrire des lettres d'amour. Et la plupart du temps, j'ai conquis mes petits amoureux par des petits mots d'amour.

**C.M. :** En effet, une de vos lettres dans *En toutes lettres* parle de l'effet de présence que peut créer l'écriture : « Il est tard. J'ai un peu l'impression d'avoir passé la journée avec toi. Ça m'ennuie même de terminer cette lettre , parce que j'aime à t'inventer là, à mes côtés, et que je ne veux pas te dire au revoir. [...] Mais c'est une sorte de jeu bête. Le vrai toi, n'est-ce pas celui que je porte partout en moi ? » L'écrit crée-t-il un effet de présence ? Et quelles sont les limites de cet effet ?

**F.R. :** C'est dit là-dedans, la réponse est dans ce que vous venez de citer. Avec une lettre, on s'adresse à quelqu'un, on le ressuscite, on l'imagine là. C'est comme une communication téléphonique, et quand on finit la lettre c'est comme si on raccrochait !

**C.M. :** Mais comme les mots sont déterminés par le sens qu'on leur donne, est-ce que ce n'est pas une présence qui est faussée, par rapport à la vraie personne ?

**F.R. :** Mais de toute façon Camille, les mots, c'est une vaste fumisterie ! On peut avoir les mots les plus sincères du monde, on ne les reçoit jamais tels qu'ils ont été émis ! Chacun attribue un sens particulier, différent, une richesse différente... C'est même comme ça que se créent les malentendus. Le degré zéro du malentendu, des confusions, ce sont les mots ! Et même si ça ne va pas jusqu'à la confusion et le malentendu, on n'entends jamais tout à fait la même chose.

**C.M. :** Mais ils peuvent aussi être féconds, non, ces espaces entre les compréhensions ?

**F.R. :** Oui, mais oui ! Tout ce qui est à base de mots, je trouve que c'est riche.

**C.M. :** *La femme de papier*, encore : « Mon cœur et mon corps se souviendraient toujours. Il avait illuminé ma vie, il m'avait faite femme et écrivain, il avait donné à ma pornographie une vraie noblesse, un sens à ma jouissance. »<sup>779</sup> L'écriture donne-t-elle du sens au plaisir et au désir ?

**F.R. :** Mais évidemment ! Dans mon cas, en tout cas, c'est certain ! Il y a des gens qui jouissent, qui désirent, qui aiment profondément mais qui n'écrivent pas. Et ce n'est pas pour autant qu'ils sont amputés de quelque chose. Mais dans mon cas oui.

**C.M. :** C'est une interprétation, mais avant, votre désir était quelque chose d'aveugle, que vous ne pouviez pas voir, et le fait d'écrire, il vous a sauté aux yeux en fait. Non ?

**F.R. :** Vous savez, nommer les choses, ça les sacralise, ça les fait exister encore plus. Parfois ça les fait exister tout court. Et parfois ça leur donne une épaisseur supplémentaire quand elles existent déjà par elles-mêmes.

**C.M. :** Mais l'inverse ne peut-il pas être vrai aussi, ce moment où l'on écrit quelque chose et où l'on se rend compte que ça n'a pas vraiment d'existence dans sa propre vie, ou qu'on se trompait sur l'importance de la chose ?

**F.R. :** Je ne sais pas. J'ai du mal à vous répondre. L'écriture est plutôt une confirmation. Une confirmation, une re-création, une affirmation.

**C.M. :** Lorsque vous avez donné la première lettre à votre amant, du coup je ne sais pas si c'est vrai...

**F.R. :** Ah si, la situation est vraie, ce sont les lettres qui ne sont pas des récits mais de l'imagination. Je lui ai donné la première parce que j'avais envie de le séduire. Il était beau ! Je me trouvais moche, mais par contre je me trouvais plus intello que lui, alors je me suis dit « il faudrait que je le séduise avec mes armes à moi ! », je lui avais demandé « est-ce que tu lis ? », il m'avait répondu « je lis *L'Équipe* parfois », je lui avais dit : « Si je t'écris une lettre, est-ce que tu la lirais ? » Il a dû penser que c'était une lettre midinette, donc il a dit non, mais je lui ai précisé : « Non mais une lettre torride, tu vois ? » Alors là j'ai vu son œil s'allumer et il m'a dit : « oui, essaye toujours »

---

<sup>779</sup> *op. cit.*, p. 24.



**C.M.** : Et vous étiez amants déjà, ou pas encore ?

**F.R.** : Oui, mais piètrement.

**C.M.** : Oui, comme c'est écrit dans le roman.

**F.R.** : Voilà, c'est ça. Et je trouvais qu'il y avait quelque chose, peut-être que j'ai senti, que j'ai eu l'intuition d'une magnifique histoire, mais ce sont les mots qui lui ont donné cette magnificence. Mais quand je lui ai donné ma première lettre -on travaillait ensemble dans le même collège- j'étais honteuse, Camille ! J'ai passé vingt-quatre heures à me dire « Mon dieu qu'est-ce que j'ai fait, qu'est-ce qu'il va penser, qu'est-ce qu'il va dire ? » Je l'ai vu le lendemain, j'étais vraiment terrifiée, il m'a rendu la lettre -il ne l'avais pas jetée, il ne voulait pas la garder parce qu'elle était compromettante (il était marié) mais il n'avait pas voulu la jeter – et il m'a dit « Mais, c'est un mode d'emploi ? » J'ai eu la trouille ! Je me suis dit « Il va passer à l'acte », alors je lui ai dit « Je vais t'en écrire une autre ! » et je suis devenue une espèce de Shéhérazade de lettre en lettre. Au bout d'un moment, il était tellement fou de ce feuilleton que c'est lui qui me donnait les sujets, vous imaginez ?

**C.M.** : Le gynécologue fou ? Ça c'est lui ?

**F.R.** : Non, ça c'est moi ! Le plaisir était à la fois de respecter le sujet et de le trahir. Et c'était très drôle parce que quand il a lu cet épisode, il a dit « Oh bah non, ça ne m'a pas fait bander ! ». Ça m'avait fait rire !

**C.M.** : L'histoire de Djamel, ça doit être lui.

**F.R.** : Oui c'était lui. Parce qu'il voulait être le voyeur, etc... Djamel était un de mes élèves dont je me suis inspirée et qui a existé. Il était beau, ce Djamel. Mais, contrairement à ce que je raconte dans le roman, j'ai résisté. J'ai résisté et je n'aurais pas dû. Je vais vous expliquer ce qui s'est passé avec Djamel. Je sentais qu'il se passait quelque chose, il était magnifique, tel que je le décris. Et puis bon, j'étais professeur, il n'était quand même qu'en troisième, mais quel beau prince arabe, un prince des mille et une nuits ! Et Djamel a disparu de ma vie, puisque il est parti au lycée, etc... Très longtemps après, peut-être dix ans après, douze ans après, un jour on me téléphone : « —

Françoise ? — Oui ? — C'est Djamel. Tu te souviens de moi ? — Ah bah oui, je me souviens bien de toi ! Pourquoi tu m'appelles ? — Ça va vous sembler fou mais j'ai rêvé de vous cette nuit, j'ai fait un rêve érotique, et je ne peux plus m'enlever ça de la tête, il faut que je vous revoie ! » Les rêves érotiques, c'est très intrigant, je ne sais pas si ça vous est arrivé, mais c'est tellement troublant qu'on cristallise sur cette personne ! Et donc ce Djamel était devenu un homme, moi une femme libre, libérée, et il me dit : « Il faut qu'on se voie ». Et j'ai dit : « Oui. D'accord, on va se voir. Parce que moi aussi j'ai beaucoup pensé à toi ». Il me donne un rendez-vous, un rendez-vous licencieux. Il m'invitait à manger mais plus si affinités, dans un hôtel, enfin un hôtel-restaurant des alentours de Villefranche-sur-Saône. Et je me suis dis « Mais non de Dieu, il a quitté une femme jeune, j'étais attirante, j'étais assez appétissante, j'étais mince, j'étais belle », plus belle que ce que je pensais en fait, je m'en suis rendue compte après ! Et je me suis dis, : « Est-ce que j'ai vieilli, est-ce que... » et je me suis torturée, mais torturée ! Je me suis quand même mise sur mon trente et un, il devait venir me chercher à la sortie du collège où on s'était connus, avec sa voiture, je me suis faite la plus belle possible, en me disant : « Ça va lui flétrir le rêve à ce pauvre garçon, j'ai pris dix ans, douze ans dans les carreaux... » et je sors, et j'attends, et je me dis : « Il te pose un lapin quoi, il n'est pas venu ». En réalité il était de l'autre côté de la route, mais je ne l'avais pas reconnu parce que c'est lui qui avait pris dix ans ! Il avait grossi, il avait au moins vingt-cinq kilos de plus, Camille ! Il était méconnaissable. Toujours un beau visage mais très poupin. J'étais sidérée de cette leçon que la vie me donnait. On a quand même mangé ensemble, on a devisé, on a quand même couché ensemble, mais il a été fort marri parce qu'il a été très peu performant, tout de suite électrocuté.

**C.M.** : Et est-ce qu'il s'était reconnu dans le livre ? Est-ce qu'il l'avait lu ?

**F.R.** : Je ne sais pas. Je lui en avais parlé, je ne sais plus ce qu'il avait dit. Il est beau ce chapitre, non ? Vous voyez, ça, c'est très important : ce Djamel, je n'ai jamais pu me le payer -parce que celui que je me suis payé après ce n'était pas le même- mais sur le papier, oui ! Du coup j'ai l'impression d'avoir vécu ça ! C'est une autre vie que je mène !

**C.M.** : C'est une autre vie, parallèle, mais qui a autant d'existence que l'autre.

**F.R.** : Voilà !

**C.M. :** Dans un autre livre, *La rencontre*<sup>780</sup> (que j'aime beaucoup), un des personnages explique à un autre ceci : « Voyez-vous, dit-il encore à Philippe, il ne faut pas avoir peur des mots en tant que tels. Ils sont la clef de notre civilisation. En amour, même... Je me demande si une étreinte silencieuse est très humaine, très civilisée. Au commencement, le verbe s'est fait chair. Principe de création. La civilisation, qui est une re-création, c'est à mon sens, que le verbe se fasse chair. » Peut-on désirer un mot ? Le mot peut-il nous exciter ? Vous avez un peu répondu avec Bataille, mais qu'en pensez-vous ?

**F.R. :** Oui, le mot peut exciter, bien sûr ! Mais pas seul, dans un contexte ! Si je dis couille ou bite seul ça n'a pas de potentiel érotique, le potentiel dépend toujours du contexte.

**C.M. :** Est-ce que vous connaissez ce passage dans *Éloge des femmes mûres*<sup>781</sup> de Stephen Vizinczey, où le personnage, lycéen, entre dans sa classe de lycée, le professeur est absent, et les élèves ont écrit sur le tableau le mot hongrois qui désigne le sexe féminin ? Ils l'ont écrit en énorme et ils le crient, ils le scandent, ils le crient sans s'arrêter et ça les exulte tous... C'est juste un seul mot, qui leur permet de développer une espèce de force érotique... Donc est-ce qu'on ne pourrait pas penser qu'un seul mot pourrait devenir une sorte de partenaire érotique, ou est-ce que c'est aller trop loin ?

**F.R. :** À mon âme de romancière, rien n'est impossible. Il y a des mots qui sont érotiques. Ce ne sont pas forcément des mots crus, mais il y a des mots qui sont érotiques. De temps en temps je regarde l'émission *Thé ou café*, de Catherine Ceylac. Elle a toujours d'excellents invités. Et il y a le « dos à dos », des questions où il faut répondre du tac au tac. Souvent elle leur pose la question : « Quel est pour vous le mot le plus érotique ? » Il y a tout le temps des réponses différentes. Pour moi le mot le plus érotique, ce n'est pas un mot cru, c'est « Attends ». Pourtant on me dit ça souvent dans ma vie, moi qui suis impatiente comme tout... Sorti de son contexte, ça ne m'érotise pas. Dans un contexte un peu amoureux, je trouve ça sublime. Il est beau ce mot, non ?

**C.M. :** Oui, il est court, et ça dit exactement ce que ça dit...

---

780 REY, Françoise, *La Rencontre*, Paris, Spengler, 1993.

781 VIZINCZEY, Stephen, *Éloge des femmes mûres*, op. cit.

**F.R. :** C'est ça, la précipitation de l'un, et le désir de l'autre de faire attention, de le préserver un moment, de le tenir encore un peu, c'est magnifique. Rien qu'avec cet impératif là, il y a tout un univers qui se lève en moi.

**C.M. :** Et ce n'est pas forcément le mot interdit qui est érotique. Il y a une chose très intéressante dans *La Femme de papier aussi*, c'est la scène du stylo.

**F.R. :** Alors ça, ce n'est pas du tout moi, c'était pour flatter ce qu'il y a d'un peu sado-maso chez les mecs, chez celui à qui ces lettres étaient adressées. Il était toujours un peu dans les jeux un peu violents...

**C.M. :** Oui, mais ça c'est la fin, tout le reste de l'épisode est dans les jeux avec l'écriture, très doux, avec ce stylo qui trace sur la peau des mots ! C'est là, je pense, que le livre se cristallise pour devenir un tout littéraire indivisible. L'héroïne (si je peux parler ainsi) se mue en l'objet même dont elle est à l'origine : un livre. Peut-il y avoir un transfert de désir envers la chose écrite ? Le désir d'écrire est-il érotique ?

