

Université de Montréal

Matérialité et transgression du corps obscène dans les œuvres de Catherine Millet, Catherine
Breillat et Julie Doucet

Par
Julie Vincent

Département de littératures et de langues du monde
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de M.A. en littérature comparée

Avril 2018

© Julie Vincent, 2018

Résumé

Ce mémoire s'intéresse à la mise en discours du corps et de la sexualité dans des productions culturelles réalisées par des femmes. Plus précisément, ces œuvres transgressent le corps féminin sexuel grâce à l'utilisation et à la réappropriation de certaines stratégies associées au genre pornographique. Ainsi, nous chercherons à démontrer que la matérialisation du corps dans ces œuvres permet la libération de celui-ci et propose donc un discours nouveau sur la représentation du corps féminin et de la sexualité des femmes. La spécificité de cette analyse repose sur son corpus qui est composé d'œuvres provenant de trois médiums différents.

Le premier chapitre sera consacré au roman *La vie sexuelle de Catherine M.* de Catherine Millet et abordera la question du témoignage pornographique. Le deuxième chapitre s'intéressera au film *Romance* réalisé par Catherine Breillat et analysera la relation entre genre romantique et genre pornographique. Finalement, le troisième chapitre explorera l'univers singulier de la dessinatrice Julie Doucet et de sa bande dessinée *Dirty Plotte*. Nous verrons alors comment celle-ci s'attaque à la déconstruction du genre féminin par l'utilisation d'un corps grotesque, sexuel et violent. Pour terminer, nous rapprocherons nos trois œuvres dans le but d'établir des lieux de convergences entre-elles. Nous aborderons alors les questions de la transgression des limites et des interdits, du corps comme espace d'abjection et de la subversion du genre pornographique comme moyen de produire une métapornographie.

Mots-Clés : Transgression, féminisme, sexualité, corps, pornographie, cinéma, littérature, bande dessinée

Abstract

This thesis explores discourses on the body and sexuality through artworks that are created by women and that portray the female body unconventionally. More precisely, we are interested in artworks that transcend the female sexual body by using and reclaiming strategies commonly associated to the pornographic genre. Thus, we seek to demonstrate that the materialization of the body allows its liberation and the construction of a new discourse and a new representation of the female body and women's sexuality. The uniqueness of this analysis lies within the use of artwork from three different media.

The first chapter focuses on the novel "*La vie sexuelle de Catherine M.*" by Catherine Millet and addresses the question of the pornographic testimony. The second chapter investigates the relationship between the romantic and pornographic genre through the analysis of "*Romance*", a movie directed by Catherine Breillat. The third chapter will explore the singular universe of comic book artist Julie Doucet in fanzine "*Dirty Plotte*" in which she deconstructs the feminine image by representing the female body as grotesque, sexual, and violent.

To conclude, these three works of art are brought together to reveal their many points of convergence. We tackle the moral and societal transgression of the perception of the female sexual body, the abjection of the female body, and the subversion of the pornographic genre as a means to produce metapornographic work.

Keywords: Transgression, feminism, sexuality, body, pornography, cinema, literature, comic book

Table des matières

Résumé	ii
Abstract	iii
Remerciements	vii
Introduction	1
Quand les femmes prennent la parole	1
Pornographie et féminisme pro-sexe.....	8
Méthodologie et plan du mémoire	11
Chapitre 1 : Le corps morcelé	13
Catherine Millet : d'Art Press à Catherine M.	13
Le corps témoin : réappropriation du pouvoir/savoir.....	18
« Une masse indifférenciée de chair »	23
Le langage pornographique.....	29
Transgression des frontières.....	35
Conclusion.....	39
Chapitre 2 : Le corps amoureux	41
Breillat la subversive... ..	41
L'anti romance de Breillat.....	46
La sexualité féminine : entre matérialité et métaphysique	56
L'esthétique expressionniste comme force discursive	66

Conclusion.....	70
Chapitre 3 : Le corps grotesque	72
Julie Doucet : Féministe « of Bad taste ».....	72
Le fanzine, le comix underground : territoires de subversion féministe.....	78
L'autofiction et la représentation du moi	83
Humour grotesque et esthétique trash	86
Sexe, violence et utilisation des fluides	93
Conclusion.....	100
Conclusion	102
Transgression des pratiques sexuelles.....	104
Transgressions du corps charnel	107
Transgressions esthétiques	109
Transgression des discours : métapornographie et désobéissance sexuelle.....	111
Bibliographie	114

À Jairo...

Parce que la vie ne sera plus jamais comme avant...

Remerciements

L'écriture de ce mémoire n'aurait pas été possible sans la contribution consciente et inconsciente de certaines personnes d'exception que je tiens à remercier personnellement ici :

À ma directrice, Livia Monnet, pour votre passion, votre engagement, votre érudition, mais surtout, pour l'immense compréhension dont vous avez fait preuve tout au long de mon parcours et qui m'a permis de reprendre le dessus lorsque ma confiance était ébranlée par l'aridité de la rédaction.

À Élyse et François-Michel, pour votre écoute, votre authenticité contagieuse et pour nos conversations souvent trop espacées, mais tellement significatives.

À Yannick, pour ta présence, ton intransigeance, ta curiosité, ta sensibilité, et parce que je t'aime.

À ma famille et mes amis, pour vos encouragements et ces petits moments de détente nécessaires que nous avons partagés.

Finalement, à toutes ces femmes fortes, courageuses créatrices, qui ne liront probablement jamais ce mémoire, mais qui en sont sans le savoir, les instigatrices...

Introduction

« Nos sexualités nous mettent en danger, les reconnaître, c'est peut-être en faire l'expérience, et toute expérience sexuelle pour une femme conduit à son exclusion du groupe. »

Virginie Despentes, *King Kong Théorie*

Quand les femmes prennent la parole

En 1993 Virginie Despentes publie son premier roman, *Baise-moi*, un ouvrage controversé qui alimentera une critique curieuse, mais tranchée : criant parfois au génie et à l'innovation, ou tout simplement au scandale. L'auteure y raconte l'histoire d'une amitié passionnelle entre deux femmes qui n'ont plus rien à perdre. Fatiguées des déceptions et des humiliations sexuelles subies au nom de leur féminité, elles décident de se lancer dans une cavale extrême et violente sous le signe du meurtre, de l'excès de substances et du racolage sexuel. Fortement inspiré de sa propre expérience, le récit n'hésite pas à aborder des sujets tabous tels que le viol, la pornographie et la prostitution. Littéralement une déclaration de guerre à la bienséance, aux bons sentiments et à l'élégance normalement attendue du discours au féminin dans la culture dominante, *Baise-moi* s'inscrit dans une nouvelle littérature qui affirme un nouveau féminisme revendicateur où la sexualité se veut dorénavant agressive et où le corps féminin travaille à sa propre désacralisation.

Il semblerait en effet que les femmes évoluant dans le domaine des productions culturelles au début des années 1990 aient entendu les injonctions de leurs prédecesseuses, telles

Hélène Cixous et Luce Irigaray, qui avançaient que la libération des femmes dans la société patriarcale devait inévitablement passer par une nouvelle écriture : celle du corps des femmes sur leurs corps¹. Véritable explosion des productions culturelles à caractère sexuel produites par des femmes, cette fin de millénaire voit apparaître un nombre toujours grandissant d'œuvres laissant désormais une large place à la sexualité et au corps féminin. Au contraire d'une tradition qui voulait que les hommes décrivent pour des hommes des corps de femmes, ce sont ici des femmes qui exposent leur corps et celui de leurs héroïnes en décrivant leur sexualité. Le phénomène est d'autant plus intéressant et important qu'il rassemble différentes générations de femmes, et ne se limite pas à la littérature, mais s'étend plutôt au champ plus large des productions culturelles². L'on avance dès lors, un peu partout dans les médias, l'idée d'une nouvelle parole féminine.