**F.R. :** Oui, je dirais ça, oui. Le désir d'écrire est érotique.

**C.M. :** Car cela implique le corps ?

**F.R. :** Oui, pour moi l'écriture m'a souvent été une façon de faire l'amour, par lettres interposées, par livres... Et être en désir de cette écriture-là c'est comme être en désir d'amour.

**C.M. :** Oui, je vois, on attends d'avoir le moment d'être face à soi-même, face aux mots...

**F.R. :** Oui, et puis on sent que les idées se bousculent, on sent que ça presse, on sent que c'est là, que ça pèse, que le désir vient du ventre...

**C.M. :** Et qu'il faut le faire.

**F.R. :** Et que ça va soulager, et qu'il ne faudrait pas le faire n'importe comment, mais parfois on bâcle, pour aller plus vite, puis on reprends, on fait une deuxième fois... Comme l'amour !

**C.M. :** C'est une très belle métaphore. Et je crois qu'on en arrive à ma dernière question. Dans la préface à l'édition poche de *La Femme de papier*, vous écrivez comment l'idée de sexualité vous était venu par les mots, avec cet épisode de la blague vaseuse (Satan l'habite/Ça tend la bite). Découvre-t-on la sexualité par les mots ? Pensez-vous que l'écrit (la lecture et/ou l'écriture) puisse être une expérience érotique en soi ? La sexualité vient-elle à la conscience par le mot ?

**F.R. :** Oui, entre autres, mais pas uniquement. Vous connaissez mon livre qui s'appelle *La Gourgandine*<sup>782</sup> ? À pas mal d'égards, c'est vraiment autobiographique. J'ai bloqué sur des mots quand j'étais gosse, et que j'allais au catéchisme. Moi petite fille, je n'avais pas d'éducation sexuelle. Dans les années cinquante, on n'expliquait pas comment on faisait les bébés. On avait que des ragots des copines, des on-dits, souvent faux. Quand on m'avait expliqué que ça se passait comme ça se passe, j'avais trouvé ça complètement hurluberlu, j'avais dis « mais ils savent pas quoi inventer ! C'est pas possible un truc pareil ! ». J'allais au catéchisme et on apprenais que Marie avait porté Jésus dans son sein. Je me suis dis ce n'est pas possible, les femmes ont leurs bébés dans leurs seins ? C'est pour ça qu'il y a des jumeaux parfois ! Ça me posait un problème... J'ai abordé un peu de sexualité grâce au catéchisme et grâce à ces mots-là. Le fruit des ses entrailles, en son sein, la chair de sa chair, etc... Le mot avait une importance dans sa confusion. Mais je ne pouvais pas poser de question parce que tout de suite on me disait : « Tu comprendras plus tard », « Ce n'est pas de ton âge », etc.

**C.M. :** Le doute de l'existence de la sexualité naît donc dans les mots ? À travers la conversation des grandes personnes ?

**F.R. :** Quand j'étais gosse, tout était tabou, tout ce qui relevait de la sexualité, de la maternité, de l'enfantement, etc. Je me rappelle de ma mère, elle parlait avec mon père d'une voisine, et elle a dit en chuchotant : « Elle est *enceinte* ». Je lui demande « Elle est quoi ? » et elle répète « Elle est *enceinte* », en baissant la voix sur le dernier mot. J'avais cru entendre, alors je demande « Ça veut dire quoi, enceinte ? » et elle me répond alors, sèchement : « Ça veut dire malade ! ». Moi j'avais six ans, en 1957, ma mère allait accoucher de mon petit frère, et elle me disait : « Je vais acheter un petit frère ». Acheter ! J'ai eu une absence d'éducation sexuelle dramatique ! Quand je suis rentrée au lycée, on a eu éducation sexuelle. Ça consistait à disséquer un petit rat et à nous montrer des testicules de rat ! Autant vous dire qu'avec ça on est armés pour la vie ! Même ça, du coup, on avait l'impression que c'était hors du monde, les testicules...

---

782 REY, Françoise, *La Gourgandine*, Paris, Albin-Michel, 2002.

**C.M. :** Maintenant qu'on est plus libérés, que l'éducation est moins taboue, est-ce que vous pensez que ça a changé quelque chose dans le comportement des enfants, parce que vous étiez professeur aussi, dans le comportement des élèves ? Est-ce qu'ils découvrent plus jeunes la sexualité, ou est-ce que ça n'a rien à voir ?

**F.R. :** Non, ils ne découvrent pas la sexualité, ils sont au courant. Ce n'est pas une découverte. Ils sont au courant, mais ils ont envie de se préserver. Ça me fait penser au gosse, qui sait la vérité quant au Père Noël, mais qui continue à y croire, pour faire plaisir aux parents et parce que c'est agréable, et qu'on a pas envie de basculer de l'autre côté. La sexualité des ados, des jeunes ados, c'est pareil. Ils savent comment ça se passe, ils savent plein de choses, mais en même temps ils gardent un peu leur pudeur, je crois qu'ils sont encore assez angéliques.

**C.M. :** C'est comme si ça c'était renversé. D'une volonté de savoir qui était assez forte, c'est devenu une sorte de préservation de soi.

**F.R. :** Oui, ils savent tout, mais ils n'ont pas envie de vérifier. Mon petit fils va avoir quinze ans. C'est un garçon adorable, je l'appelle mon petit prince, il est élégant, il est très classe, il est très délicat, très pudique, il ne dit pas de gros mots, et il n'a pas envie de se compromettre dans des désirs avoués de voir des images dégueulasses. Il est très pur et je ne pense pas que ce soit une image qu'il veuille se donner. Son petit frère est plus déluré. Je me souviens, le petit, je l'ai emmené au spectacle, il s'est mis au bord de la scène pour regarder danser les filles, et il revient vers moi et il me dit « J'ai vu leurs culottes ! ». Ça dépend beaucoup des enfants, en fait.

**C.M. :** Je vois. Pour terminer, je voudrais juste vous parler de ce moment, dans *En Toutes lettres* : « Je relis tes lettres et je joue à un jeu. J'essaye de m'imaginer que je ne te connais pas du tout. Qu'un hasard, le caprice d'un éditeur (le mien en serait capable) par exemple, m'a mise en relation épistolaire avec un inconnu. Je m'efforce de gommer, d'oublier tout ce que je sais de toi, pour le découvrir uniquement à travers tes mots, tes phrases, ton écriture... Ah ! Bien sûr, les données sont faussées, mais, à force de concentration, je me mets à fabriquer un scénario... Les lettres, nos lettres sont d'abord une convention artificielle, puis nous nous prenons au jeu... nous nous rencontrons et... Tout à l'envers. Ça serait drôle. Je sens s'agiter chez l'écrivain que je suis des trames, des schémas, des scènes... c'est la récréation. Comment penser encore à toi en ayant l'air de penser à autre chose...

en me donnant le prétexte noble d'inventer une histoire un peu loufoque. »<sup>783</sup> Cette mise en abîme est géniale, et je trouve très dommage que Remo Forlani n'y réponde pas.

**F.R.** : Moi aussi, ils ne m'ont pas acoquiné avec la bonne personne. Je ne sais plus qui lui avait dit devant moi : « Ce n'est pas possible Remo, moi je l'aurai prise, je l'aurai baisée ton inconnue ! »

**C.M.** : C'est vrai ! C'est assez agaçant de lire qu'il tente de contrôler le jeu mais qu'il ne s'y lance pas à fond, c'est dommage. D'ailleurs c'est assez drôle car quand on m'a dit que vous n'aviez pas d'adresse e-mail, j'ai trouvé cela génial ! Est-ce que c'est parce que vous ne voulez pas abandonner la sensation charnelle du papier, du courrier, ou y a-t-il une autre raison ?

**F.R.** : Oui, mais c'est aussi un tout. La première des raisons, l'honnêteté m'oblige à le reconnaître, c'est que je suis très gourde avec tout le matériel informatique. Je m'en méfie beaucoup. Deuxièmement, je me méfie aussi des mails, je ne veux pas être abreuvée de messages, je préfère que ça transite par des moyens détournés, poétiques... Alors évidemment je mets toujours les mêmes à contribution, mes filles, telle amie, un de mes voisins qui est raide dingue de moi et qui prend n'importe quel prétexte pour venir me voir, donc dès qu'il a un mail il vient... C'est romanesque. Et puis il y a aussi le fait que j'aime le courrier papier et la lenteur du courrier papier.

**C.M.** : C'est vrai que les mails, quand on écrit et qu'on a la réponse dans la demie-heure, ça va très vite, parfois peut-être un peu trop.

**F.R.** : Oui, il y a les coups de fil pour ça ! Il y a les textos, le téléphone pour les choses urgentes, mais quand on a quelque chose vraiment à écrire, ça se réfléchit, et la réponse se réfléchit aussi un tout petit peu. Le courrier papier permet ça.

**C.M.** : C'est vrai que c'est dangereux de pouvoir répondre tout de suite à un mail, même érotique.

**F.R.** : Je ne veux pas de mails qui me polluent. Je ne donne pas mon adresse courrier non plus. Les mails transitent par mon éditeur, ou par mon site, comme l'a fait un éditeur sans me demander mon avis, on peut très bien se passer des mails aujourd'hui. Je me suis mise à la frappe sur ordinateur simplement parce que je devenais illisible. Autrement je me passerais d'ordinateur. Avant, je faisais taper à une dactylo. C'était une période que j'aimais, ça me permettait de passer par l'épreuve du

---

<sup>783</sup> *op. cit.*, p. 157.

gueuloir, parce que je lui dictais le manuscrit. Je l'enregistrais pour elle avant de l'envoyer, donc ça me permettait de constater que telle ou telle phrase ne fonctionnait pas.

**C.M. :** Pour terminer, auriez-vous une dernière anecdote à me confier sur votre vie d'écrivain érotique ?

**F.R. :** La plus parlante de toute, c'est peut-être l'histoire de ma première publication. J'avais envoyé *La femme de Papier* à Régine Deforges. Son fils, Frank Spengler, voulait l'éditer, mais pas sa mère. J'ai donc pris la liste alphabétique et je l'ai envoyé à Belfond. Télégramme tout de suite : « venez à Paris ». Le directeur m'a reçu, il m'a dit « Votre livre m'a mis dans un état ! », il a lu des passages et a dit : « Rien qu'à le lire, regardez ce que ça me fait ! ». Il a pris ma main pour la poser sur son pantalon. J'aurais pu répondre à cette avance mais je n'avais pas envie de ça. J'ai dit « Si j'avais écrit un livre de recettes, vous ne m'auriez pas tout de suite demandé une tête de veau sauce gribiche ! ». Cela l'a fait rire, et il a déclaré: « Moi je ne peux pas l'éditer, mais laissez-le moi, je m'en occupe. » Il l'a donc passé au Terrain Vague. Quelque mois plus tard, Spengler a quitté Deforges et a rejoint le comité de lecture de Pauvert. Quand il a lu le manuscrit à ce moment là, il s'est écrié : « Mais c'est un plagiat ! ». Ce n'est après qu'il a reconnu le manuscrit qu'il m'avait renvoyé, et que le livre a pu être édité.

**C.M. :** Merci beaucoup, Françoise Rey, pour cette conclusion qui prouve que les histoires de publications sont toujours des histoires de relations humaines.

**F.R.C. :** Je vous en prie. Écrire est toujours un acte d'amour.

*Entretien mené le 18/03/2016, à Paris, au café Saint-Severin, place Saint-Michel*





## Annexe n°2

### Entretien avec Catherine Millet

#### Au sujet de l'expérience érotique, du genre érotique et de la métaphore

**Camille Moreau:** *La Vie sexuelle de Catherine M*<sup>784</sup>. est rangé dans les rayons de la littérature érotique. Pourtant, vous dites vous-même que le texte n'est pas érotique. Par exemple, dans l'entretien de *L'Express* de 2008 : « Je me suis rendue compte assez vite que je n'étais pas en train d'écrire un livre érotique. »<sup>785</sup> Comment expliquez-vous cela ? Pourquoi et comment cette projection érotique du public sur ce texte a-t-elle pu arriver ?

**Catherine Millet :** D'abord, mes objectifs personnels n'étaient pas d'écrire un livre érotique, dans le sens où par là j'entends un ouvrage qui raconte une histoire destinée à éveiller l'excitation des sens chez son lecteur. Je voulais faire autre chose, je voulais écrire un livre de témoignages. Et même, je peux ajouter que pendant le temps de rédaction du livre, à un moment donné, ça a été une petite inquiétude, parce que je me suis rendue compte de ce que j'étais en train de faire -parce que je n'avais peut-être pas une idée très claire au début, je me suis dit « est-ce que l'éditeur n'attend pas un ouvrage plus érotique que celui que je suis en train d'écrire ? ». Mais apparemment non, dans mon souvenir je lui avais donné le premier chapitre à lire et ça lui convenait. Ça m'avait rassurée, mais en effet après, très vite j'ai constaté qu'il y avait toutes sortes de réactions à ce livre. Il y avait, de la part des femmes surtout, une lecture du livre tel que je l'avais voulu, c'est à dire qu'une femme parle de sa sexualité et que donc les lectrices se reconnaissent plus ou moins, ou pas du tout, dans ce témoignage. Et puis il y avait, et là plutôt chez les hommes, des réactions extrêmement contrastées. Je recevais du courrier de messieurs qui me disaient que ça avait été une révélation que de me lire, il y en a même qui me faisaient des propositions, ça leur avait créé une certaine émotion. Et puis de temps en temps, j'avais affaire à des lecteurs qui me disaient, au contraire, qu'ils avaient été très déçus par ce livre, qu'il était beaucoup trop technique, beaucoup trop froid, qu'ils pensaient y trouver quelque chose qui allait alimenter leurs fantasmes, mais pas du tout. Donc en fait, j'en avais conclu -ce qui est normal, c'est vrai pour tous les livres- que chaque lecteur a sa lecture et ses attentes, et encore plus concernant la sexualité.

---

784 MILLET, Catherine, *La Vie sexuelle de Catherine M.*, Paris, Seuil, 2001.

785 DELAROCHE, Philippe, « Entretien avec Catherine Millet », *L'express*, 10/09/2008 [en ligne] [https://www.lexpress.fr/culture/livre/entretien-avec-catherine-millet\\_814818.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/entretien-avec-catherine-millet_814818.html) .

**C.M.** : L'érotisme est dans l'œil de celui qui regarde, en fait ?

**C.Millet** : Oui, et puis en ce qui concerne les fantasmes, rien ne nous différencie plus du voisin que ce qui nous excite sexuellement. Mais que mon livre soit rangé dans les livres érotiques, peu importe. Souvent on me posait la question : ça ne vous dérange pas qu'on vous range dans les livres érotiques, ou pire, qu'on vous taxe de pornographie ? Je répondais non, ce n'était pas mon projet, mais que certaines lectures se soient faites dans cette optique, je ne peux pas l'éviter.

**C.M.** : Je vois. L'objet est réapproprié par le public dès sa sortie, en fait.

**C.Millet** : Bien sûr, et c'est toujours très illusoire d'imaginer que ça ne sera pas le cas. Dans ma carrière de critique d'art, j'ai croisé des artistes qui pensaient d'une certaine façon qu'ils allaient tellement orienter la lecture -ou plutôt l'appréhension- du spectateur qu'il n'y aurait qu'un seul sens possible à leur œuvre. Je trouve que c'est complètement illusoire.

**C.M.** : On a un peu abordé ça, mais dans *Jour de souffrance*<sup>786</sup> vous faites cette constatation à propos du succès du précédent livre, vous écrivez ceci : « Le livre suscita d'innombrables commentaires. Ainsi décrit et interprété, le corps de Catherine M. cessa définitivement de m'appartenir en propre »<sup>787</sup>. Est-ce que l'écriture nous dépasse, est-ce qu'elle peut prendre corps au point de remplacer notre propre corps ?

**C.Millet** : Remplacer notre propre corps, non, pour le meilleur et pour le pire heureusement ! Je peux espérer que le livre me survive mais en même temps pour certaines sensations, je préfère que ce soit mon corps qui les éprouve plutôt que mon personnage ! Mais c'est vrai que c'est de l'ordre de l'expérience. La médiatisation de ce livre a été telle que j'ai vu mon image reproduite de toutes les façons possibles. Je me suis vue dans les magazines, je me suis vue à la télévision, et j'ai vu aussi ce qu'était cette image dans le regard des autres. Il y avait des gens qui me trouvaient plutôt séduisante, d'autres qui me trouvaient au contraire très laide, il y avait tout l'éventail des réactions possibles. Et en fait, je l'ai vécu comme une occasion formidable de me défaire du narcissisme. Nous sommes tous plus ou moins narcissiques, peut-être les femmes un peu plus que les hommes, parce que nous sommes peut-être plus attachées qu'eux à notre image. Quant à moi j'ai peut-être des tendances

---

786 MILLET, Catherine, *Jour de Souffrance*, Paris, Flammarion, 2008.

787 *Ibid.*, p. 57.

narcissiques plus prononcées que d'autres, et pour moi l'expérience de me voir sous toutes les coutures, et d'entendre des commentaires complètement différents, a été l'occasion de me détacher -non pas de mon corps, mais de mon image. Mon image ne m'appartient plus. C'est une des thématiques de *Jour de Souffrance* -mais je crois que j'en ai parlé aussi dans le livre sur l'enfance-, j'ai toujours eu, psychologiquement, une certaine tendance à la distance. C'est à dire que dans le moment où je vis quelque chose, je suis en même temps toujours un peu en recul par rapport à moi-même, c'est une posture d'observation en un sens, je suis très observatrice. De voir cette image de moi-même exposée partout, ça n'a fait qu'accentuer cette prédisposition. Donc oui, il y a un détachement, et je pourrais même ajouter, puisque vous faites votre recherche en esthétique, que le travail qui m'a aidé à comprendre ce mécanisme, c'est le livre que j'ai fait sur Salvador Dalí. En tant que Narcisse, Dalí est exemplaire, et il a beaucoup joué lui-même, surtout dans ses écrits, sur le dédoublement de sa personne. Et la manière dont il a beaucoup joué de sa personne et de son personnage, avec énormément de distance, m'avait fait comprendre que l'effet de médiatisation – et la sienne a été beaucoup plus importante que la mienne – accentuait cette prédisposition à se dédoubler. Les gens vous voient d'une certaine façon et la réaction de Dalí était de surenchérir dans cette image, d'être encore plus caricatural que ce que les gens soupçonnaient... Mais c'est un mode de protection aussi, vous vous cachez derrière ces images. Je suppose que beaucoup de gens qui sont dans cette situation d'être extrêmement médiatisés protègent leur personnalité propre derrière cette ou ces images.

**C.M. :** Et donc le livre peut faire aussi écran à la personne ?

**C.Millet :** Oui, complètement. Bien sûr. Mais c'est un paradoxe parce que je pense aussi que quand vous écrivez un livre où vous mettez le maximum de vous-même, vous êtes dans l'exhibition. Et en même temps le processus même de l'écriture et le fait de rendre public ce que vous avez écrit vous détache de ce que vous avez mis dedans. Beaucoup d'artistes ou d'écrivains pourraient dire la même chose, vous n'êtes plus tout à fait cette personne que vous avez mis dans le livre et qui s'expose, vous êtes déjà ailleurs. Et c'est pour ça que c'est un paradoxe : au moment même où vous vous montrez, apparemment dans votre plus grande intimité, en fait cette intimité vous l'avez déplacée ailleurs.

**C.M. :** Je vois très bien, oui. D'ailleurs sur ce sujet, dans l'entretien avec Richard Leydier, *D'Artpress à Catherine M.*, vous expliquez que votre rapport au souvenir a été modifié par

l'écriture : « Or, maintenant que les choses ont été écrites et publiées, je ne suis plus capable d'accéder au souvenir originel ! Ce qui est écrit dans le livre fait écran à la réalité »<sup>788</sup>. Écrire ses souvenirs ou ses fantasmes revient à les figer, en un sens. N'y a-t-il pas un risque, alors, que ces fantasmes/souvenirs se modifient au fil de la plume, pour les besoins de l'écriture ? Comment fait-on pour éviter ça, ou veut-on simplement les éviter ?

**C.Millet :** Je pense que dans le moment de l'écriture, et là je parle pour moi-même et pour ce livre là (*La Vie sexuelle de Catherine M.*), j'étais très soucieuse de la vérité, très scrupuleuse, j'ai souvent raconté, j'ai vérifié des choses, je suis retournée sur des lieux pour les vérifier, pour le livre sur l'enfance aussi d'ailleurs. Donc pendant le travail lui-même, j'ai ce grand souci d'exactitude. Puis c'est *transcrit*, et là je suppose qu'il y a déjà un premier travail de réorganisation de tous ces souvenirs, de simple mise en forme même. Le résultat, c'est que j'ai constaté à plusieurs reprises que ce qui était écrit avait complètement effacé le souvenir. Pour certaines parties de ce livre, j'aurais du mal à retrouver ce qu'a été la première étincelle du souvenir qui me sera revenue en mémoire et d'où je suis partie. Une fois que c'était écrit, l'écrit avait entièrement recouvert le souvenir. C'est comme se sentir étranger à soi-même, c'est très étrange. Après, je l'ai accepté, mais quand je m'en étais rendue compte, ça m'avait inquiétée. Je me suis demandée « as-tu été aussi honnête que ce que tu prétends ? ». Je crois que oui, mais simplement c'est que je ne pouvais plus le vérifier !

**C.M. :** Donc en un sens la question ne se pose même pas parce que le souvenir, maintenant, c'est ce qui est écrit, donc peu importe qu'il ait été modifié en écrivant ou non. Car ce qui reste, c'est ça, c'est la trace.

**C.Millet :** Oui, exactement.

**C.M. :** Dans *Jour de souffrance*, vous abordez le pouvoir salvateur qu'avaient les lettres de Jacques Henric pendant la « crise », du moins ces cartes postales où il s'efforçait de réveiller vos souvenirs érotiques. Et surtout il y a cette phrase : « Les voies qu'empruntent nos transports intérieurs, passions intellectuelles et sexuelles, peuvent se toucher et sont perméables. Ce n'est pas toujours le cas, mais c'est fréquent »<sup>789</sup>. L'écriture donne-t-elle du sens au plaisir et au désir et à ce qui nous anime érotiquement parlant ?

---

788 LEYDIER, Richard et MILLET, Catherine, *D'Artpress à Catherine M., entretiens avec Richard Leydier*, Paris, Gallimard, coll. Témoins de l'art, 2011, p. 202.

789 *op. cit.*, p. 25.

**C.Millet :** Oui, enfin je pense que ça dépend peut-être des sexualités. Pour moi, le pouvoir érotique de certaines paroles est très grand. Et ce, quelle qu'en soit la nature. Car il peut s'agir par exemple de paroles obscènes qui sont très érotiques, très excitantes, ou ça peut être au contraire une déclaration d'amour très romantique qui éveille la libido, là aussi il n'y a pas tellement de règles. Mais je pense que nous sommes des êtres parlants, je ne vois pas comment le désir pourrait faire complètement l'économie de la parole.

**C.M. :** Oui, c'est surtout que dans la pensée commune, l'écrit et le corps ont l'air d'être très séparés, parce que d'un côté on a le domaine de la pensée, et de l'autre on a le domaine des sensations brutes. Ce qui m'intéresse c'est comment les deux arrivent à se conjuguer, et qu'elles ne sont pas étrangères l'une à l'autre.

**C.Millet :** Oui, pas du tout ! Ce qu'on pourrait donner comme exemple pour étayer ça, c'est qu'il y a beaucoup de couples qui parlent dans l'acte sexuel. Et qu'il peut y avoir dans certains couples un code verbal, une langue privée, qui pourrait même se tenir devant d'autres mais qui ne s'entend que pour les deux complices. Peut-être que quand on est soi-même sensible au langage, on en fait sa source de plaisir intellectuel, mais je pense que c'est inévitable.

**C.M. :** D'accord. J'aurais d'autres questions ensuite sur les mots mais sur le sujet de l'écrit, je me suis demandée si vous et Jacques Henric vous écriviez tout le temps des lettres ou si la « crise » avait relancé cette pratique ?

**C.Millet :** C'est par phase, en effet. Nous avons échangé beaucoup de lettres au tout début de notre relation, et puis je crois qu'à nouveau cette crise a réenclenché une correspondance. Si vous voulez, il y a eu beaucoup d'échanges par voie de lettre, à l'époque ce n'était pas encore des e-mails, dans la phase la plus amoureuse, ou la phase de séduction, et puis je dirais qu'il y en a eu à nouveau quand au contraire ça n'allait plus et qu'il y avait des reproches, des disputes, etc.

**C.M. :** Et l'écriture, par rapport à la parole, aide-t-elle à développer cette pensée amoureuse ?

**C.Millet :** Oui. Je dis même souvent que je n'ai aucune confiance dans la parole. Et c'est même peut-être pour cela que j'ai écrit ces livres. Pour moi le travail d'écriture se rapproche de la parole que l'on peut avoir en analyse, avec un psychologue, qui est une parole vraie. Plus vraie en tout cas qu'une conversation, comme celle que l'on est en train d'avoir par exemple. En analyse, on revient

toujours sur ce que l'on a dit, on est toujours en train de remettre en cause les mots même que l'on a utilisé pour parler d'une situation. Lorsqu'on écrit c'est la même chose, en tout cas pour moi c'est le cas. Je suis en permanence en train de revenir sur ce qui est déjà écrit pour le remettre en cause, le modifier, etc. Et je pense qu'il n'y a qu'à travers ce travail de démontage de la langue qu'on peut faire apparaître une vérité. Peut-être que tout ce que je raconte dans mes livres, j'aurais pu aussi bien le confier à un ami ou une amie intime, en imaginant qu'il l'ait consigné par exemple ou enregistré, je pense que cela donnerait une histoire très différente que celle du livre. Car cela serait une autre vérité. Ce ne serait peut-être pas le cas pour *La Vie sexuelle*, car c'est très factuel, il s'agit beaucoup de faits ; mais pour ce qui est des sentiments et des sensations de *Jour de Souffrance*, ce qui est dans le livre est le fruit d'une sorte d'auto-analyse, de retour sur moi-même. Dans une conversation, vous n'avez pas l'opportunité de revenir sur ce que vous avez dit la veille, on ne le fait pas communément, on ne dit pas «je t'ai dit cela hier mais je n'ai pas employé le mot juste, j'aimerais y revenir », c'est très rare.