Nouveau sujet de prédilection, la représentation du corps dans les productions culturelles au féminin passe par la construction d'un discours sur la sexualité qui se veut décomplexé et qui n'a pas froid aux yeux. Dans son article *Du roman sentimental à la littérature féminine érotique contemporaine*, Régine Atzenhoffer aborde ce nouveau phénomène à partir de la littérature allemande en interrogeant certains textes provocateurs pour déterminer ce qui constitue leur spécificité. Pour l'auteure, une des conséquences de cette nouvelle parole féminine est linguistique³. En effet, pour elle, ce qui caractérise la langue de ces nouvelles productions

¹ Détrez, Christine, « Du quiproquo au monologue? Rapports sexuels et rapports de sexe dans la littérature féminine contemporaine », *MEI-Médiation et information*, No 20, 2003, p. 30

² Bridet, Guillaume, « Le corps à l'œuvre des femmes écrivains : autour de Christine Angot, Marie Darrieussecq, Virginie Despentes et Catherine Millet », *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2002

³ Atzenhoffer, Régine, « Du roman sentimental à la littérature féminine érotique contemporaine », *Germanica*, no 55, 2014, p.212

littéraires est sa brutalité. Plus que jamais, les auteures défient le symbolisme du langage sexuel conventionnel par l'utilisation d'un vocabulaire rappelant celui de la pornographie. Terminés les détours langagiers pour exprimer son désir et sa sexualité, le langage doit être cru et ne laisser place à aucune interprétation. Le langage de la sexualité s'exprime dorénavant à travers les orifices. Les corps féminins ne sont plus seulement suggérés par un travail stylistique qui les place dans une économie du symbole, mais sont plutôt construits à partir d'un lexique de l'anatomie qui n'épargne aucun détail. Atzenhoffer voit en cette volonté de transparence langagière la preuve d'un abandon de la pudeur féminine, du corps féminin qui ne recherche plus la valorisation dans le regard de l'autre. Une autre des caractéristiques de cette nouvelle littérature est sa propension à transgresser les tabous sexuels en mettant en scène des pratiques sexuelles subversives⁴. Les femmes veulent désormais accéder au savoir sexuel sur la perversion qui était depuis trop longtemps réservé aux hommes. C'est pourquoi un grand nombre d'œuvres abordent des sujets tels que le sadomasochisme, la prostitution ou encore l'échangisme. En effet, « [...] cette nouvelle tendance à l'exhibitionnisme radical, à la description de pratiques sexuelles extrêmes, à l'eldorado orgasmique [...] » a pour effet de produire un discours qui fait la promotion d'une sexualité singulière et marginale. L'auteure affirme également que le corps, utilisé dans la mise en scène de la perversion, existe à l'extérieur du carcan symbolique. Encore une fois, la transparence est de mise : hors de question de dissimuler les fluides et les odeurs, ou de rendre beau ce qui ne l'est pas. Le corps féminin sexuel s'exprime dans la diversité et refuse la normativité.

⁴ Ibid., p.213

⁵ Ibid.

Malgré son caractère novateur, cette nouvelle production ne fait pas l'unanimité dans le milieu de la critique. En effet, exposer franchement ses désirs et faire preuve d'agentivité sexuelle est risqué pour les femmes, surtout lorsque la sexualité n'est pas abordée à partir des questions de sentiments et de réciprocité. Comme l'explique très clairement Émilie Jovet, photographe, auteure et réalisatrice de films pornographiques *queer* lesbiens : « Le plus grand des tabous n'est pas le sexe, c'est la parole des femmes et des minorités sur le sexe. C'est dire la violence, la censure, dévoiler les mécanismes qui font de nous des individuEs traitéEs différemment dans le monde entier⁶ ». Il est donc facile de comprendre pourquoi les femmes qui se risquent à représenter le corps féminin sexuel de façon explicite se butent à une réception qui n'est pas toujours des plus favorable.

En effet, comme l'explique Guillaume Bridet dans son texte *Le corps à l'œuvre des femmes écrivains : autour de Christine Angot, Marie Darrieussecq, Virginie Despentes et Catherine Millet*, l'engouement médiatique pour ces nouvelles productions culturelles s'inscrit dans des motivations fort diversifiées qui peuvent être explorées « [...] à la lumière des jugements portés par une presse rarement neutre sur le sujet, et qui engage même des polémiques violentes au nom de critères de jugement parmi lesquels le critère esthétique est loin d'être le plus important⁷ ». D'un côté, les défenseurs de ces productions féminines saluent ce qu'ils considèrent comme une nouvelle capacité des femmes à assumer leur sexualité et à critiquer un conformisme dépassé, permettant ainsi de construire une autre image de femme enfin apte à assumer ses désirs. Du côté des réprobateurs, les arguments s'inscrivent autant dans les domaines

⁶ Paveau, Marie-Anne, *Le discours pornographique*, Paris, Musardine, coll. « L'attrape-corps », 2014, p.354-55

⁷ Bridet, Guillaume, *op. cit.*

de l'esthétique que de la moralité. En effet, les critiques les plus virulentes de cette représentation du corps féminin et de sa sexualité déplorent le manque de qualités esthétiques de ces œuvres et l'utilisation d'une langue mise à mal qui ne servirait, finalement, qu'à représenter une réalité indigne, dépravée et scandaleuse⁸. Il est évident que ces critiques ne parviennent pas à comprendre ces œuvres à l'extérieur d'une idéologie qui définit l'identité féminine à partir de critères bien ancrés dans la différenciation sexuelle.

Malgré des divergences d'opinions évidentes, les critiques se retrouvent toutefois en un lieu commun où elles tendent à croire que les femmes, « [...] peu aptes au changement de but et au changement d'objet de la pulsion, resteraient prisonnières de leur corps, écriraient au plus près de leurs humeurs [...] »⁹. Ce faisant, celles-ci s'enliseraient du côté de l'instinct et de l'émotion, éprouvant de la difficulté à se départir de leur réalité physique, au contraire des hommes qui se situeraient plutôt du côté de la raison, du contrôle et de l'élévation spirituelle¹⁰.

Plus encore, dans son essai *King Kong théorie* (2006), Virginie Despentes revient sur les événements qui ont entouré la publication de son roman *Baise-moi* et plus particulièrement sur la réception médiatique de son œuvre. Elle rapporte en effet avoir été victime d'une critique qui ne parvenait pas à dissocier l'œuvre de son auteure, ou plutôt, à envisager l'œuvre autrement qu'à partir du fait que celle-ci ait été écrite par une femme. C'est donc ainsi que Despentes a été confrontée à des propos qui souhaitaient la remettre à l'ordre et lui rappeler que « c'est [son] sexe qui compte » et « [qu'elle n'a] pas à faire ça », à « [mettre] en scène des filles comme ça »¹¹.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Despentes, Virginie, *King Kong théorie*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 2011, p.117

Plus encore, elle raconte à quel point on a parlé de son œuvre à partir de son corps à elle, de son apparence, de ses habitudes de vie peu commune, à quel point ses écrits, ses transgressions et sa colère devaient nécessairement s'expliquer à partir de son physique¹². Même constat d'ailleurs chez Bridet qui rapporte comment plusieurs journalistes n'hésitent pas à remettre en cause l'identité sexuelle de ces femmes : « Un certain imaginaire masculin cherche ainsi à écarter ces femmes du terrain de la haute [culture] pour [...] les remettre à leur place d'objet sexuel potentiel, de folle ayant perdu tout contrôle d'elle-même ou de femme, peut-être caustique, mais dans le fond toujours sentimentale et tendre.¹³».

Ainsi, les femmes qui produisent des œuvres où les thématiques du corps et de la sexualité féminine sont centrales sont exposées à une critique paradoxale. On leur reproche en effet de ne pas se dissocier de leur corporalité, tout en la leur rappelant par tous les moyens possibles. Elles devraient pouvoir élever leurs discours vers le spirituel, mais sont toujours évaluées en fonction de leur corps, et surtout, de leur sexe. Nous nous posons alors les questions suivantes : la réception critique des œuvres produites par ces femmes ne justifie-t-elle pas en elle-même cette nécessité pour les femmes de continuer à représenter le corps féminin publiquement? Le corps ne peut-il pas être un lieu à partir duquel il serait possible de construire un discours critique, rationnel et revendicateur? Ne serait-il pas important ici de se rappeler, comme l'a démontré Judith Butler que « [...] the body itself is a site of political struggle » et peut donc être considéré comme « [...] a region of cultural unruliness and disorder »? ¹⁴

¹² Ibid., p.118

¹³ Bridet, Guillaume, *op. cit.*

¹⁴ Kohlert, Frederik Byrn, « Female grotesques : carnavalesque subversion in the comics of Julie Doucet », *Journal of Graphic Novels and Comics*, vol.3, no 1, 2012, p.21

Ces considérations, vous l'aurez compris, sont au cœur de notre fascination et de notre intérêt pour les questions de la représentation du corps et des discours de la sexualité au féminin. En effet, l'analyse que nous proposons dans ce mémoire aura pour objet des œuvres produites par des femmes qui font du corps féminin sexuel le matériau premier de leur discours. Il s'agira, plus précisément, d'analyser des œuvres de femmes contemporaines qui mettent en scène un corps féminin sexuel matérialisé, charnel et transgressif, qui travaille à déstabiliser les discours dominants normatifs. Nous souhaitons ainsi démontrer la diversité des stratégies utilisées par les femmes pour représenter le corps et la sexualité, ainsi que la force critique des discours produits par ces différentes représentations.

Pour ce faire, nous avons déterminé un corpus composé de trois œuvres écrites, réalisées et dessinées par des femmes : il s'agit du roman *La vie sexuelle de Catherine M.* écrit par Catherine Millet, du film *Romance* réalisé par Catherine Breillat et du fanzine *Dirty Plotte* produit par Julie Doucet. Nous avons choisi ce corpus pour différentes raisons. D'abord, parce que ces œuvres proviennent de trois médiums différents : la littérature, le cinéma et la bande dessinée. En effet, le phénomène que nous analysons ne se limitant pas au champ des productions littéraires, il nous est apparu comme inconcevable de ne pas analyser des œuvres provenant de différents horizons culturels. Ensuite, nous avons choisi ces œuvres parce qu'elles font du corps féminin sexuel le thème central de leur discours et parce qu'elles explorent, à l'aide de certaines stratégies empruntées à la pornographie, des pratiques subversives qui sont différentes les unes des autres et qui ont grandement contribué à leur visibilité critique. Leur manière singulière d'aborder le corps, en le matérialisant, et de parler d'interdits, de prendre la parole pour dire ce qui doit normalement rester caché et dans le silence a également contribué aux choix de ce

corpus. Nous avons donc voulu observer ces différentes façons de dire, d'écrire et de mettre en images le corps charnel des femmes.

Pornographie et féminisme pro-sexe

L'analyse de nos œuvres demande d'avoir recours à un large cadre théorique qui fera appel à un grand nombre d'approches, mais dont les théories associées à la pornographie et au féminisme pro-sexe seront centrales. En effet, le fait que nous envisagions les œuvres à l'étude comme étant porteuses d'une force critique nous amène à nous tourner vers un cadre théorique qui valorise l'utilisation de la sexualité et de la pornographie pour représenter le corps féminin sexuel. Plus encore, nous ne pouvons approcher ces trois œuvres sans prendre en considération les emprunts importants que celles-ci font de certains thèmes chers au féminisme pro-sexe.

Le mouvement pro-sexe, qui prit naissance au début des années 1990, reconnaît que la sexualité est un outil politique puisque des enjeux de pouvoir s'expriment à travers elle. Comme l'a habilement démontré Judith Butler, une signification est politiquement attribuée à certains traits de personnalité qui se retrouvent transformés en genres acceptables pour la société¹⁵. En effet, les rôles sociaux de genre attribués par la société patriarcale performant, selon Butler, une sexualité correspondante qui enferme les individus dans une norme aliénante¹⁶. Ce faisant, elle suggère donc de comprendre la construction du « sexe » non pas comme « [...] un donné corporel sur lequel le genre est artificiellement imposé, mais comme une norme culturelle qui gouverne la matérialisation des corps¹⁷ ». Les féministes affiliées au mouvement pro-sexe

¹⁵ Ambroise, Bruno, « Judith Butler et la fabrique discursive du sexe », *Raisons politiques*, vol.12, no4, 2003, p.102

¹⁶ Ibid., p.100

¹⁷ Ibid., p.104

estiment alors qu'il est primordial de déconstruire les stéréotypes sur la sexualité pour atteindre l'égalité homme/femme. Pour ce faire, elles s'opposent vivement à une conception de la féminité unique et propose plutôt l'idée d'une diversité de femmes.

Les féministes pro-sexe dénoncent également les coûts moraux imposés aux femmes qui affichent une sexualité active ou qui participent à l'industrie du sexe. En effet, un grand nombre d'entre-elles, telles que Virginie Despentes, Émilie Juvet, Annie Sprinkle et bien d'autres encore, se désolent de voir qu'encore aujourd'hui « échanger un service sexuel contre de l'argent, même dans de bonnes conditions, même de son plein gré, est une atteinte à la dignité de la femme¹⁸ ». Plus encore, elles dénoncent la victimisation obsessive envers les femmes prostituées. Celles-ci trouvent en effet malhonnête le jugement qui pèse sur les travailleuses du sexe qui font le choix de ne pas se placer en victime. Elles se désolent également de l'ostracisation des femmes qui participent à l'industrie pornographique. Selon elles, l'iniquité qui subsiste encore entre la sexualité plus libre des hommes, et celle des femmes trouverait ses fondements sur une dignité qu'il faut à tout prix dépasser.

Les femmes qui se reconnaissent dans l'idéologie pro-sexe revendiquent donc une parole de femme qui dénonce les discours essentialistes des féministes antipornographies proposant une subjectivité moralisante qui contrôle la sexualité des femmes au lieu de la libérer. En effet, pour les féministes abolitionnistes la pornographie représente une menace pour les femmes puisqu'elle serait un outil idéologique qui garantirait le maintien de l'oppression.

¹⁸ Despentes, Virginie, *op. cit.*, p.58

Julie Lavigne rappelle d'ailleurs l'importance qu'a pu prendre les *sex wars* pour des auteures telles que Gloria Steinem et Michela Marzano qui considèrent que la pornographie utilise le discours de la sexualité comme une arme contre les femmes. Elles défendent en effet l'idée selon laquelle la pornographie instruirait un rapport de force entre les hommes et les femmes qui n'a d'autres buts que la violence, prise au sens large du terme, et qui inclut autant l'idée d'une domination morale que d'actes plus agressifs comme le viol¹⁹. Ce faisant, les femmes se trouveraient dans l'impossibilité de devenir « sujet de désir », et se verraient plutôt apposées l'étiquette « d'objet de désir » et voire même de victime. Pour Lavigne, la pensée féministe anti-pornographie semble oublier qu'en proposant une interdiction de « [...] la pornographie [elle] impose une norme régissant la sexualité des femmes et constitue un jugement moral au sujet des pratiques sexuelles marginales.²⁰ ».

Le féminisme pro-sexe considère au contraire que la pornographie peut se révéler un outil de réflexion pertinent pour comprendre nos pulsions, nos fantasmes et nous remettre ainsi en question, nous positionner par rapport à la norme. Pour Laura Odello, la pornographie peut devenir un lieu privilégié de subversion des identités²¹. En effet, l'auteure voit dans le genre pornographique la possibilité de jouer, de citer, de mettre en scène et de répéter les normes sexuelles de manière à les déstabiliser, tel que le souhaitait Judith Butler dans *Trouble dans le genre* (1990). Ce faisant, il en découlerait « [...] la possibilité d'abord, de démasquer ces normes sur les sexes et le sexe comme étant des construits culturels et non des faits d'origine naturelle,

¹⁹ Ibid, p.28

²⁰ Ibid p.29

²¹ Odello, Laura, « Pour une autre pornographie », *Rue Descartes*, vol.79, no3, 2013, p.2

et ensuite, celle de critiquer leur caractère injuste, oppressif, etc.²²». Par conséquent, il n'est pas question, pour les féministes pro-sexe, d'éliminer la pornographie, mais bien de la comprendre pour réussir à en produire de la meilleure.

Nous analyserons donc nos trois œuvres à partir de cette perspective qui voit dans la sexualité féminine un lieu propice à la revendication et à l'émancipation. Celle-ci nous servira de guide pour traverser nos œuvres de manière cohérente. Il est toutefois important de noter qu'en raison de la diversité médiatique de notre corpus, nous ne limiterons pas notre analyse à ce cadre théorique, mais allons plutôt nous permettre d'en sortir régulièrement pour pouvoir nous servir de théories complémentaires qui s'intéressent plus particulièrement aux spécificités de chacun des genres étudiés.

Méthodologie et plan du mémoire

Nous aborderons ces trois œuvres de manière indépendante, c'est-à-dire que chacune d'entre elles fera l'objet d'une analyse autonome. Ce choix assumé de notre part, justifié en partie par la diversité médiatique de notre corpus, s'inscrit aussi dans une volonté d'éviter de répéter les erreurs d'une critique qui trop souvent rassemble les œuvres de femmes en une seule catégorie généralisante qui occulte leur singularité. Notre analyse prendra donc la forme de trois études de cas, où nous tenterons d'analyser en profondeur chacune des œuvres de manière à non seulement mettre en valeur les discours produits, mais également les moyens discursifs et esthétiques qui contribuent à leur originalité.

²² Butler, Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La découverte, 1990 (rééd. Franç. 2006), p.93

Nous avons choisi une méthode d'analyse où chaque œuvre sera associée à certaines thématiques et abordée séparément. Ainsi, le premier chapitre, *Le corps morcelé*, sera consacré au roman écrit par Catherine Millet. Nous aborderons le récit à partir de la question du témoignage pornographique. Le second chapitre, *Le corps amoureux*, s'attardera à l'analyse de l'œuvre cinématographique de Catherine Breillat et plus spécifiquement à la fusion transgressive qui existe dans le film entre les genres de la romance et de la pornographie. Le dernier chapitre, *Le corps grotesque*, s'intéressera à la bande dessinée de Julie Doucet que nous appréhenderons à partir de la question de l'humour et de la notion de grotesque. Non seulement nous utiliserons une approche thématique, mais celle-ci sera bien sûr orientée en fonction du médium choisi pour sa représentation. Ce n'est qu'à la toute fin, après avoir pu chacune exprimer sa personnalité, que nous rassemblerons ces trois œuvres pour établir des lieux de convergences : non pas dans le but d'établir des généralisations, mais bien pour démontrer, par la mise en commun de trois voix de femmes distinctes, la force d'un discours qui travaille plus que jamais à repenser de manière critique la façon de représenter le corps féminin sexuel.

Chapitre 1 : Le corps morcelé

« Pourquoi ai-je écrit ce livre ? Parce que je voulais écrire et parce qu'il y a des choses dont je ne parle pas. Le désir d'écrire est une pulsion qui se manifeste avant de trouver son objet et qu'on satisfait ensuite comme on peut. »

Catherine Millet, *La vie sexuelle de Catherine M.*

Catherine Millet : d'Art Press à Catherine M.