**C.M. :** D'accord, je vois. Autour de la même thématique, dans un entretien avec Jacqueline Caux en 2002, vous décrivez comment le vocabulaire utilisé dans *La Vie sexuelle...* change d'utilité au sein même du livre : « Lorsqu'il s'agit de décrire l'acte sexuel, j'ai dit les choses comme elles étaient, avec le vocabulaire que l'on emploie de manière spontanée. En revanche, lorsque je devais faire l'effort de relater comment je voyais mon corps à ces moments-là, comment je le ressentais, j'ai dû passer par des images, par des représentations fantasmatiques, par des métaphores, alors là il y a un peu plus de rhétorique, de renvois analogiques, de recherche stylistique »<sup>790</sup>. Et dans « Pourquoi et Comment », vous décrivez combien votre recherche a été exigeante : « Ensuite, je me suis livrée à la recherche opiniâtre des mots exacts. Cette recherche conduit à explorer plus profondément ses impressions et ses souvenirs ; c'est en corrigeant ses phrases qu'on éprouve son honnêteté »<sup>791</sup>. En comparant ces deux déclarations, on comprends que votre rapport à l'expression des sensations est véritablement complexe. Le vocabulaire est-il un frein à l'expression des ressentis, des émotions et des sensations, ou est-ce un outil qui par la contrainte ça permet de créer ?

**C.Millet :** Je pense que la métaphore nous permet de nous approcher beaucoup plus près des sentiments. Parce ces sentiments sont complexes, il est rare de les trouver exprimés exactement au travers d'un mot dans la langue. Quand je rapportais des scènes sexuelles proprement dites, je faisais presque des ready-made. C'est à dire que je rapportais des dialogues que j'avais entendu, que j'avais

---

790 CAUX, Jacqueline, « Entretien avec Catherine Millet », *Musica Falsa* n°15, Printemps 2002, p. 43.

791 MILLET, Catherine, « Pourquoi et Comment », in *La Vie sexuelle de Catherine M.*, Paris, Seuil, coll. Points, 2002, p. VII.

peut-être moi-même tenu, ou en tout cas j'en faisais une synthèse, c'était comme si on avait planté une caméra ou un enregistreur dans la pièce où je me trouvais avec mes partenaires, cela me permettait de rapporter la scène à l'état brut. Mais quand on essaye de comprendre ce qu'on éprouvait dans l'instant, les sentiments pour ce partenaire ou les sensations qu'il nous a fait éprouver etc..., à ce moment-là je pense qu'on a besoin de la métaphore, on a besoin des images, on a besoin de s'approcher de la sensation, puis on s'en approche un peu mais ce n'est pas complètement exact non plus, donc on va y revenir, etc. Je suis en train de travailler en ce moment sur D.H Lawrence, je voudrais faire un travail similaire à celui que j'ai fait sur Dalí, et ce qui est très flagrant dans son écriture, c'est que c'est une langue qui est souvent très répétitive, et qui va pour décrire un même paysage ou une même relation entre deux personnes, employer plusieurs métaphores les unes à la suite des autres ! Ça lui est reproché, on dit qu'il écrit toujours pareil, mais je pense que c'est délibéré parce que nos sentiments sont tellement difficiles à attraper qu'on a pas fini de courir après, dans le rendu qu'on veut en donner.

**C.M. :** C'est comme si par couches successives on essayait d'annuler le jeu qu'il peut y avoir entre deux compréhensions d'un même mot ?

**C.Millet :** Exactement. On essaye une image, et puis ce n'est pas tout à fait ça, on en essaye une autre mais ce n'est pas cela non plus, et en cumulant, on espère approcher ce que l'on veut décrire. Avant d'écrire ces livres, je ne me serais jamais imaginée me rendre compte à ce point de la pertinence de l'utilisation de la métaphore. Parce que tout d'abord dans le domaine de la critique d'art j'ai plutôt un mode d'approche assez formaliste, en tout cas c'est mon héritage, et puis j'ai un intérêt pour une certaine littérature moderne -disons le nouveau roman- où les auteurs souvent ont voulu justement évacuer la métaphore. Et enfin j'ai autour de moi quelques écrivains de ma génération qui rejettent la métaphore, donc dans cet environnement intellectuel, je n'aurais jamais pu penser à quel point ce me serait utile et à quel point j'en comprendrais l'utilité.

**C.M. :** C'est frappant, la manière dont la pratique peut nous faire changer d'avis, et pas seulement dans l'écriture. Par ailleurs Platon dans *Le Banquet* fait dire à Socrate que l'amour sert à « enfanter de beaux discours »<sup>792</sup>... Pensez-vous que le texte soit la langue privilégiée de l'érotisme ?

---

792 « Quiconque veut, dit-elle, aller à ce but par la vraie voie doit commencer dans sa jeunesse par rechercher les beaux corps. Tout d'abord, s'il est bien dirigé, il doit n'aimer qu'un seul corps et par là enfanter de beaux discours. »  
PLATON, *Le Banquet* [-380 av. J.-C.], XXVIII, traduit du grec ancien par Emile Chambry, Paris, Flammarion, coll. GF, 1992.



**C.Millet :** C'est compliqué. C'est très compliqué de répondre à cette question. Aujourd'hui on est quand même beaucoup dominés par l'image. Et -me semble-t-il- les très jeunes gens aujourd'hui, leur première appréhension de la sexualité n'est pas une histoire qu'ils entendent raconter, ce sont plutôt des images qu'ils ont vu. J'avais eu cette conversation avec Jacques Henric. Il pense que l'image a vraiment une puissance qui surpasse celle de l'écrit, et j'avoue avoir tendance à penser la même chose. L'image est la plus puissante. Maintenant, on peut aussi parfois tomber sur un texte qui a cette force équivalente d'une image. Peut-être que Sade en est capable. Mais si la réponse est Sade, cela veut dire que c'est une écriture très visuelle. C'est parce qu'il est vraiment capable de mettre sous vos yeux les scènes qu'il décrit que son écriture a cette puissance. Ce qu'on appelait les romans érotiques, par exemple, qu'on distinguait de la pornographie par un degré, alors là oui, il y avait des métaphores très poétiques. C'était peut-être adapté aux sensibilités à l'époque, je lisais ces jours-ci des poèmes écrits par une femme, également peintre, une française mariée en suisse, vers 1905, et qui a fait scandale justement car elle avait écrit des poèmes érotiques, une sorte de déclaration d'amour à son amant. Vous lisez ça aujourd'hui, de temps en temps c'est un peu explicite, des bras qui s'emmêlent, des bouches qui se rencontrent etc... mais de nos jours on est bien au-delà de tout cela ! Bref, c'est l'érotisme au sens où on l'entendait à cette époque-là. Et malgré tout cette femme a été obligée de s'enfuir, parce que ça a fait un scandale dans ce petit milieu bourgeois, en suisse, au tout début du XX<sup>e</sup> siècle. On se dit que sur les sensibilités de ses contemporains, ça a eu un effet ravageur que ça ne peut évidemment plus avoir aujourd'hui où l'on a mis la barre un peu plus haut (ou un peu plus bas, je ne sais pas) !

**C.M. :** Je vois. C'est une question de médium dominant dans l'époque, alors.

**C.Millet :** Peut-être, oui. C'est sûr que les gens étaient moins confrontés aux images, dans le temps. J'ai beaucoup d'amis peintres qui sont plus âgés que moi et qui m'ont dit avoir fait leur éducation sexuelle dans les musées ! Parce que c'était la seule occasion de voir des femmes nues ! Aujourd'hui il y a un tel écart ! Je pense souvent à ça, parce que nous sommes dans une période où depuis quelques décennies il y a beaucoup de bouleversements technologiques et sociaux, et qu'on reçoit tout d'une manière très différente par rapport à nos grands-parents, que eux par rapports à leurs propres grands-parents. Il y a un bouleversement profond. Lawrence était un très grand voyageur. Au début du XX<sup>e</sup> siècle ce n'était pas le seul, les anglais ont beaucoup voyagé, ont beaucoup parcouru le monde, et il y avait déjà eu au XIX<sup>e</sup> siècle toute une tradition du voyage chez les écrivains anglais. Et cette question du voyage m'a amenée à me faire une réflexion : il y a des générations qui se sont succédé sur terre, qui si elles n'étaient pas nées au bord de la mer, ne

voyaient jamais la mer de leur vie ! Les images circulaient moins, aussi. À notre époque, la première fois qu'on nous a emmenés au bord de la mer, on avait déjà vu des images de mer, mais il y a des générations entières qui sont mortes sans avoir vu la mer ! Il y a des pages très belles de Lawrence qui sont des vues sur des paysages très ouverts, et je me dis que ces pages, sur la sensibilité de cette époque, devait avoir un impact beaucoup plus grand qu'aujourd'hui, où on voyage beaucoup plus tôt, où on va beaucoup plus loin, où on voit beaucoup plus de choses, où tout est médiatisé, et je pense que c'est aussi vrai pour les images sexuelles !

**C.M.** : C'est vrai mais j'ai l'impression qu'avec toutes les applications de rencontre pour téléphone portable ou sur ordinateur qu'il y a un retour à l'écrit.

**C.Millet** : C'est possible, oui. Je m'amuse d'ailleurs dans le métro à regarder les gens et je crois deviner quand ils reçoivent un message un peu chaud, c'est vrai que c'est fréquent. Il y a une chose qui m'a beaucoup frappée, c'est que parmi l'énorme correspondance que j'avais reçu après *La Vie sexuelle*, les lettres étaient des lettres remarquables. C'étaient des lettres souvent assez longues, très bien écrites, très soignées, même s'il y avait des fautes d'orthographe, et mon interprétation était de me dire que sur des questions aussi intimes et aussi importantes, les gens font attention à ce qu'ils écrivent. Et des réflexes, qui doivent dater de l'école pour des gens qui n'ont pas une pratique de l'écriture, doivent revenir. Ça m'avait beaucoup frappé, c'était de très bonne qualité, les rédactions que j'ai reçues.

**C.M.** : Ça c'est très intéressant. Je suis persuadée qu'on écrit mieux quand on parle d'amour. Ou au moins avec plus d'attention.

**C.Millet** : Oui, car c'est plus difficile.

**C.M.** : Oui, c'est vrai. Vous semblez laisser, dans votre vie, une grande place aux fantasmes et aux rêveries. Pensez-vous que l'écrit comme expression de ces fantasmes/rêveries (la lecture et/ou l'écriture) puisse être une expérience érotique en soi, justement ?

**C.Millet** : Oui, quand même, car une grande part de la littérature érotique est plus ou moins une transcription de fantasmes. Tout ce qu'on nous raconte dans les livres érotiques ne s'est pas forcément produit pour de bon, donc c'est de l'ordre du fantasme. Et puis je pense aussi que souvent le fantasme va plus loin que le réel. Et si on le transcrit, on donne à lire et on partage une expérience

peut-être plus extrême que si on se contente de transcrire la réalité telle qu'on l'a vécue. Et les fantasmes vont plus loin que la réalité, donc si vous les partagez à travers un récit, cela va être sans doute plus saisissant que si vous vous contentez de raconter la dernière fois que vous avez rencontré votre petit ami. Je pense qu'il y a quelque chose de cet ordre.

**C.M.** : Oui, d'ailleurs par rapport à l'acte de décrire en lui-même, dans *La Vie sexuelle de Catherine M.*, il y a ce passage à propos de la description d'une fellation : « Si je me laissais aller à la facilité, je pourrais en écrire des pages, d'autant que la seule évocation de ce travail de fourmi déclenche déjà les premiers signaux de l'excitation. Il y aurait peut-être même une lointaine correspondance entre ma façon de peaufiner un pompier et le soin que j'apporte, dans l'écriture, à toute description »<sup>793</sup> ; et dans « Pourquoi et Comment » vous écrivez : « Comme Pollock peignant était dans sa toile, j'étais, moi écrivant, dans le livre »<sup>794</sup>. Que ressens-t-on quand on écrit sur l'érotisme ? Le corps est-il impliqué, y a-t-il une forme de détachement ou est-ce plus complexe ?

**C.Millet** : Je pense que ça dépend vraiment des moments. Parfois vous êtes confrontés à un pur problème d'écriture : comment faire tenir ce passage debout, raconter une scène assez compliquée, et comment la rendre suffisamment simple pour que ce soit compréhensible pour le lecteur... Dans ces moments-là vous vous enquiquinez bien. Mais c'est vrai qu'il fallait quand même pour la vérité de certains passages que je réveille des sensations en moi. Et d'ailleurs -et c'est évidemment vrai pour le livre sur l'enfance parce que les sensations, les sentiments étaient très loin, mais c'est aussi vrai pour *Jour de Souffrance*- il y a des moments où je délaisse l'ordinateur et c'est simplement une descente en moi-même pour essayer de trouver au fond de moi ce que je pouvais éprouver sur le moment. Donc il y a des allées et venues. Pour *La Vie sexuelle* oui, il y avait des moments -excitants n'est pas le mot, mais jubilatoires- à réveiller ces souvenirs. Et pour *Jour de Souffrance* c'était le contraire. Il y a des fois où il a fallu vraiment que je prenne sur moi-même parce que ce qui se réveillait était douloureux, donc il fallait un peu que je me force.

**C.M.** : Donc il y a bien une implication du corps dans l'acte d'écrire, et pas seulement de la pensée.

**C.Millet** : Oui, je pense.

---

<sup>793</sup> *op. cit.*, p. 171.

<sup>794</sup> *op. cit.*, p. VII.

**C.M. :** Je pense aussi. On en arrive à ma dernière question ; dans « Pourquoi et Comment », vous racontez ceci : « Dans un passage du livre, je dis qu'il m'est arrivé de me rendre dans ces lieux de rencontres sexuelles avec la même anxiété que celle éprouvée juste avant de donner une conférence, présageant de mon épuisement après avoir abandonné sans aucune réticence mon corps, comme je me sens tout entière aspirée dans un texte qui me relie à un auditoire »<sup>795</sup>. Ce qui m'intéresse est surtout cette dernière phrase. Comment le texte fait-il lien entre les corps ? Car une conférence, c'est bien ça : un lien entre des corps présents à travers un texte... Ou même quand on pense à *La Vie sexuelle de Catherine M.* qui a créé une communauté (au sens large, car il n'y a pas de « club des lecteurs » de ce livre), c'est un livre qui fait lien entre les corps...