Inconnue du grand public, mais personnalité respectée du milieu de l'art et auteure de plusieurs ouvrages sur l'art contemporain en France, Catherine Millet est d'abord et avant tout connue pour son travail de critique et d'éditrice de la revue *Art Press*. C'est en 2001 qu'elle se retrouve projetée sur la scène littéraire avec la publication d'un récit autobiographique au titre sans ambiguïté : *La Vie sexuelle de Catherine M.* Au même moment, Jacques Henric, mari de l'auteure, publie un ouvrage qui attirera l'intérêt derrière la sortie de l'œuvre — *Légendes de Catherine M* — livre qui réunit trente-deux photographies en noir et blanc de sa femme dénudée. Il n'en fallait pas plus pour alimenter le phénomène Millet. L'œuvre remportera un succès mondial avec plus de deux millions et demi de ventes et plus de quarante traductions. Elle deviendra d'ailleurs, la même année, la première récipiendaire du prix Sade. C'est un jury composé d'auteurs, d'éditeurs et d'artistes connus (Frédéric Beigbeder, Catherine Breillat, Emmanuel Pierrat, pour ne nommer que ceux-ci) qui reconnaîtra à son œuvre la capacité de célébrer le libertarisme par la déconstruction des carcans de la littérature et de la politique.

Avec *La Vie sexuelle de Catherine M.*, Catherine Millet signe une autobiographie sexuelle où elle dévoile « toute la vérité ». Entreprise risquée pour cette personnalité de l'intelligentsia, son récit relate tous les menus détails relatifs à sa vie sexuelle particulière : sexualité de groupe, fréquentation de clubs échangistes, multiplication des partenaires, bisexualité, intérêt pour la sodomie, rien n'est laissé de côté, tout doit être dit. Millet livre, dans ces deux cent trente-quatre pages, l'entièreté de son vécu sexuel hors normes ; de sa défloration jusqu'à ses rencontres nocturnes au Bois de Boulogne, en passant par ses escapades amoureuses en plein air. Rien de ce qui échappe généralement à l'exposition n'est caché, l'auteure se fait ici un devoir de tout exposer.

Pour ce faire, le premier choix de l'auteure est d'évacuer le temps qui n'agit pas ici comme matériau de construction de la vérité. Ayant en effet choisi d'éviter à tout prix la reconstitution chronologique pour des raisons d'objectivité, elle regroupe ses expériences sexuelles passées sous quatre grands thèmes qui servent à découper le récit : « Ce fut mon tout premier acte : définir ces topiques, c'est-à-dire les traits communs aux différents autoportraits [...]»²³ » Ainsi, son passé se dévoile au lecteur sous quatre chapitres, quatre grands thèmes qui lui permettent de reconstituer les différents moments de sa vie sexuelle : *Le nombre*, *L'espace*, *L'espace replié* et *Détails*. Le but est ici très simple : laisser la vérité s'exprimer sans contrainte d'ordre temporel. Pour Millet, produire une œuvre chronologique aurait eu pour effet de la placer comme « [...] auteur de ce récit, et même sans l'avoir voulu, face à une perspective dont [elle aurait] été exclue [...]»²⁴ ». Le risque d'une telle entreprise résidait dans le fait que « [...] celui

²³ Millet, Catherine, *La vie sexuelle de Catherine M. : récit; précédé de : pourquoi et comment*, Paris, Seuil, coll. « Points » 2002 p. VII

²⁴ Ibid., p.VI

qui met en perspective non seulement interprète, mais il est aussi tout près de juger²⁵ », et donc, « [elle] ne devai [t] ni chercher à comprendre ni expliquer, encore moins justifier.²⁶ ». Cette mise à distance chez Millet prend naissance à même une volonté de réconciliation. L’auteure avouera elle-même, à ce sujet, avoir écrit le récit dans le but d’évacuer un éventuel « [...] écartèlement entre l’ingénuité et la tentation moralisante²⁷ » à une époque où sa vie sexuelle avait pris une direction nouvelle, où sa conduite à cet égard la poussait dorénavant à se remettre en question. Il sera question plus loin dans ce chapitre d’analyser comment cette prise de distance participe à l’élaboration d’un discours sur la vie sexuelle de l’auteure qui s’exprime librement et sans complexe.

Le caractère autobiographique de l’œuvre demande également une attention particulière, car il permettra, au cours de cette réflexion, d’interroger la mise en discours du sexe dans le texte. En effet, Millet fait le choix de raconter elle-même sa sexualité. Il est alors important de se rappeler que la mémoire est un mécanisme de la fragmentation qui évolue selon une temporalité émotive qui peut influencer le souvenir. L’écriture s’offre alors comme solution, car elle permet une réappropriation du souvenir plus réfléchie. Avouant elle-même n’avoir jamais consigné par écrit le récit de ses différentes aventures, Millet doit alors actualiser ses souvenirs à l’aide de différents dispositifs de récupération de la mémoire. En effet, bien qu’elle affirme, à un certain nombre de reprises dans l’œuvre, posséder une « bonne mémoire visuelle », celle-ci doit également, pour alimenter son témoignage, avoir recours à un certain nombre de documents qui lui servent d’archives sexuelles. Elle utilise ainsi vidéo, journaux intimes, photographies et

²⁵ Ibid., p.VII

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid., p.VI

discours rapportés d'anciens amants et amis échangistes comme autant de preuves de cette vie singulière.

La vie sexuelle de Catherine M aura fait couler beaucoup d'encre. Que l'on crie au génie ou au scandale, une chose est certaine : l'œuvre provoque. Les critiques s'emballent dès la sortie de l'œuvre et les attaques fusent de toutes parts. On accuse l'auteure de narcissisme, de nombrilisme et la question est dorénavant sur toutes les lèvres : pourquoi étaler sa vie privée de la sorte ? Plus encore, un groupe de critiques de *L'Express* ira jusqu'à associer l'œuvre à la crise identitaire qui s'installe au début du millénaire, au culte du soi qui émerge alors et qui prend racine dans une ère de la transparence amorcée à grand coup de télé-réalités et d'Internet. Pour eux, le récit de Millet est un travestissement de témoignage et s'inscrit dans une nécessité d'être dans le regard de l'autre²⁸. En réponse à ces attaques, Millet pose cette question : « un être humain sensé peut-il avoir avec lui-même une autre relation que spéculaire²⁹ ? Dans son essai portant sur *La vie sexuelle de Catherine M*, Christine Angot (2002) aborde ce narcissisme dont on accuse Millet et propose une vision nouvelle de celui-ci. En effet, selon Angot, en s'exposant comme elle le fait et en reconnaissant son narcissisme, Millet l'anéantit et s'en libère donc. Ce faisant,

[Elle prend] des risques pour l'image [d'elle-même], [et ne reste pas prisonnière] d'une image polie et destinée aux autres [...]. Ce n'est pas un narcissisme qui va jusqu'à l'aveuglement, mais donne une image de soi réaliste. Donc, ce n'est pas un plaisir la contemplation de soi-même.³⁰

²⁸ Remy, Jacqueline et al, « Le triomphe du voyeurisme », *L'Express*, 2001, [en ligne] https://www.lexpress.fr/actualite/societe/le-triomphe-du-voyeurisme_494189.html

²⁹ Millet, Catherine, *op. cit.*, p. II

³⁰ Angot, Christine, « Catherine M. par Christine A. », *L'Infini*, no 77, Gallimard, 2002, p.98

Ainsi, ce que l'auteure offre à lire n'est pas une demande de reconnaissance dans l'autre, mais bien le récit d'une relation de soi à soi-même, seule instance capable de vérité.

Une autre polémique entourant la publication de cette œuvre concerne le style choisi par Millet pour témoigner de sa vie. En effet, accumulation de positions, ton froid et documentaire, descriptions chirurgicales des corps sont autant de moyens utilisés qui rappellent les codes de l'esthétique pornographique. On lui reproche de se complaire dans la vulgarité et dans l'obscénité et de faire la promotion d'une sexualité crue qui se trouve dissociée de sa part d'enchantement et de pudeur. On ira même jusqu'à qualifier l'œuvre de récit faussement transgressif qui présente une « mécanique des corps dépressive »³¹. À ces critiques, Catherine Millet rappelle qu'elle n'a « [...] jamais attribué au sexe une valeur sacrée, [qu'elle n'a] jamais éprouvé le besoin de l'enfermer dans un tabernacle comme le font finalement ceux qui me reprochent de faire tomber tout mystère.³² ». Plus encore, elle rappelle que l'objectif derrière son œuvre n'est pas d'établir une relation érotique en cherchant à toucher le lecteur, mais bien de proposer un récit qui « (...) se veut avant tout un témoignage, c'est-à-dire, à proprement parler, un texte destiné à établir une vérité, la vérité d'un être singulier, bien sûr³³. » Pour Millet, le choix des mots justes pour parler de sa sexualité s'inscrit donc dans une exigence d'exhaustivité qui l'éloigne de sa propre censure : « Soit qu'on reste en deçà de ce qu'on veut exprimer, soit qu'on dissimule sa gêne derrière une surenchère dans le graveleux, c'est-à-dire qu'en fait on se

³¹ Bridet, Guillaume, *op. cit.*

³² Millet, Catherine, *op. cit.*, p. XIII

³³ Ibid. p. IX

censure quand on croit tout déballer.³⁴ ». L'omniprésence du corps dans l'œuvre est donc le moyen proposé par Millet pour s'approcher au plus près de la vérité, de sa vérité.

Le corps témoin : réappropriation du pouvoir/savoir

Les réactions critiques engendrées par la publication de *La vie sexuelle de Catherine M.* ont poussé Catherine Millet à écrire un texte pour justifier son choix de révéler toute la vérité sur sa vie sexuelle qu'elle ajouta en introduction à l'œuvre en 2002. Nommé *Pourquoi et Comment*, le court texte nous informe de la raison qui l'a motivé à se livrer : « Moi qui, dans le domaine de la sexualité, n'avais jamais eu de modèle, j'ai alors pris conscience du risque qu'il y avait à intérioriser les modèles des autres. Le livre fut le moyen d'exposer le modèle unique de ma singularité [...]»³⁵ ». Revendication récurrente chez Millet, cette volonté d'exposer « à tout prix » la vérité est importante puisqu'elle exerce une influence directe sur la mise en récit du corps dans l'œuvre. En effet, nous accorderons une importance particulière ici à la manière dont l'auteure a choisi de s'exposer. Pour ce faire, nous construirons notre réflexion autour de trois éléments clés : l'aveu, le témoignage et l'archive.

Dans son *Histoire de la sexualité*, Michel Foucault s'intéresse et réfléchit au « fait discursif global » entourant les différents discours sur la sexualité qu'il qualifiera plus précisément de « mise en discours du sexe ». Pour l'auteur, les discours sur le sexe en occident sont depuis le XVIIIe siècle soumis à une dynamique de savoir/pouvoir, car « [...] le moindre éclat de vérité est sous condition politique.³⁶ » Longtemps considéré comme répressif, ce

³⁴ Ibid., p. IV

³⁵ Ibid., p. VI

³⁶ Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité 1: La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2013, p.12

pouvoir/savoir sur la sexualité s'exprimerait plutôt, selon Foucault, dans la multiplicité des discours qu'il requiert. En d'autres mots, plus le sexe s'offre au savoir, plus il devient possible, pour le pouvoir, de le prendre en charge et de l'administrer selon une série de règles et de discours publics et utiles³⁷. Ces discours/savoirs sur le sexe ne se multiplient donc pas hors du pouvoir ou contre lui, mais comme moyen de son exercice : « [...] partout des dispositifs à entendre et à enregistrer, partout des procédures pour observer, interroger et formuler. On le débusque et on le contraint à une existence discursive³⁸ ».

L'aveu est alors, selon Foucault, le dispositif le plus approprié pour récupérer et mettre en discours le pouvoir/savoir vrai sur la sexualité. En effet, c'est dans l'aveu que parviennent le mieux à se lier la vérité et le sexe, car il est l'expression obligatoire et exhaustive d'un secret, l'examen de soi-même. Étant tout d'abord pratiqué par l'autorité religieuse à même l'exercice de la confession, il se retrouve dorénavant partout où s'exerce le savoir : économie, pédagogie, médecine, justice, etc. L'aveu s'avère pertinent comme dispositif de mise en discours du sexe puisqu'il implique une instance seconde qui le demande, l'impose, intervient et instaure ainsi un rapport de pouvoir. Dans l'aveu se déploie donc un rituel qui pour Foucault produit « [...] Chez qui l'articule, des modifications intrinsèques : elle l'innocente, elle le rachète, elle le purifie, elle le décharge de ses fautes, elle le libère, elle lui promet le salut³⁹ ».

Pour Catherine Millet, mettre en discours sa vie sexuelle pour en extraire la vérité ne relève pas de l'aveu. Bien au contraire, celle-ci ne cherche ni « [...] à comprendre ni expliquer, encore moins justifier. Il n'y a pas de procès — dans aucune des acceptions du mot — parce

³⁷ Ibid., p.35

³⁸ Ibid., p.45

³⁹ Ibid., p.83

qu'il n'y a qu'un déploiement des faits⁴⁰ ». Non seulement Millet ne cherche pas à interpréter ou à juger ses aventures passées, mais elle ne requiert pas non plus, de la part d'une autre instance, l'instauration d'un rapport de pouvoir qui influencerait son discours : « Cette opinion-là, je m'en suis toujours fichue⁴¹ ». Ce faisant, il est possible d'affirmer que *La vie sexuelle de Catherine M* utilise un dispositif de mise en discours du sexe qui relève ici du témoignage et non de l'aveu. Dans son ouvrage *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias* (1980), Philippe Lejeune explique que certains récits de vie utilisent le témoignage, car il a la particularité d'être investi d'une valeur juridique :

L'exposition de soi, dans ce type de déclaration judiciaire, implique une réelle prise de risque, car elle suppose que celui qui confie son témoignage est en mesure, même si c'est difficile, de faire une sélection de ce qui doit être dit et de ce qu'il faut taire. À cela s'ajoute la possible accusation de narcissisme qui peut peser sur ce type de démarche dans laquelle le chercheur se définit comme référence et comme modèle qui est supposé dire la vérité.

De la même façon, Catherine Millet choisit minutieusement, et non sans risque, la partie d'elle-même qu'elle offre au lecteur. Elle ne livre en effet qu'une seule partie de sa vie, c'est-à-dire celle de son corps de femme dans sa vie sexuelle, occultant ainsi les autres sphères de sa vie. Son corps devient donc ici le témoin d'événements uniques qu'elle retrace dans une série d'autopourtraits. Catherine Millet crée une scission volontaire entre elle et Catherine M qu'elle détache d'elle-même et détaille. Le témoignage sert donc ici à créer une frontière qui permet au corps de s'exprimer librement. Plus encore, nous verrons que l'utilisation des codes de l'imagerie pornographique chez Millet propose un corps dépouillé de son symbolisme. En effet, c'est par

⁴⁰ Millet, Catherine, *op. cit.*, p. VII

⁴¹ *Ibid.*, p. VIII

la matérialisation et la transgression de la chair que celle-ci bouleverse les discours dominants sur la sexualité et le corps féminin.

Le témoignage du corps chez Millet est un exercice de distanciation qui trouve sa fondation dans la surexposition. En effet, l'omniprésence du corps, et plus précisément de la mise à nue, dans tous les recoins de l'œuvre, permet de transgresser la norme et d'émanciper le discours sur la sexualité. Dans son article *Catherine Millet : L'archive du sexe* (2004), Martine Delvaux entreprend une réflexion sur l'utilisation du corps et du langage pornographique dans *La vie sexuelle de Catherine M* comme moyen de transgresser ce qu'elle appelle « la loi de l'archive », concept qu'elle reprend de la théorie de Jacques Derrida. Ainsi, selon cette théorie, l'archive se propose comme origine et s'offre comme vérité. De ce fait, elle se trouve soumise à une loi de l'archive qui prescrit ce qui doit ou non être archivé. Cette loi de l'archive, en d'autres mots, ordonne la parole, c'est elle qui « [...] révèle et cache, qui rend public et soustrait au regard. [Elle] détermine [...] ce qui est digne de composer l'archive d'un individu, d'une institution [...]»⁴². Une loi de l'archive prend donc racine dans le secret puisqu'il sous-tend la parole, c'est-à-dire qu'il est impossible de déterminer ce qui doit être conservé comme vérité sans déterminer ce qui doit être évacué, occulté.

En choisissant d'exposer sa vie sexuelle par le seul témoignage de son corps, Catherine Millet transgresse le caractère originel de l'archive. En effet, elle reconstruit cette archive du sexe, qui est la sienne, par la multiplication des autoportraits sexuels. Ce faisant, elle refuse la loi de l'archive et révèle tout. Elle enfile les scènes et les corps, elle expose et répète la chair, car

⁴² Delvaux, Martine, « Catherine Millet : l'archive du sexe », *L'Esprit Créateur*, Vol. 44, No. 3, 2004, p.52

il n'est pas question de cacher, de jouer le jeu du mensonge et de la honte : tout doit être dit. En offrant ainsi son sexe grand ouvert, elle « [...] rejette tout effort ultime de consignation, réprime toute tentation vers l'origine⁴³ ». Plus de place pour le tabou et le mensonge, le corps de Millet s'inscrit dans le futur sans complexes. Futur, car l'archive, marque du passé, participe obligatoirement à construire la vérité future. Nous serions donc tentés d'affirmer ici que la négation de la loi de l'archive, son détournement, participe à l'élaboration d'un discours nouveau sur la sexualité où le corps féminin se trouve dorénavant affranchi de la norme.