**C.Millet :** Il y a cette comparaison avec la conférence oui. C'est vrai que j'aime assez les interventions en public, je ne les ai pas aimées tout de suite mais j'ai appris à les aimer. Mais en effet j'ai le trac avant, et je ne lis pas de texte. J'ai un texte devant moi mais la plupart du temps je ne le lis pas. Vous êtes dans un état de concentration très grand dans ces moments-là ! Je ne sais pas si ça vous est arrivé de parler en public, mais on est complètement dans son texte, même s'il n'est pas écrit on le lit, on est très concentré. Et la concentration est renforcée -me semble-t-il- par le fait qu'on est dans une salle fermée avec un public très attentif, on baigne un peu dans la même atmosphère... Souvent il y a des projections, la salle est dans le noir, ou si elle n'est pas dans le noir vous avez des projecteurs qui vous aveuglent, et donc ce qu'il y a en face de vous est la plupart du temps un public anonyme que vous ne voyez pas (en plus je suis myope donc pour moi tout est flou) donc on est dans un atmosphère d'indistinction avec le public. Moi c'est comme ça que je le ressens. Je suis très concentrée, très dans mon texte, et puis en même temps avec mon corps je suis dans un espace très homogène avec celui occupé par le public. Et je le ressens comme une sensation agréable. On est dans un moment de très grand absorbement, à la fois pour avoir ce texte à dire, et aussi par cette espèce d'osmose où à votre concentration répond l'attention du public. Rien n'est plus désagréable que de sentir un public distrait. Et quand c'est l'inverse, c'est très agréable, et très érotique, oui.

**C.M. :** Et bien je crois que nous avons fini, mes questions s'arrêtent là. Une dernière chose : auriez-vous des recommandations bibliographiques pour alimenter mon sujet, sur le lien entre l'écrit et l'érotisme ?

---

795 *Ibid.*, p. XII.

**C.Millet :** Est-ce que vous avez lu Lawrence ? Il a écrit des tonnes de choses sur le sujet, mais les romans, surtout : *Lady Chatterley* bien sûr, il faut savoir qu'il en a écrit trois versions. Ce n'est pas la dernière qui me plaît le plus, mais il y a là des dialogues érotiques, on comprends qu'en 1928 ça ait eu du mal à passer. Et puisqu'on parlait de métaphore, il y a quelque chose qui est très très beau chez Lawrence, c'est que c'est un grand écrivain du paysage. La relation de ses personnages avec la nature est d'un érotisme fou ! Dans *L'Arc-en-ciel* il y a des passages qui sont magnifiques ; un couple qui fait l'amour en pleine nature sur une plage, à mon avis c'est très puissant. Moi j'ai eu envie d'écrire sur lui parce que je me suis un peu prise de passion, mais aussi car je me suis rendue compte que ce nom qui est tellement célèbre est en fait très inconnu ! On écrit toujours sur ce qui nous passionne, et attise notre curiosité.

**C.M. :** Merci pour ce joli mot de la fin.

*Entretien mené le 23/03/2016, à Paris, dans les locaux d'ArtPress.*

## Annexe n°3

### Entretien avec Claude Bard

#### À propos de l'édition érotique, et du rapport entre expérience et écriture

**Camille Moreau :** Monsieur Claude Bard, vous êtes éditeur de littérature érotique depuis plusieurs années, vous avez repris en 1994 les éditions *Media 1000* et créé en 1995 *La Musardine*, librairie et maison d'édition de littérature, d'essais et de bandes dessinées érotiques, devenue depuis la référence en termes de qualité éditoriale sur le sujet. Avez-vous été éditeur de littérature générale et si oui qu'est-ce qui, selon vous, est vraiment spécifique à l'édition érotique ?

**Claude Bard :** J'ai démarré dans l'édition par la petite porte, en rencontrant un éditeur qui s'occupait de la collection érotique *Media 1000*. *Media 1000* appartenait à l'époque à Hachette, cette personne m'a présentée au directeur et j'ai été embauché pour être éditeur assistant. J'ai donc tout de suite été balancé dans cette maison d'édition érotique. Je n'avais pas de carrière universitaire mais je lisais beaucoup, j'aimais beaucoup la littérature – toute sorte de littérature, j'aimais déjà beaucoup Bataille et quelques auteurs licencieux – mais je n'étais pas destiné à une spécialisation érotique à cette époque. Ce sont un peu les rencontres, les opportunités, le hasard qui m'y ont mené. Je suis donc entré dans cet univers-là à lire, à rencontrer des auteurs, et c'est ensuite, quand Hachette a voulu se séparer de *Media 1000*, que j'ai eu l'opportunité de racheter la maison et de créer *La Musardine* dans la foulée, pour, tout en restant dans le domaine érotique, essayer d'élargir un petit peu le spectre de publications, de sortir de ce ghetto qu'était cette littérature de gare.

**C.M. :** Oui, et de donner aussi une certaine qualité, une forme qualitative à cette forme de littérature, puisque maintenant il me semble que *La Musardine* est reconnue comme une maison d'édition certes spécialisée mais de qualité littéraire certaine, surtout en ce qui concerne la collection *Lectures amoureuses* qui était dirigée par Pauvert.

**C.B. :** Effectivement. Quant à savoir si cela est différent d'être éditeur de littérature érotique ou de littérature générale, à priori je n'en sais rien car je n'ai jamais été éditeur de littérature générale. Je dirige par ailleurs une autre maison d'édition qui n'a rien à voir, qui n'est pas de littérature mais de

spiritualité<sup>796</sup> mais je dirais qu'il n'y a pas de différence sur le fond. Évidemment nous avons affaire à des auteurs et des textes de pure littérature, certains de nos auteurs parmi les meilleurs -comme Esparbec- sont indéniablement des auteurs qui n'ont rien à envier à ceux d'autres maisons plus littéraires, ce sont des gens qui sont vraiment habités par l'écriture, qui écrivent tous les jours, etc. Sur le fond il n'y a donc pas de différence fondamentale, sur la forme en revanche, il y a une question de moyens, une question de public. Nous n'avons pas les mêmes moyens qu'une maison de littérature « blanche », les perspectives de ventes ne sont pas les mêmes, donc nous n'avons pas la même écoute des libraires, notre public est plus spécialisé, plus restreint...

**C.M. :** Et ce, malgré le succès de la New Romance, le renouveau de la littérature érotique de ces dernières années ?

**C.B. :** Oui, malgré cela, nous avons aussi des contraintes. Esparbec qui est notre auteur phare et avec qui j'ai vraiment fait un long parcours écrit malgré tout de la pornographie, nous l'indiquons sur la couverture et cela limite le public. Il y a des libraires qui n'en veulent pas, il y a quand même des spécificités à ce genre d'édition. Quand nous avons créé la collection *Lectures amoureuses* avec Jean-Jacques Pauvert à l'époque où il avait une bonne image en librairie, cela nous a aidé pour installer la collection. Puis nous avons également tout de suite proposé des textes classiques, en démarrant avec Pierre Louÿs par exemple, mais aussi avec des textes très forts comme *Ma Vie secrète*<sup>797</sup> qui est vraiment un texte fondamental et très pornographique aussi. Nous avons installé la collection de cette manière, mais mise à part ces quelques détails, je ne fais pas de différence essentielle avec la littérature normale, sur le fond. Il s'agit du même métier.

**C.M. :** L'érotisme est un sujet où la subjectivité est reine. En érotisme il n'y a pas d'expert, toutes les expériences se valent, toutes les sexualités sont légitimes et comme le dit Jean-Luc Marion dans *Le Phénomène érotique*, « Du phénomène érotique, nous ne savons pas la même chose, mais nous en savons tous autant ; devant lui, nous restons d'une égalité aussi parfaite que notre solitude »<sup>798</sup>. Les lecteurs sont nombreux, leurs goûts sont variés et leurs sexualités multiples mais les choix éditoriaux sont l'affaire de quelques personnes. Quelle est la place de la subjectivité dans le choix de l'éditeur ? Essayez-vous d'être le plus large possible ou avez-vous des goûts spécifiques qui transparaissent dans les collections ?

---

796 Il s'agit des éditions Almore.

797 ANONYME (« Walter », attribué à Henry Spencer Ashbee), *Ma vie secrète* [1888], Paris, La Musardine, 2007.

798 MARION, Jean-Luc, *Le phénomène érotique*, Paris, LGF, 2004, p. 22.

**C.B. :** Nous avons tous nécessairement des goûts, mais je dirais qu'on se laisse malgré tout porter par les propositions des auteurs. De deux choses l'une: il y a les collections comme *Media 1000* qui sont des collections à la charte éditoriale très définie, avec un public réellement acquis qui attend quelque chose, et dans ces collections là on passe des commandes auprès des auteurs et le directeur de collection va surveiller que le texte correspond au cahier des charges. Ça c'est une chose, par exemple. De l'autre côté, hors de ces collections, comme la plupart des éditeurs nous espérons ouvrir le courrier et trouver un manuscrit extraordinaire, une proposition forte – dernièrement par exemple ce texte de Jacques Abeille qui nous est arrivé – et découvrir un texte qui met en posture de ne pas décider grand chose. Cela nous plaît bien sûr, mais simultanément nous nous retrouvons devant un texte très fort qui s'impose de lui-même. Quand on a affaire à un auteur véritable, généralement on est quand même plutôt suiveur.

**C.M. :** Et ce quelle que soit la proposition du texte, même si les expériences décrites ne correspondent pas au goût de l'équipe, le simple fait que le texte soit fort suffit à l'imposer ?

**C.B. :** Absolument. Nous allons bientôt lancer une nouvelle collection qui vise un public plutôt féminin avec des textes écrits par des femmes. Le cahier des charges existe certes, mais il faut savoir faire place à des textes qui nous paraissent intéressants en soi. Et ce qui fait qu'un texte est intéressant n'est pas défini, même au niveau érotisme. Il y a les qualités littéraires, il y a la force de l'érotisme, il y a plein de choses.

**C.M. :** Je vois, les critères esthétiques sont au final assez importants. D'ailleurs, en parlant des auteurs, vous avez édité bon nombre de grands noms de la littérature érotique, nous avons parlé d'Esparbec, mais il y a aussi Françoise Rey et Eric Jourdan, qui sont de vrais auteurs, sans oublier plus grand noms de la littérature « blanche » ; Jacques Abeille, Jacques Serguine, et chez les classiques, Apollinaire, Oscar Wilde... Il semblerait que tous les grands auteurs se sont attachés à produire un jour un texte érotique. D'après vous qu'est-ce qui pousse un auteur vers ce sujet particulier ?

**C.B. :** Je ne crois pas qu'il y ait de réponse simple. Dans le cas d'Apollinaire, on sait qu'au départ ses textes érotiques sont simplement de petites commandes. Sa participation à des collections et des ouvrages vendus sous le manteau pour des amateurs était en partie intéressée, mais ce n'est pas le cas de tous. Esparbec, que je connais effectivement très bien, est quelqu'un qui écrit depuis l'adolescence, qui a toujours écrit des choses érotiques mais aussi des polars, de la poésie...



Pourquoi écrit-il de l'érotique ? C'est son histoire personnelle, et ce sont ses fantasmes, ses obsessions qui le poussent à écrire ce genre de littérature, mais je ne saurais pas pourquoi Catherine Millet s'est mise à écrire son texte par exemple, c'est très compliqué. Ce qui est sûr, et on le voit dans les manuscrits qu'on reçoit, c'est que c'est quelque chose qui titille beaucoup d'auteurs, même des auteurs installés qui ont parfois envie de se lancer, tout simplement peut-être car l'écriture du sexe touche à quelque chose de vrai, de fort, d'authentique, sur lequel il est difficile de tricher, un domaine au centre de l'expérience commune. Après, il y a un distinguo à faire entre les auteurs comme Houellebecq qui avec excellence va écrire quelques scènes érotiques dans un roman, et puis des auteurs comme Esparbec qui un peu de manière obsessionnelle vont écrire leur histoire autour des scènes érotiques. Il y a des natures d'auteur différentes.

**C.M. :** Il n'y a pas un type de l'auteur érotique prédéfini, alors.

**C.B. :** Après, cela relève de la psychanalyse, pour chacun. Dans le cas d'Esparbec, il s'agit des obsessions de son enfance, de sa belle-mère qui le haïssait, il sait lui-même très bien pourquoi il écrit de l'érotique, mais c'est son histoire personnelle.

**C.M. :** Être éditeur de littérature érotique, c'est concevoir des livres qui peuvent potentiellement émouvoir le corps de centaines de lecteurs. En êtes-vous conscient ? Comment le texte fait-il lien entre les corps ? Car c'est une sorte de consensus, un livre érotique, cela rassemble des auteurs autour d'une expression érotique particulière.

**C.B. :** Quand vous me posez cette question, la première pensée qui me vient, c'est que le champ de la pornographie est quand même plus vaste. On ne peut pas oublier qu'il y a sur internet, dans la vidéo, des choses qui émeuvent beaucoup de gens. Malheureusement la littérature érotique est malgré tout un peu en déclin, la production s'est un peu diffusée, à l'image de Houellebecq que nous évoquions tout à l'heure, dans la littérature générale. Les collections comme *Media1000* sont en régression, cette littérature « de gare » est malgré tout un peu passée de mode. Mais on tombe parfois encore sur des textes originaux, nous avons notamment publié des auteurs femmes qui renouvellent un peu les choses, notamment Octavie Delvaux qui propose de la littérature semblable à *Cinquante nuances de Grey* mais sans la niaiserie qui va avec, et nous avons aussi dans la littérature homosexuelle des choses intéressantes, mais cela dit je trouve que nous sommes un peu en retrait.