Finalement, le caractère pornographique du témoignage chez Millet contribue à déconstruire les règles de la mise en récit du soi, grâce à un appareillage stylistique qui tout à la fois donne et dérobe. Le dénudement apparemment total qui traverse le récit — résultat de l'utilisation d'un langage qui détaille les corps à la manière du chirurgien — permet en effet à Catherine Millet de s'extraire de l'œuvre pour laisser toute la place à Catherine M et son corps. Critiquée pour son impudeur, l'auteure « [...] n'en donne toutefois pas assez, ne se dévêt pas jusqu'à la peau, la vraie, l'ultime surface de ce qu'elle est, comme si on pouvait y arriver, traverser l'épiderme et le muscle, transpercer les organes jusqu'au squelette⁴⁴ ». Le témoignage qu'elle rend ne permet pas l'introspection, il nie, par un exercice volontaire de détachement, la possibilité d'accéder à la vérité intrinsèque de son auteure. Le récit dérange puisqu'il contrevient à la loi qui demande aux discours du soi de se modaliser de manière à s'offrir au regard fétichisant de l'instance qui les régit. Devant cette critique, Millet pose finalement cette

⁴³ Ibid., p.56

⁴⁴ Ibid., p.51-52

question : « est-ce parce qu'il s'agit de sexe qu'on se serait attendu à ce que je renonce à ma conscience comme on y renonce dans l'extase ?⁴⁵ ».

« *Une masse indifférenciée de chair* »

Le témoignage du corps, dans *La vie sexuelle de Catherine M*, expose un corps désinhibé puisqu'il doit chercher, dans sa mise en discours, à rendre sa vérité singulière. Dans son essai *Hardcore-Power, Pleasure, and the Frenzy of the Visible* (1989), Linda Williams explique que le discours pornographique répond à une impulsion du tout voir qui exige de rendre visible, par toute une série de moyens, le corps sexuel. Cette idée de tout montrer et de scruter le corps dans ses moindres recoins pour en exposer la vérité nous amène à nous poser la question suivante : à trop examiner le corps dans son intimité la plus profonde, prenons-nous le risque de laisser la vérité nous glisser entre les doigts et d'exposer un corps faux ?⁴⁶ Nous verrons que la mécanique du sexe chez Catherine Millet expose plutôt un espace/corps qui se situe ni dans l'ordre du vrai, ni dans l'ordre du faux, mais plutôt à l'extérieur de la norme.

Le corps, pour Catherine M, est à la fois un instrument d'échange et de plaisir. L'auteure l'utilise uniquement dans sa dimension charnelle. Pas question de l'appréhender autrement, il doit servir à donner et à recevoir du plaisir. Les corps jouissent de Catherine M. tout comme elle jouit d'eux. Ils tiennent le rôle principal d'un récit qui travaille, nous le verrons, à les affranchir.

⁴⁵ Millet, Catherine, *op. cit.*, p. II

⁴⁶ Ledoux, Lucie, *Témoignages féminins de la vie sexuelle : Pornographie. Féminisme, subversion*, Thèse de doctorat en Études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011, p.268

Les scènes sexuelles servent alors de théâtre où sont mis en scène des corps morcelés qui se mêlent en une « masse indifférenciée de chair⁴⁷ » :

Couchée, je pouvais recevoir les caresses de plusieurs hommes pendant que l'un d'eux dressé pour dégager l'espace, pour voir, s'activait dans mon sexe. J'étais tiraillée par petits bouts ; une main frottant d'un mouvement circulaire et appliqué à la partie accessible du pubis, une autre effleurant largement tout le torse ou préférant agacer les mamelons...⁴⁸

Le morcellement du corps sert à décupler le plaisir dans le récit. Plus le corps est décomposé, plus les possibilités de jouissance se multiplient. D'ailleurs, plus le corps se décompose et moins il revêt une dimension symbolique. La perte du symbolisme corporel ne signifie toutefois pas une perte de sensibilité. Au contraire, celle-ci s'exprime seulement différemment. Millet n'est pas intéressée par la sensibilité subjective de l'être émotif, mais bien par la sensibilité objective du corps qui jouit à l'extérieur des normes. L'utilisation que fait Millet du corps charnel n'est d'ailleurs pas sans rappeler la théorie du corps sans organes (CsO), développée par Deleuze et Guattari dans *Mille-Plateaux* et *l'Anti-Œdipe*.

Pour Deleuze et Guattari, le corps sans organes, c'est le désir brut réparti sur tout le corps⁴⁹. Les auteurs se sont en effet inspirés des écrits d'Antonin Artaud qui dénonçaient les instances religieuses qui contrôlent, organisent et hiérarchisent le corps. L'objectif de leur théorie est donc d'abolir les jugements judéo-chrétiens associés aux fonctions corporelles. Pour ce faire, les deux auteurs proposent de voir le CsO comme un corps qui « [...] doit permettre de penser philosophiquement la corporéité sans la rapporter à un quelconque principe transcendant ou

⁴⁷ Ibid., p.236

⁴⁸ Millet, Catherine, *op. cit.*, p.21

⁴⁹ Ledoux, Lucie, *op. cit.*, p.240

dominant du type de l'âme, faute de quoi nous [tombons] dans l'organisation⁵⁰ ». En d'autres termes, le CsO ne s'oppose pas aux organes, mais à leur hiérarchisation. Il présuppose le corps de chair et doit donc, pour cette raison, être pensé à partir de la matière vivante qui se trouve dès lors « [...] peuplée que par des intensités. Seules les intensités passent et circulent. [...] Rien à voir avec un fantasme, rien à interpréter. Le CsO fait passer des intensités [...]. Le CsO, c'est le champ d'immanence du désir, le plan de consistance propre au désir [...]»⁵¹ ». Ce sont les vibrations de la matière elle-même qui donnent vie au CsO et font de lui une machine désirante qui fragmente le corps pour mieux le connecter à d'autres corps. Le CsO permet, par le morcellement, d'utiliser la bouche, les mains, les yeux, etc., pour d'autres fonctions que celles préétablies. Il s'agit ici d'un corps qui désavoue le pouvoir et prend le risque de s'exposer à un jugement : « tu seras organisé, tu seras un organisme, tu articuleras ton corps — sinon tu ne seras qu'un dépravé. Tu seras signifiant et signifié, interprète et interprété — sinon tu ne seras qu'un déviant⁵² ». Ce faisant, sa constitution devient un acte politique crucial⁵³ . Il est à la fois un corps collectif et social puisqu'il est apersonnel et sans allégeances.

Dans son témoignage, Millet recherche justement la désorganisation et détaille précisément son corps sans hiérarchie : « mon corps [était] comme un tout qui ne connaissait pas de hiérarchie, ni dans l'ordre de la morale ni dans celui du plaisir, et [...] chaque partie pouvait autant que faire se peut, se substituer à une autre⁵⁴ ». Ainsi, son corps appelle le dépassement de

⁵⁰ Duportail, Guy-Félix, « Autopsie du corps sans organes », *Essaim*, vol.26, no1, 2011 [en ligne], <http://www.cairn.info/revue-essaim-2001-1-page-91.htm>, p.93

⁵¹ « Gilles Deleuze : L'appel du "dehors" », *Psychologies.com*, [En ligne], <http://www.psychologies.com/Culture/Philosophie-et-spiritualite/Maitres-de-vie/Gilles-Deleuze>, p.189-191

⁵² *Ibid.*, p.197

⁵³ Duportail, Guy-Félix, *op. cit.*, p.93

⁵⁴ Millet, Catherine, *op. cit.*, p.59

la limite imposée par l'organisation. L'auteure est toujours disposée à offrir son corps et l'occupation de celui-ci n'a d'égal que sa disposition et sa disponibilité. En d'autres mots, le corps de Catherine M s'approprie le plaisir en se désorganisant, en se décomposant en parcelles de chair pour qu'il devienne, dès lors, plus apte à jouir. Il souhaite tellement être libre et disponible qu'il ira jusqu'à accepter l'inconfort : « Non, elle ne se fait prendre que par-derrière. Cette fois-là, à la fin, j'ai eu mal. Mais j'avais aussi la satisfaction toute personnelle de ne pas m'être sentie empêchée⁵⁵ ». Ici Millet montre comment le corps qui s'ouvre, qui est territoire ouvert sur un champ de possibles, trouve satisfaction dans la liberté que peut même lui offrir la douleur. Il ne faudrait surtout pas circonscrire le corps dans un espace clos. L'auteure nous offre, de la même façon, différents tableaux des corps rencontrés lors de ses échanges et qui se présentent sans organisation et sans distinction :

Même s'il y avait, dans les partouzes, des gens que je connaissais ou reconnaissais, l'enchaînement et la confusion des étreintes et des coïts étaient tels que si je distinguais les corps, ou plutôt leurs attributs, je ne distinguais pas toujours les personnes et même lorsque j'évoque les attributs, je dois avouer que je n'avais pas toujours accès à tous [...].⁵⁶

Le corps est en effet souvent anonyme chez Millet, résultat de cette volonté de le détacher de son identité subjective pour mieux laisser passer les intensités. La multiplication des partenaires et des corps anonymes fait d'ailleurs dire à Christian Authier que le récit de Catherine Millet « s'approprie les codes [d'un] nouveau libéralisme sexuel basé sur les activités de comptage, notion de remplissage, de compétence, de performance⁵⁷ ». Pour Michela Marzano, la multiplication et la consommation à outrance des partenaires et des corps anonymes

⁵⁵ Ibid., p.36

⁵⁶ Ibid., p.19

⁵⁷ Authier, Christian, *Le nouvel ordre sexuel*, Paris, Bartillat, 2002, p.215

empêcheraient Millet d'accéder à son propre désir⁵⁸. Pour cette féministe anti-pornographie, cette incapacité de Millet à freiner son appétit sexuel provoque une destruction de « la dimension de la subjectivité (inhérente au désir) [qui] se trouve ainsi complètement effacée, les personnes étant réduites à des choses, instruments sans identité, sans noms, sans visage⁵⁹ ». Plus encore, elle dénonce l'utilisation du corps pornographique qui selon elle représente

[...] des corps qui ne sont plus corps, mais un assemblage de morceaux de viande, des individus qui ne sont plus des sujets, mais plutôt des mannequins et des automates, un désir qui n'est plus un désir, mais une jouissance mortifère, la pornographie contribue d'ailleurs à la suppression de toute humanité.⁶⁰

Il est toutefois difficile d'adhérer à cette conception puisque la perte de subjectivité, chez Millet, accorde au corps la possibilité d'être traversé par les « intensités » et donc de jouir librement. Il est important de rappeler que la subjectivité implique un rapport au corps normalisant. Le pouvoir, comme l'a démontré Foucault dans *Surveiller et punir* (1975), a toujours tenté de contrôler le corps. Il est donc impératif pour Millet d'évacuer toute forme de subjectivité qui risquerait de porter un jugement sur son corps sexuel. Assembler les « morceaux de viande » c'est accorder au corps le droit de n'être que corps, un corps qui jouit, un corps qui n'a plus l'obligation de répondre à une mise en discours érigée par le pouvoir. Le corps charnel chez Millet travaille contre le pouvoir qui contrôle la sexualité.

Finalement, il est possible d'établir que le morcellement du corps de Catherine M en parcelles de chair réduit celui-ci au statut d'objet asservi au plaisir de l'homme, et que cette

⁵⁸ Marzano, Michela, « La nouvelle pornographie et l'escalade des pratiques : corps, violence et réalité », *Cités*, vol.15, no3, 2003, p.25

⁵⁹ Ibid., p.26

⁶⁰ Ibid., p.28

position l'empêche de faire preuve d'une réelle agentivité. D'ailleurs, les féministes antipornographie ont beaucoup dénoncé

[...] un paysage où les hommes et les femmes ne sont que deux polarités complémentaires : l'activité et la passivité, la force et la jouissance, le pouvoir et la disponibilité. La femme est toujours « disponible » : elle est à disposition de l'usage sexuel qu'on veut en faire ; elle a toujours envie d'être « prise » ; elle ne demande qu'à être satisfaite.⁶¹

Pour Linda Williams, l'efficacité du discours pornographique repose effectivement sur la notion de différenciation sexuelle qui est à la base de sa rhétorique. Selon elle, c'est le plaisir de voir le corps féminin érotisé par la fétichisation qui produit la jouissance dans l'image pornographique. Cette fétichisation prend naissance dans l'impossibilité d'avoir visuellement accès au plaisir et à la jouissance féminine. Pour que soit alors maintenue cette frénésie du visible, il devient impératif de recourir à des procédés discursifs qui viennent pallier le manque. En effet, elle explique que « the more the male investigator probes the mysteries of female sexuality to capture the single moment revealing the secret of her mechanism, the more he succeeds only in reproducing the woman's pleasure based on the model, and measured against the standard, of his own⁶² ». En d'autres termes, le corps féminin, dans la pornographie, n'est conçu que dans un rapport de complémentarité avec celui de l'homme, puisque ce serait la seule issue au problème que pose son mutisme. C'est donc ainsi que le discours pornographique travaille à l'objectivisation du corps féminin en le dépossédant de son agentivité.

Dans *La vie sexuelle de Catherine M*, il n'est toutefois plus question du problème que pose le corps féminin récalcitrant à se révéler puisque celui-ci n'accède plus à la jouissance par

⁶¹ Ibid., p.21

⁶² Williams, Linda, *HARDCORE, Power, Pleasure, and the Frenzy of the Visible*, Berkeley, University of California Press, 1999, p.53

la traversée du désir sur le corps subjectif, mais bien plutôt par la désorganisation du corps traversé d'intensités. Ainsi, en morcelant le corps comme elle le fait, Millet brouille les frontières et expose une sexualité aux communications transversales et sub-personnelles où le corps sexuel n'a plus à s'inquiéter de la différence⁶³. Nous verrons d'ailleurs, dans la prochaine partie de notre analyse, comment Millet s'approprie les codes de l'imagerie pornographique pour transgresser cette différenciation sexuelle à la base de la normalisation du corps féminin sexuel.

Le langage pornographique

Chez Millet l'écriture du corps est une écriture du morcellement qui se réapproprie l'esthétique du discours pornographique. Comme tout discours, la pornographie doit avoir recours à des procédés pour transmettre son message et atteindre son but. Elle doit donc utiliser une rhétorique qui se construit à l'aide de codes qui lui sont propres. Nous avons choisi d'analyser l'œuvre de Catherine Millet à partir de trois procédés propres au genre pornographique, soit le son, l'image et la trame narrative. Nous tenterons de démontrer que cette réappropriation de la part de l'auteure se situe davantage sur le plan de la transgression, et non sur celui de la récupération.

La pornographie se démarque des autres formes de discours sur la sexualité par sa volonté systématique d'exciter et de faire jouir le spectateur. Pour ce faire, elle doit chercher, par différentes techniques, à offrir au spectateur la preuve irréfutable du plaisir authentique et involontaire. Comme nous l'avons vu précédemment, la difficulté de cette entreprise réside dans le fait que le corps féminin est récalcitrant à démontrer explicitement son plaisir. En effet,

⁶³ Duportail, Guy-Félix, *op. cit.*, p.100

l'orgasme masculin revêt une dimension visuelle frappante (l'éjaculation) alors que l'orgasme féminin se dérobe au regard puisqu'il ne laisse à priori pas de traces, ne donne pas d'indices visuels frappant de sa présence. Une grande partie de la rhétorique pornographique est envisagée selon ce manque à pallier. En effet, selon Linda Williams, « in most pornography, the woman's body is solicited, questioned, and probed for secrets that are best revealed when she herself is not in control⁶⁴ ». Nous avons toutefois observé comment Millet parvient, à l'aide du concept de CsO, à éviter le piège de la différenciation sexuelle qui repose sur l'entreprise de faire ressortir la vérité du corps féminin récalcitrant.

Une des solutions au problème de monstration du plaisir féminin dans la pornographie concerne l'utilisation du son. Contrairement au cinéma grand public où le son est utilisé pour accentuer l'effet de réalité spatiale, dans la pornographie, le son travaille à augmenter, chez le spectateur, l'impression d'intimité. Pour ce faire, elle ajoute, le plus souvent, une bande sonore doublée en postproduction aux images capturées par la caméra pour donner plus de clarté aux sons entendus par le spectateur. En entendant les effets sonores avec une plus grande précision, le spectateur fait le sacrifice d'une bonne compréhension spatiale au profit de ce que Linda Williams appelle un meilleur « knowledge of pleasure ». Ce faisant, le travail du son est comparable, dans la pornographie, au travail du plan rapproché de la caméra et crée donc le même effet spectaculaire que les scènes d'actes sexuels filmées en gros plan. Une autre caractéristique de l'utilisation du son en pornographie concerne la présence des traces sonores du plaisir féminin qui domine la bande-son. En effet, bien qu'il soit possible d'entendre les partis masculins exprimer leur plaisir lors des numéros sexuels, celui-ci n'est toujours qu'en arrière-

⁶⁴ Williams, Linda, *op. cit.*, p.51

plan, n'atteignant jamais le niveau accordé à la voix féminine. Il s'agit ici d'un autre moyen de compenser l'incapacité visuelle par la dimension auditive.