**C.M. :** La grande période de la littérature érotique est terminée ?

**C.B. :** Il faut toujours se méfier avec la littérature, il peut y avoir des périodes où les propositions ne sont pas extraordinaires, et puis cela peut reflourir soudainement. Mais nous ne sommes sûrement pas dans une veine très florissante depuis quelques années.

**C.M. :** Pourtant on pourrait penser que, vu qu'il y a cet accès libre à la vidéo, cela pourrait faire revenir les lecteurs déçus ou dégoûtés par cette abondance vers la littérature, qui est un peu plus construite. J'aurais plutôt tendance à penser que l'essor de la pornographie sur internet avait cet effet bénéfique.

**C.B. :** C'est un peu le pari que nous faisons avec la collection que nous lançons, qui sera dirigée par Octavie Delvaux, où nous proposons une littérature pornographique mais aussi très littéraire et dans un langage différent de celui d'Esparbec. Nous faisons le pari de capter ces lectrices intéressées par la New Romance, mais malgré cela il y a quand même une baisse significative.

**C.M. :** Dans une interview précédente<sup>799</sup>, vous déclarez qu'il y a un plaisir charnel à recevoir le premier exemplaire d'un livre conçu pendant des mois. Pensez-vous que le livre peut être un corps érotique ?

**C.B. :** Là-dessus il y a deux choses. Tout d'abord, pour n'importe quel éditeur, il y a un côté magique : nous travaillons pendant des mois sur un livre qui est d'abord un manuscrit ou même d'abord une idée et puis vient le moment où l'on reçoit ledit livre. Et c'est toujours une émotion particulière, car il y a une forme de distance, mais cela n'est pas spécifique à l'édition érotique. Et ensuite nous sommes tout de même attachés aux cotés charnel du livre, à la forme, au graphisme, au papier, il y a ce plaisir charnel qui existe bel et bien. Mais force est de constater que cela se complexifie. Nous avons par exemple sauté le pas et nous sommes très engagés sur les ebooks, 20 % de notre chiffre d'affaire est réalisé en ebooks, ce qui est énorme face au marché français où l'ebook représente 3 % de chiffre d'affaire. Cela fait partie des paradoxes, mais un beau livre c'est toujours quelque chose de magique.

---

<sup>799</sup> ANONYME, « Entretien avec Claude Bard », sans date, sans titre [en ligne] <https://fr.calameo.com/books/003436823a704b551076e>.

**C.M. :** Par rapport à cela aussi, en tant que lecteur professionnel de littérature érotique -et là je m'adresse au lecteur, non à l'éditeur-, pensez-vous que la lecture puisse être une expérience érotique en soi ?

**C.B. :** Bien sûr ! La poésie est-elle une expérience poétique ? Un poème, cela se dit, et un livre érotique se lit aussi à voix haute, ce qui est d'ailleurs un exercice assez difficile, cela ne marche pas à tous les coups, mais quand cela fonctionne, c'est assez extraordinaire et fort. C'est une expérience, oui. Mais est-ce que le lecteur s'en rend toujours compte ? Je ne sais pas. Mais est-ce que c'est essentiellement différent d'autres choses ? Pour moi là où c'est le plus évident, c'est dans la poésie. Il est évident que cela doit se lire à voix haute, l'émotion doit s'entendre, c'est le canevas le plus important. Après il est aussi évident que je ne lis pas les manuscrits à voix haute !

**C.M. :** La collection *Confessions érotiques* publiée chez *Media 1000* se targue de réalité, elle prétend présenter des témoignage véridiques : cela est-il le cas ?

**C.B. :** Ça n'a jamais été le cas. La collection existe depuis les années 80, mais autant dans *Union* les lettres étaient réelles (au début du moins, cela je peux en témoigner, *Union* étant chez Filipacchi dans les mêmes locaux qu'Hachette à l'époque où je travaillais pour eux, et nous faisons nos maquettes ensemble). Ils recevaient réellement des lettres. Ils prétendent qu'ils en reçoivent toujours, je pense que c'est le cas. Elles sont certes retravaillées, mais véridiques. Quand nous avons créé les *Confessions érotiques*, l'idée était de s'inspirer de cela. Mais autant on peut sur une page faire un témoignage et l'envoyer, autant sur 120 pages, cela demande une construction, c'est un travail. Les *Confessions érotiques* sont censés être des témoignages, mais c'est simplement que les récits sont à la première personne. Ils n'ont jamais été authentiques. Cela dit, pour cette collection, il y avait des commandes mais la plupart des auteurs envoyaient leur manuscrit par la poste. Il s'agissait donc de gens qui avaient envie d'écrire mais qui n'était pas des écrivains professionnels, il y a eu beaucoup d'écrivains amateurs qui écrivaient dans cette collection, des gens qui écrivaient un seul texte, d'autres qui en écrivaient plusieurs, distillant ainsi un petit parfum d'authenticité malgré tout, mais cela n'a jamais été vérifié ni vérifiable.

**C.M. :** Donc l'expérience réelle dans ces textes-là n'est pas attestée du tout, nous n'avons pas forcément besoin de vivre ce qu'on décrit pour le décrire, alors ?

**C.B. :** Cela dépend. Il y a plusieurs possibilités. Évidemment, si dans le roman policier il fallait que les auteurs aient tous tué quelqu'un pour pouvoir écrire, les maisons d'éditions auraient leurs locaux en prison ! Cela dit dans le cas d'Esparbec et de beaucoup de textes de la littérature érotique, il y a quelque chose qui se transmet du réel, de l'expérience, de l'obsession de l'auteur. Quelqu'un qui aurait une vie fantasmagique extrêmement riche ne serait pas forcément un bon écrivain, cela ne suffit pas, l'érotisme demande un ancrage dans le réel. Si ce n'est que du fantasme, cela se sent à la lecture. La plupart des grands auteurs ont eu une vie sexuelle très riche, Esparbec, Pierre Louÿs... Mais il peut y avoir des contre exemples, quelqu'un qui n'a jamais touché un corps peut aussi écrire sur la littérature érotique.

**C.M. :** Oui, on pense par exemple à Joë Bousquet qui était handicapé.

**C.B. :** Oui, mais dans ce cas c'était un accident, sa vie sexuelle était extrêmement riche et c'est le fait de ne plus y avoir accès qui lui a fait sortir cela par les mots, mais il avait quand même un ancrage dans la réalité.

**C.M. :** Au niveau éditorial, le marché du livre érotique est passé du succès de la littérature au succès du livre de développement personnel (*Media1000* sur le déclin, alors que la collection « Osez » est en plein succès...) Comment expliquez-vous cela ? Les lecteurs veulent-ils qu'on leur parle d'eux ? L'étrangeté de l'érotisme, son côté onirique a-t-il disparu au profit de la vraisemblance, du réalisme, du témoignage ?

**C.B. :** Pour moi, ce sont deux publics complètement différents. Il y a le public de la littérature et le public du livre pratique. C'est vrai que la collection « Osez » a connu un très grand succès, parce que nous étions précurseurs, *Marabout* faisait déjà des livres sur la sexualité mais ils s'arrêtaient à un niveau plutôt généraliste, et nous sommes arrivés à l'époque avec des sujets pointus, la fellation, la sodomie, des thématiques plus précises et en même temps traitées avec humour, avec des illustrations... Et cela fonctionnait car c'est une autre catégorie de public qui cherche ce genre de savoir. Mais est-ce le même public que celui de la littérature érotique, j'en doute. Sociologiquement, nous n'avons pas de données, mais j'en doute.

**C.M. :** Platon dans *Le Banquet* fait dire à Socrate que l'amour sert à « enfanter de beaux discours »... Pensez-vous que l'écrit soit le médium privilégié de l'érotisme ou est-ce que l'image l'a dépassé ?

**C.B.** : L'éros, l'amour, c'est tout simplement une force de vie, donc cela doit être le cas, mais est-ce que l'écrit est le terrain privilégié de l'érotisme ? Je dirais plutôt que son terrain privilégié c'est la vie, tout simplement. Pour certains auteurs, la libido, l'éros, est la force principale qui les fait agir, donc cela doit infuser toute chose... Après culturellement est-ce que l'écriture est plus adaptée, je crois que cette question dépasse le cadre de l'érotisme. Le visuel semble prendre le pas sur beaucoup de choses actuellement, et dans l'art contemporain l'érotisme est très présent également. Le visuel ce n'est pas seulement les sites pornographiques, c'est plein d'autres choses. Je ne saurais dire, je pense que la littérature d'une façon générale est quand même un peu en retrait à notre époque. L'avantage de la littérature est de laisser une place importante au fantasme. Dans le visuel c'est très difficile. En littérature, naturellement, si l'auteur parle de quelque chose de vécu puis glisse dans le fantasme, on ne va pas forcément s'en rendre compte, il y a un passage assez naturel entre les deux pôles qui sont poreux dans la littérature. Pour ces sortes de raisons, c'est vrai que la littérature est malgré tout bien à même de restituer la charge érotique.

**C.M.** : C'est ce que je pense, et il ne me reste plus qu'à le prouver.

*Entretien mené le 01/02/2017, à Paris, dans les locaux des éditions La Musardine.*

## Annexe n°4

### Entretien avec Frank Spengler

#### À propos de l'édition érotique, du public du genre et de la transgression

**Camille Moreau :** La première question que je me posais et que je vous pose conséquemment, puisque vous avez été éditeur dans plusieurs maisons, et que vous avez édité toutes sortes de livres, pas uniquement de la littérature érotique, c'est qu'est-ce qui, selon vous est spécifique à l'édition érotique ?

**Frank Spengler :** La première spécificité, c'est qu'on ne vous regarde jamais comme un autre éditeur, comme un éditeur lambda. Socialement, professionnellement, on vous prête des intentions ou des expériences qui ne sont pas forcément les vôtres. Cette littérature, comme c'est une littérature de l'intime, on s'imagine que si vous êtes dans cette littérature-là (à plus forte raison écrivain qu'éditeur) c'est que forcément vous êtes vous-même très versé dans des pratiques extrêmes. Cela peut être vrai comme l'inverse, j'ai publié des auteurs qui étaient complètement dans le fantasme narratif, comme des auteurs qui étaient entièrement dans le récit de leur vie. Mais ce n'est pas cela qui m'intéresse, moi mon questionnement c'est comme vous, je suis récepteur, c'est l'émotion que cela me procure, est-ce que je bande ou pas, est-ce que ça m'excite, et surtout, au-delà de moi, est-ce que cela va en exciter d'autres ? Parce que mon but derrière moi c'est de vendre des livres, il ne faut pas l'oublier.

**C.M. :** Oui, il y a la subjectivité de l'éditeur, elle existe, mais il faut la dépasser, ou en tout cas l'interroger par rapport au public aussi.

**F. S. :** Voilà et par rapport au public et non par rapport à sa propre fantasmagorie. Moi j'ai des fantasmes qui sont très particuliers et qui n'intéressent pas le grand public. En revanche, j'ai aussi des fantasmes de monsieur et madame tout-le-monde, et c'est plutôt ceux-là que je dois mettre en avant, mais ce qui est surtout important c'est que vous n'êtes pas regardé comme un autre éditeur. Je donne souvent un exemple, si vous avez lu un peu ce que j'ai écrit sur le sujet, le nombre de soirées où la question m'est posée « qu'est-ce que vous faites dans la vie » « je suis éditeur » « Ah ! Éditeur ! Quelle joie ! Et vous publiez quoi ? » « De la littérature érotique » « Oh, quel

dommage... » Mais, tout de suite il y a un mais après, vous devenez le sexologue de service. « Moi ma copine veut pas se faire enculer, comment on fait ? » vous voyez, et moi sur ces questions je suis nul, je ne suis pas un expert, je ne suis pas plus ni moins renseigné que n'importe qui ! Je ne suis ni sexologue ni médecin mais souvent la conversation glisse sur ce terrain-là. Il y a donc un regard effectivement social, très différent des autres, et on vous regarde un peu avec intérêt et avec aussi un peu de défiance. C'est pour cela que moi, comme j'ai fait beaucoup de choses, j'emmerde un peu tout le monde, j'ai fait toute sorte de livres, j'ai fait des livres de cuisine, je publie des gens absolument haineux qui sont très très mal de publier<sup>800</sup>, j'ai aussi publié des inédits de Miller<sup>801</sup>, bref. Mais ce qui caractérise le statut de l'éditeur licencié c'est que vous n'êtes considéré pas un éditeur comme un autre. Ni même comme un éditeur de polar, ou de littérature régionale, ou un éditeur historique

**C.M.** : Donc c'est vraiment un genre qui est encore à part de la production éditoriale.

**F.S.** : Complètement parce que c'est un des rares genres qui vous renvoie à vous-même ! Comme un effet boomerang. Parce que si nous ne sommes pas tous ou assassins ou voleurs ou inspecteurs de police, nous sommes tous des êtres baisants, ou aspirant à l'être. Ce sont des interrogations que j'ai eu très jeune, comme vous, qu'est-ce qui fait tout à coup que la littérature érotique est à l'écart, c'est que voilà quelque chose qui nous concerne tous et qui concerne notre intimité. La différence est là.

**C.M.** : C'est ce dont j'avais effectivement l'intuition. Mais d'après vous qu'est-ce qui pousse un auteur vers ce sujet particulier ? Parce que vous connaissez les auteurs personnellement, pour certains vous les suivez tout au long de leur carrière, qu'est-ce qui pousse un auteur vers la littérature érotique ?

**F. S.** : Je pense qu'il y a une part d'exhibitionnisme, parce que là encore vous êtes dans l'intime, vous livrez une part de votre intimité, même si elle est fantasmée ou sublimée ; il y a aussi un côté défi (ce que disait ma mère<sup>802</sup>, d'ailleurs), écrire de la littérature érotique c'est faire un doigt d'honneur à la société. C'est un *fuck*, par rapport au regard social, culturel, etc. Ce sont deux raisons, mais il y a aussi le fait que ce soit une littérature des sens, qui est une littérature très riche,

---

800 Le sioniste et antisémite Alain Soral, ndlr.

801 MILLER, Henry, *Capricorne*, Paris, Éditions Blanche, 2013. Il s'agit d'un manuscrit inachevé qui avait été pensé par Miller comme la suite de *Tropique du Cancer*, en réalité la première version de *Tropique du Capricorne*.

802 Il s'agit de Régine Deforges, première femme éditrice à publier des écrits érotiques.

très riche d'émotions, comme ce que disait Bataille. Moi les seuls livres qui m'intéressent c'est ceux qui s'intéressent au mal. La new romance, même si je les respecte beaucoup et que je trouve que certains sont intéressants, c'est quand même tellement formaté et à la fin tellement happy-endisé qu'on s'en désintéresse. Par exemple j'ai bien aimé l'histoire du dernier Goncourt, de cette nana qui tue les mômes dont elle a la garde<sup>803</sup>. C'est affreux, horrible, mais c'est intéressant, il y a du corps, il y a de la chair, on est toujours plus attiré – je parle en littérature – par les aspérités...

**C.M.** : Oui, par ce dont on ne pourra pas forcément faire l'expérience dans la réalité...

**F.S.** : D'une part, oui, ou par la faille des personnages qu'on nous propose ! Ce qui est intéressant dans Madame Bovary c'est qu'elle fasse cocu son abruti de bourgeois ! C'est ça qu'est rigolo ! C'est ça qui nous intéresse ! Ou Thérèse Desqueyroux quand elle va buter son mari en l'empoisonnant ! C'est ça qui est marrant ! Sinon, c'est chiant !

**C.M.** : Être éditeur de littérature érotique, c'est concevoir des livres qui peuvent potentiellement émouvoir le corps de centaines de lecteurs. En êtes-vous conscient ? Comment le texte fait-il lien entre les corps ?

**F.S.** : Oui, je suis conscient, plus je me dis qu'il y a des gens qui prennent leur pied avec mes livres, plus ça me fait plaisir, je fais cela pour ça ! C'est comme un comédien, plus il a de spectateurs plus il est content. Pour ma part ça me fait plaisir de savoir qu'il y a des gens qui se sont masturbés sur mes livres, que des couples ont baisé sur ce que j'ai publié, souvent d'ailleurs on me remercie, et bien sûr que ça me fait plaisir, c'est la finalité de mon boulot. Et oui, le texte fait lien entre les corps, parce que j'ai toujours pensé qu'un texte vous renvoie à des zones de vous-même qui vous touchent. J'ai publié par exemple beaucoup de textes homo, mais ils ne m'ont jamais procuré une émotion érotique. Ils m'ont procuré une émotion littéraire, je sais que les textes sont bons, qu'ils ont de la qualité mais il ne m'ont jamais fait bander. Donc ils ne s'adressent pas à mon corps. A côté de cela, j'ai des textes que je publie en fonction de certains fantasmes que j'ai. L'émotion littéraire n'est pas à mettre de côté non plus dans ce processus ; prenez par exemple une pipe. C'est tout de même assez banal une pipe, comme acte érotique. Mais quand Françoise Rey vous raconte une pipe, vous avez envie d'être dans sa bouche !

---

803 SLIMANI, Leïla, *Chanson douce*, Paris, Gallimard, 2016.



**C.M. :** C'est vrai que Françoise Rey est excessivement douée pour raconter les expériences les plus communes de la sexualité de manière splendide...

**F.S. :** C'est justement ça la force – et quelque part la faiblesse – de cette littérature, c'est qu'on est tous des êtres baisants, et raconter des choses qu'on a tous fait c'est comme si je vous racontais une marche dans la forêt, il faut un certain talent pour émouvoir le lecteur qui a lui aussi une vie sensuelle, pour l'émouvoir avec des mots sur une pratique somme toute assez commune, assez banalisée, c'est cela aussi le talent de l'écriture. Donc est-ce que les écrits érotiques réussis font le lien entre les corps ? J'ai envie de dire oui. J'ai une amie qui a eu envie d'essayer la sodomie à cause d'un texte que j'ai publié où effectivement le personnage auquel elle s'est forcément identifiée refuse cette pratique mais se laisse convaincre par son amant.

**C.M. :** Il y a donc un passage à l'acte par la lecture ?

**F.S. :** Là effectivement oui, il se passe quelque chose dans mon corps à la lecture. C'est une des littératures qui peut vous amener à vous caresser par exemple. Et beaucoup de femmes le disent aujourd'hui, parce qu'il y a effectivement un émoi, un passage au corps. Et c'est en cela que la littérature érotique est toujours mal jugée, transgressive, et qu'on essaie de plus en plus de la codifier, de la banaliser.

**C.M. :** C'est ce qui se passe pourtant avec toute la mouvance de la New Romance et des romans adultes nouvelle génération, dont vous êtes leader.

**F.S. :** Oui, j'en ai bien conscience. C'est assez drôle de voir que je suis passé d'un extrême à l'autre : il y a vingt ans c'est nous qui vendions des livres de cul aux américains, on ne s'imaginait pas qu'on serait envahis vingt ans plus tard par eux ! Je n'ai pas honte de dire que nous sommes passés du gastronomique au fast-food. Mais il y a une raison derrière, les livres qu'on choisit sont relativement bien foutus, et ils permettent de faire rentrer en lecture tout un public ! Lors du festival New-Romance que nous avons organisé<sup>804</sup>, il y a des lectrices qui sont venues nous voir pour nous dire que la new-romance ne leur convenait plus, ce à quoi nous les avons envoyés vers la collection Blanche, qui est la collection historique de la maison, la plus « gastronomique » pour continuer la métaphore. Si c'est une porte d'entrée c'est très bien !

---

<sup>804</sup> Le Festival de la New romance, organisée par Hugo & Cie, la maison d'édition spécialiste de la romance jeune adulte détenue par les éditions Blanche a eu lieu du 30 Septembre au 2 Octobre 2016 à Bandol et a accueilli plus de 4000 visiteurs. Il a été reconduit tous les ans jusqu'à ce jour.

**C.M. :** Vous avez écrit une nouvelle<sup>805</sup> pour Emmanuel Pierrat, l'histoire d'un homme qui découvre la sexualité par l'écrit, par minitel, mais qui reste bloqué dans le langage et ne peut se résoudre à passer à l'expérience charnelle. Pensez-vous que la lecture et l'écriture puisse être une expérience érotique en soi ?

**F.S. :** Oui, bien sûr. Parce que cela vous permet de vous promener dans des univers où vous n'irez jamais – pour des raisons de morale ou de peur, peu importe – c'est une des fonctions de la littérature érotique qu'on met rarement en avant, c'est qu'elle a évité à beaucoup de gens des passages à l'acte, notamment sur des sexualités très transgressives, ou très morbides ou très criminelles. Imaginons que vous avez par exemple des pulsions zoophiles, que la morale – et la loi – réprouvent. Si vous lisez un livre comme *L'Envoûtement*<sup>806</sup>, vous pouvez vous retrouver dans une aventure zoophile, la vivre à travers votre personnage, et une fois que cette énergie sera déchargée, vous n'aurez pas besoin d'aller vivre les expériences dans la réalité.

**C. M. :** Mais il y a aussi la posture opposée, dans laquelle lire des choses me donnera envie d'essayer, comme vous disiez tout à l'heure ?

**F. S. :** Sur les pratiques normatives, oui, prenez par exemple *Cinquante nuances de Grey*, où l'héroïne se fait gentiment fesser, et qui a inspiré beaucoup de lectrices à se lancer dans le BDSM soft, mais là encore on est dans le jeu, dans un aspect ludique de la sexualité. En revanche, si dans un roman il y a un type qui scarifie sa nana parce qu'il aime voir le sang sur sa peau, cela n'inspirera pas forcément à passer à l'acte, parce qu'on est alors dans une véritable transgression. Ce sont des processus différents. Je ne crois pas qu'un livre, par exemple, puisse faire devenir pervers ou sadique quelqu'un qui n'a pas déjà les germes en lui. Le livre n'est rien face à tous les contrôles que l'être humain subit, les contrôles sociaux, juridiques, etc. Et dans ce cadre là la littérature érotique peut être un exutoire au passage à l'acte.

**C. M. :** Oui, comme beaucoup d'œuvres d'art en général.

---

805 SPENGLER, Frank, « L'amateur de sites X » dans PIERRAT, Emmanuel (dir.), *Le Sexe*, Paris, Éditions La découverte, coll. « Les français peints par eux-mêmes », 2003.

806 JOUAND, Marcel, *L'Envoûtement*, Paris, Spengler, 1994.

**F. S. :** Oui mais le livre a quelque chose de particulier. Je me souviens d'un livre qu'avait publié ma mère et que je trouvais épouvantable, que j'ai lu ado et qui s'appelait *Le nécrophile*<sup>807</sup>, et qui, alors que le thème est absolument abominable, est un très beau livre. Ces fantasmes-là je ne les ai pas du tout et je n'ai jamais eu l'envi après la lecture du livre. En revanche quelqu'un qui aurait ce fantasme en germe, pourrait trouver son content dans ce livre. Ce n'est pas à cause de la lecture qu'il va soudainement s'introduire dans une morgue, ou alors on rentre dans une pathologie et l'individu ne fait plus réellement partie de la société – mais c'est un autre débat.

**C. M. :** La littérature érotique serait alors un terrain d'expérience inoffensif ?

**F. S. :** Oui en quelque sorte ! Je ne crois pas qu'un livre puisse vous faire devenir ce que vous n'êtes pas. Qu'il puisse réveiller en vous quelque chose de latent, oui, mais c'est tout de même hautement improbable. Je n'ai jamais encore été emmerdé en tant qu'éditeur à cause de quelque chose comme ça !

**C. M. :** Aujourd'hui on a beaucoup plus accès à l'image qu'à l'écrit, et l'érotisme et la pornographie ne font pas exception. Quels sont les avantages de l'écrit quand il s'agit d'érotisme ?

**F. S. :** Les deux médiums sont de nature absolument différente. Dans l'écrit, vous restez un petit peu l'acteur de votre excitation. Dans la vidéo, la réception est très passive ! Vous devez prendre ce que l'on vous propose, et rien d'autre. Bien sûr vous pouvez accélérer ou sauter des passages d'une vidéo, mais vous ne pouvez pas échapper à la passivité.

**C. M. :** Est-ce que l'on pourrait rapprocher ça de l'affirmation de Walter Benjamin sur le cinéma, que l'image animée prend la sensibilité en otage<sup>808</sup> ?

**F. S. :** C'est possible, mais cela dit on peut tout aussi bien être pris en otage par un livre. Vous savez, ce moment où vous rencontrez un livre que vous ne pouvez pas lâcher, et que vous n'avez qu'une envie, c'est de rentrer chez vous pour le finir ? Ce n'est pas désagréable, d'ailleurs, quand ça

---

807 WITTKOP, Gabrielle, *Le Nécrophile*, Paris, Verticales, 1972.

808 « Comparons la toile de cinéma sur laquelle le film se déroule à celle du peintre. La dernière invite le spectateur à la contemplation ; devant elle, il peut laisser libre cours à ses associations d'idées. Ce qu'il ne peut faire devant la prise de vues cinématographique. A peine l'a-t-il saisie du regard qu'elle s'est déjà transformée. Elle ne peut pas être fixée. [...] Je ne peux déjà plus penser ce que je veux. Les images mouvantes se substituent à mes propres pensées. » BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1936], traduit de l'allemand par Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2011, pp. 83-84.

vous arrive. Mais à mon sens, la littérature vous laisse plus de liberté d'interaction avec le texte que le film qui vous propose tel ou tel plan, tel ou tel cadrage, que vous êtes obligés de prendre. J'ai largement préféré *Emmanuelle*<sup>809</sup> sous sa forme de livre que de film pour cette raison.

**C. M. :** Oui d'autant plus que le film fait un contresens par rapport au livre, qui exalte vraiment la liberté au sein du couple, or dans le film le mari est jaloux, ce qui n'a pas de sens.

**F. S. :** Oui c'est le premier livre de candaulisme<sup>810</sup>, et il est remarquable pour cela ! Comme quoi le livre, aussi, est plus en avance que le film. Est-ce que c'est lié au medium ? C'est possible, mais c'est difficile de l'expliquer.

**C. M. :** L'érotisme est un sujet où la subjectivité est reine. Comme le dit Jean-Luc Marion dans *Le Phénomène érotique*, « Du phénomène érotique, nous ne savons pas la même chose, mais nous en savons tous autant ; devant lui, nous restons d'une égalité aussi parfaite que notre solitude »<sup>811</sup>. Les lecteurs sont nombreux, leurs goûts sont variés et leurs sexualités multiples mais les choix éditoriaux sont l'affaire de quelques personnes. Quelle place pour la subjectivité dans le choix de l'éditeur ?

**F. S. :** Un texte qui me fait bander, je vais aller le défendre plus facilement qu'un autre.

**C. M. :** Oui c'est ce que Françoise Rey m'avait expliqué<sup>812</sup>, elle dit que vous avez votre « aiguillon personnel » pour juger des choses...

**F. S. :** Là-dessus, elle a parfaitement raison. Mais en revanche, je peux aussi publier des textes dont j'apprécie l'émotion littéraire et érotique qu'ils contiennent mais qui ne me font pas dresser l'aiguillon pour reprendre la douce terminologie de Françoise. Par exemple, quand je publie *Serial fucker*<sup>813</sup> ou *Je bande donc je suis*<sup>814</sup>, tous ces textes homosexuels, ou des textes BDSM extrêmes, ce

---

809 ARSAN, Emmanuelle, *Emmanuelle, la leçon d'homme*, Paris, Eric Losfeld, 1959.

810 Plaisir à regarder son partenaire avoir des relations sexuelles avec de tierces personnes.

811 MARION, Jean-Luc, *Le phénomène érotique*, Grasset, 2003, p. 22.

812 Voir dans les annexes l'entretien avec Françoise Rey du 18/03/2016.

813 RÉMÈS, Erik, *Serial Fuckeur, journal d'un barebacker*, Paris, éditions Blanche, 2005. L'ouvrage parle de la pratique du « barebacking », qui consiste, dans les milieux homosexuels masculins, à faire l'amour sans préservatif.

814 *Idem.*, *Je bande donc je suis*, Paris, éditions Blanche, 2004. L'ouvrage raconte les expériences sexuelles de l'auteur, homosexuel, et est écrit pour un public hétérosexuel.

ne sont ni mes pratiques ni mes fantasmes mais je les trouve intéressants d'un point de vue littéraire. *Le lien*<sup>815</sup> ne m'a jamais fait bander alors que c'est un des textes dont je suis le plus fier.

**C. M. :** Vous avez donc quand même une certaine conscience des attentes du public ? Il me semble pourtant que c'est difficile dans ce domaine-là de les anticiper.

**F. S. :** Il m'arrive de publier des textes dont je sais d'avance que le public ne sera pas au rendez-vous, car je suis trop hors-normes. Lorsque j'ai publié *L'Envoûtement*, par exemple, qui avait été attribué à Marcel Jouhandeau, je savais que je n'allais pas faire des ventes extraordinaires : l'histoire d'une nana qui se fait défoncer par un âne, par recherche de ses propres limites, moi c'est un texte qui effectivement m'a fait monter l'aiguillon parce que j'ai le sens de la démesure, mais je savais qu'il n'allait pas rencontrer un public extraordinairement nombreux. Ces livres que je publie en toute connaissance de cause ont un destin commercial sur la durée, *Histoire d'I.*<sup>816</sup> a fini par se vendre à 5000 exemplaires, mais en vingt ans ! Ces textes, de manière générale, ne sont pas destinés à être connus du grand public, ce sont des textes d'initiés. Tout comme chez Gallimard, *L'Anglais décrit dans le château fermé*<sup>817</sup> de Mandiargues, qui est le texte le plus épouvantable que j'ai pu lire – au niveau des pratiques décrites – mais qui a trouvé son public sur la durée. Et que j'ai relu une dizaine de fois malgré mon dégoût ! Quoiqu'il en soit en ce qui me concerne, je publie beaucoup de textes qui n'ont aucun rapport avec ma fantasmagorie. Et quand je dis « beaucoup », c'est un moindre mot. En revanche, alors que ce n'est absolument pas mon goût, j'ai des auteurs qui adorent raconter des gang-bang, des sexualités multi-partenaires, et je sais toujours à l'avance que le succès sera au rendez-vous, ce qui me fait penser que c'est effectivement le fantasme de pas mal de femmes et d'hommes.

**C. M. :** Vous avez dit dans une interview pour causeur « Maintenant, il me semble que l'on demande davantage à une écriture d'être efficace plutôt que belle. Le style ne semble plus être une valeur d'avenir »<sup>818</sup>. Dans la littérature érotique, quelle est la place faite pour la *littérature* ?

**F. S. :** Je trouve effectivement que le public demande de plus en plus d'efficacité, une formule « sujet-verbe-complément », pour schématiser. Je n'ai rien contre, mais ce que je déplore c'est qu'il n'y

---

815 DURIEÛS, Vanessa, *Le lien*, Paris, éditions Spengler, 1993. L'ouvrage est un témoignage de la vie sexuelle d'une amatrice de sado-masochisme.

816 GAËTANE, *Histoire d'I.*, Paris, Eric Losfeld, 1972.

817 MANDIARGUES, André-Pierre de, *L'Anglais décrit dans le château fermé*, Paris, Gallimard, 1979.

818 Blog *Causeur*, interview 25 juin 2015 par JP brighelli, <https://blog.causeur.fr/bonnetdane/new-romance-la-collection-que-meritent-les-femmes-daujourd'hui-002394>.

ait plus d'effort sur la joliesse de la langue. Sans tomber non plus dans des clichés vieillots, on ne veut plus lire « l'ourlet des plis de ton vagin... » par exemple, mais je trouve qu'on écrit désormais pour nourrir et non plus pour déguster (pour reprendre ma métaphore culinaire). C'est l'air du temps, j'en ai peur.

**C. M. :** Pourtant dans la littérature érotique il y a beaucoup d'émotions qui passent non pas par les choses décrites mais par la forme prise pour les décrire.

**F. S. :** Ça passe par le mélange des deux. Un coït, c'est violent, c'est un corps pénétré et un corps pénétrant, il faut avoir les mots pour le décrire et que cela touche le lecteur ! Après c'est aussi une histoire de réception. Le mot « pénis » par exemple me fait débâter. Mais je peux parfaitement le laisser passer dans un texte si l'auteur l'a écrit dans un contexte qui le célèbre. C'est la difficulté du métier d'éditeur. Le talent de Françoise Rey est justement lié à cela, c'est d'avoir la langue qui correspond au ton de la scène décrite. Il y a une scène dans *La Femme de papier* où les héros vont baiser dans la chambre occupée par un grabataire dans un auspice, et il faut que l'affaire se fasse vite pour qu'ils ne se fassent pas prendre par les infirmiers. Or, tout le choix des mots et même la stylistique suggère la rapidité du coït. Elle aurait pu décrire la culotte de l'héroïne, mais ce n'est pas la peine, dans cette scène-là on s'en bat les couilles ! Mon travail d'éditeur quand je fais réécrire les textes, c'est d'inciter à une certaine cohérence avec ce que l'auteur raconte et la manière dont il le fait.

**C. M. :** Dans la même interview, vous écrivez : « J'ai toujours pensé, et l'Histoire l'a prouvé, que la littérature était une littérature de la transgression, de la contestation, de la critique et de la remise en cause de notre société »<sup>819</sup> or on constate malheureusement que les grands succès publics ces dernières années sont des livres qui ne transgressent, ne contestent et ne critiquent rien de la société. L'érotisme doit-il rester en marge pour garder sa valeur de transgression, d'exercice du libre arbitre ?

**F. S. :** Je dirais que la fonction première de la littérature érotique est de nous exciter et de faire réagir nos corps. Or ce qui va faire réagir le corps est ce qui ne va pas m'être ordinaire. Ces livres dont vous parlez, les best-seller, ne vont pas très loin dans l'extraordinaire, ils sont assez normatifs. C'est frustrant pour un lecteur comme moi ! La série *Calendar Girl*<sup>820</sup>, qui n'est pas mal faite, au

---

819 Blog Causeur, *op. cit.*

820 CARLAN, Audrey, *Calendar Girl*, traduit de l'américain par Robyn Stella Bligh, Paris, Hugo & Cie, 2017.

contraire, il y manque quand même quelque chose, j'aurai bien aimé y voir par exemple un homosexuel qui décide d'engager cette escort-girl pour voir ce que ça fait de se taper une gonzesse ! Dans cette littérature, on n'y voit jamais de nana avec un gode-ceinture enculer un mec, ni rien de ce genre.

**C. M. :** Si un livre a du succès aujourd'hui, serait-ce alors parce qu'il répond à une certaine norme ?

**F. S. :** Aujourd'hui, oui. Il n'y a pas de livre érotique transgressif, aujourd'hui, qui peut avoir un succès commercial. Bien sûr, il y a eu *Emmanuelle*, il y a eu *Histoire d'O.*, mais il faut les remettre dans un contexte. A l'époque, il n'y avait pas internet, il n'y avait pas la profusion d'images érotiques qu'il y a aujourd'hui, et ces livres étaient transgressifs de fait, parce qu'ils touchaient à une part d'intime qui n'était pas discuté dans la société. Et si nous prenons *La femme de papier* de Françoise Rey, je pense qu'aujourd'hui elle n'aurait pas le même succès, ce ne serait pas transgressif aujourd'hui. A l'époque cela l'était car c'est avant tout l'histoire d'une femme qui reprend sa sexualité en main, qui l'assume – certes pour récupérer son mec – et ça pour l'époque c'était très transgressif. La littérature érotique, quand elle n'est pas transgressive, elle devient de la romance. Et c'est cela qui a du succès aujourd'hui, la romance plus que la littérature érotique. Je n'ai rien contre, elle est souvent bien faite, ce sont des histoires bien foutues où les gens s'envoient en l'air mais elle n'est pas destinée à nous pousser à questionner moi mon rôle d'homme, vous votre rôle de femme, la place de la sexualité dans la société, etc. La raison du succès de ces romances sexuelles, c'est l'emballage médiatique, mais qui reste très policé. On imagine mal aujourd'hui sur un plateau télévisuel, une femme raconter qu'un chien est un bien meilleur amant qu'un homme. Pourtant ça s'est passé il n'y a pas si longtemps que ça, en 1977 avec Xaviera Hollander<sup>821</sup> sur le plateau d'*Apostrophes*<sup>822</sup>. C'est inimaginable aujourd'hui où le politiquement correct est roi. Je pense que même du pire, on doit pouvoir discuter. Et c'est une des fonctions de la littérature érotique, que la romance ne remplit plus. Faut-il y voir un signe des temps ? Je ne sais pas. Ce que l'on constate c'est que l'édition érotique n'a jamais été au centre de la production, et que même dans notre période de grand succès en romance, les maisons d'éditions qui proposent des livres un peu plus transgressifs continuent d'exister, de manière très stable, sur la durée, malgré les modes.

**C.M. :** Merci beaucoup, Frank Spengler.

*Entretien mené le 20/02/2017, à Paris, dans les locaux des éditions Blanche/Hugo & Cie*

---

821 HOLLANDER, Xaviera, *Supersex*, Paris, Lattès, 1977.

822 Émission *Apostrophes*, 17 juin 1977, INA.





## **Titre de la thèse :**

La Chair du texte : L'écrit comme adjuvant, vecteur ou constituant de l'expérience érotique, au regard des exemples de l'érographie française depuis 1954

## **Résumé**

Par tradition, l'esthétique résiste à la possibilité d'inclure le plaisir corporel dans son champ d'études, elle se construit même, au moins depuis Kant, par exclusion des sens tactiles et matériels. Comment apprécier la littérature érotique, dont le ressort est tout autre, dans une perspective esthétique ? L'écrit relève davantage de l'appréciation intellectuelle et imaginaire que proprement sensorielle. Lire, écrire, sont des gestes de la pensée et le texte est un support de l'esprit, tandis que l'érotisme sollicite le corps incarné au premier chef. Toutefois, l'érographie présente des personnages tout à la fois sensibles au sensible et sensibles à l'écrit, tant le livre et la chose écrite sont utilisés comme accessoires au plaisir des protagonistes. Le corps est bel et bien affecté par la lecture et le texte, mais de quelles manières ? Ce travail tente de mettre en lumière les rapports étroits entre l'expérience esthétique et l'expérience érotique, en dévoilant les correspondances entre ces deux instances. Le rapport au texte peut se vivre comme un rapport interpersonnel, en quoi il n'est pas étranger au corps vécu qu'interroge la phénoménologie, surtout lorsque le texte interpelle la sensualité amoureuse. Il se pourrait que la relation particulière que le lecteur entretient avec le texte érotique soit un argument permettant de réhabiliter le corps dans l'expérience esthétique. Cette thèse interroge en somme les usages érotiques du texte et le corps du lecteur, en s'appuyant sur la littérature érotique française telle qu'elle s'est développée depuis les années 1950.

## **Summary**

By tradition, aesthetics resist the possibility of including bodily pleasure in its field of study, and has even been constructed, at least since Kant, by excluding the tactile and material senses. How to appreciate erotic literature, which has a very different focus, from an aesthetic perspective? Writing is more a matter of intellectual and imaginary appreciation than properly sensual. The text supports the mind, while eroticism calls upon the body first and foremost. However, the erography presents characters who are both sensitive to the touch and sensitive to the words. The body is well and truly occupied with the act of reading and the text, but in what ways? This work attempts to shed light on the close relationship between the aesthetic experience and the erotic experience, by revealing the correspondences between these two instances. The relation to the text can be experienced as an interpersonal relationship, especially when the text calls out to amorous sensuality. The reader's special relationship with the erotic text is an argument for rehabilitating the body in the aesthetic experience. This thesis questions the erotic uses of the text and the reader's body, drawing on French erotic literature as it has developed since the 1950s.

## **Mots-clés**

Érotisme ; Érographie ; Littérature érotique ; Expérience érotique ; Plaisir esthétique ; Phénoménologie ; Chair ; Esthétique.