Dans *La vie sexuelle de Catherine M*, l'écriture rend le son quasiment imperceptible et lorsqu'il se laisse finalement entendre, c'est dans le registre du documentaire qu'il se situe. L'auteure commente les actions sexuelles à travers une narration qui ne laisse que très peu de place à l'espace sonore et au « knowledge of pleasure ». En effet, cette voix qui traverse le récit n'est pas celle du corps qui jouit, mais plutôt celle de Catherine M qui agit en voix off : « Je m'étais alternativement penchée et haussée pour prendre dans la bouche des queues quémanteuses. [...] Jusque sous la douche, on m'avait agacé le clitoris, pincé les mamelons⁶⁵ ». Le ton utilisé par Millet rappelle néanmoins le discours pornographique, car il correspond au type de narration que l'on retrouve dans les numéros sexuels. La description y tient une place majeure et l'objectif est de permettre au lecteur de ne rien manquer de l'action :

Des mains parcouraient mon corps, moi-même j'attrapais des queues, tournais la tête à droite et à gauche pour sucer, tandis que d'autres queues se poussaient dans mon ventre. Une vingtaine pouvaient ainsi se relayer pendant la soirée. Cette position, la femme sur le dos, son pubis à hauteur de celui de l'homme bien campé sur ses jambes, est une des plus confortables et des meilleures que je connaisse. La vulve est bien ouverte, l'homme est à son aise pour planter bien horizontalement et frapper sans discontinuer le fond de la paroi.⁶⁶

On a beaucoup reproché à l'auteure ce ton froid et détaché, presque chirurgical qui occupe pratiquement tout l'espace narratif et donne aux mots, le pouvoir d'un couteau qui découpe les corps. Pourtant, l'effusion de détails dans les scènes sexuels a un but bien précis : celui de permettre que s'effectue une mise à distance de soi. Ce choix assumé de Millet est d'ailleurs en

⁶⁵ Millet, Catherine, *op.cit.*, p.175

⁶⁶ Ibid, p.29

parfaite cohérence avec sa volonté de ne dévoiler que ses expériences sexuelles. Comme l'explique Martine Delvaux, « l'écriture de *La vie sexuelle de Catherine M* consiste en un exercice de distanciation par une première personne qui se relègue au rang de la troisième⁶⁷ ». Il n'est pas question, pour elle, de se placer comme personne sensible à l'intérieur des scènes. Il n'est pas non plus question de permettre au lecteur/spectateur d'éprouver de l'excitation à la lecture du récit. Millet a effectivement très clairement affirmé ne pas chercher, d'aucune manière, à toucher le lecteur. Le risque serait beaucoup trop grand : toucher le lecteur impliquerait la possibilité d'un jugement dont elle ne désire pas être la victime. Utiliser un lexique connoté qui laisserait s'assouvir le « knowledge of pleasure » n'est donc pas souhaité puisque « manié sans précaution, ce vocabulaire affecte les sens puisqu'aussi directement qu'un contact physique⁶⁸ ». C'est d'ailleurs pour cette raison que lorsqu'elle se voit dans l'obligation, pour des raisons de compréhension, de manipuler un tel langage, elle le fait avec une pointe d'humour et de sarcasme :

[...] la plupart des hommes se contentent de quelques expressions et de quelques phrases ; vous êtes leur « petite suceuse en chef », « une bonne bouffeuse de couilles », avant de passer au rang de « salope qui n'aurait pas peur de se faire mettre comme ça toute la nuit », et « défoncée bien à fond » sans que l'assaut n'ait été annoncé à haute voix. Vous encouragez en avouant n'être qu'« un sac à foutre », et comme on vous assure que vous allez être bien « pinée », ou « bourrée », ou « tringlée », vous-même réclamez d'être transpercées par cette « grosse queue », cette « bite de fer » qui vous fait tellement de bien, jusqu'à ce que vous finissiez par « prendre la giclée », « avaler la purée ». ⁶⁹

⁶⁷ Delvaux, Martine, *op. cit.*, p.55

⁶⁸ Millet, Catherine, *op. cit.*, p.V

⁶⁹ Ibid., p.42-43

Nous pouvons donc affirmer que le son (inclure ici autant l'environnement sonore que la voix narrative) dans l'œuvre transgresse le langage pornographique pour le dérober de son plaisir. Il le décrit certes, mais n'en procure pas.

Un autre procédé important qui participe à la construction de l'esthétique pornographique concerne le traitement accordé à l'image. Le jeu de la caméra est en effet essentiel dans la production de l'effet pornographique puisqu'il contribue à donner accès aux corps en action. Plus encore, le choix du cadre a un impact majeur sur la réception de la scène sexuelle par le spectateur. De manière générale, le plan favorisé lors des numéros sexuels est le gros plan classique, c'est-à-dire, un plan de l'acte du point de vue le plus rapproché possible. Dans *La vie sexuelle de Catherine M*, l'auteure utilise les mots et les descriptions comme le cinéaste en pornographie utilise la caméra inquisitrice pour filmer en plan rapproché. Elle décrit en effet, les corps qu'elle rencontre dans le plus grand souci du détail :

Claude avait une belle bite, droite, bien proportionnée. [...] Quand André s'était débraguetté à hauteur de mon visage, j'avais été étonnée de découvrir un objet plus petit, [...]. La bite de Ringo était plutôt de la famille de Claude, celle du garçon timide plutôt de celle d'André, celle de l'étudiant appartenait à une catégorie que je reconnâtrai plus tard, [...]. J'apprenais que chaque sexe appelait de ma part des gestes, voire des comportements différents.⁷⁰

Cette méthode n'est pas sans rappeler le *meat shot* en pornographie qui consiste à prendre un plan rapproché des organes lors du coït. Comme son nom l'indique, ce cadrage serré ne se concentre pas sur le corps des acteurs, mais sur leur chair, ou plutôt leur « viande ». Ce faisant,

⁷⁰ Ibid., p.16

le corps se trouve dépersonnalisé et est donc plus apte à produire ce pour quoi il est mis en scène : de la jouissance. L'écriture de Millet travaille donc à désorganiser le corps par l'image.

Finalement, il est possible d'analyser le récit de Millet à partir de la théorie de Linda Williams sur la structure narrative des longs métrages pornographiques. Pour la décrire, elle utilise une analogie, soit celle des comédies musicales. En effet, dans celles-ci, une partie du film est occupée par la trame narrative qui occupe une position secondaire et une autre partie, plus importante, est consacrée aux « numéros ». Le rôle de la trame narrative à l'intérieur du film est de soutenir et de mettre en place les différents numéros. L'auteure note d'ailleurs qu'une grande partie du plaisir, dans les films pornographiques, réside dans la tension qui s'exerce entre ces deux composantes puisqu'elle participe à l'élaboration du fantasme. Les numéros prennent ici des allures de performance, mais doivent éviter à tout prix d'avoir l'air programmés. Ils doivent plutôt chercher à être naturels et à rendre le plus possible l'aspect spontané de l'action qui s'y déroule, car « this apparent spontaneity is particularly important in the pornographic quest to represent the female desires and pleasures that come from “deep inside”⁷¹ ». Dans le récit de Millet, il n'est pas question de fantasmes, car le CsO « [...] n'est pas un fantasme, c'est un programme⁷² ». Non seulement les « numéros sexuels » de Catherine M ont l'air programmés tant ils reprennent les mêmes scénarios (multiplication des partenaires et des positions, fréquentation de lieux publics et privés), mais ils se déroulent également hors de la performance en raison de la placidité avec laquelle Millet les met en scène. Comme si elle cherchait, au final, à démontrer que l'important n'est pas comment le corps jouit, mais bien qu'il jouisse.

⁷¹ Williams, Linda, *op. cit.*, p.126

⁷² Deleuze, Gilles et Félix, Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Tome II. Mille Plateaux*, Paris, Minuit, coll. « critique », 1980, p.188

Transgression des frontières

La thématique de l'espace prend tellement d'importance au sein de l'œuvre de Millet qu'elle a fait le choix de lui consacrer deux chapitres entiers. En effet, le témoignage envisage ici le corps sexuel dans un espace qui travaille à brouiller les frontières. L'auteure avouera elle-même qu'elle a « [...] progressivement et obscurément compris ce que [lui] procurait ce mode de vie : l'illusion d'ouvrir en [elle] des possibilités océaniques⁷³ ». Nous croyons donc qu'il est pertinent d'envisager *La vie sexuelle de Catherine M* comme un récit de la mobilité :

Mes souvenirs de partouzes, de soirées passées au Bois ou en compagnie de l'un de mes copains-amants s'articulent entre eux comme les chambres d'un palais japonais. On se croit dans une pièce close jusqu'à ce qu'une paroi coulisse, découvrant une enfilade d'autres pièces, et si l'on s'avance, d'autres parois s'ouvrent et se referment, et si les pièces sont nombreuses, les manières de passer de l'une à l'autre sont incalculables.⁷⁴

Plus que la renégociation des frontières spatiales, le récit de Millet explore le territoire qu'est sa sexualité à travers différents espaces (physiques, corporels, sociaux) qui, en se chevauchant, permettent à Catherine M de transgresser les limites du corps féminin social et des discours normatifs sur la sexualité féminine.

Nous avons choisi d'explorer la mobilité au sein de l'œuvre à partir des théories de Linda Williams sur les utopies qui construisent les trames narratives dans la pornographie. En effet, il serait possible d'affirmer que la trame narrative, dans *La vie sexuelle de Catherine M.*, s'inscrit dans une utopie nommée *Dissolved utopias*. Il s'agit d'une utopie qui correspond à une façon de concevoir la pornographie qui se veut plus inclusive pour les femmes, car elle cherche à réduire au minimum l'écart entre l'univers sexuel et la réalité narrative. Dans ce type de film, il n'est

⁷³ Millet, Catherine, *op. cit.*, p.69

⁷⁴ *Ibid.*, p.32-33

plus nécessaire de chercher à fuir le monde réel pour atteindre l'univers de la sexualité puisque les deux mondes se confondent. La réalité de la trame narrative devient le lieu privilégié du plaisir et de l'abandon sexuel. Il devient donc possible pour tous les protagonistes, autant masculins que féminins, de vivre pleinement leur sexualité et d'éprouver du plaisir. C'est donc dire qu'à l'intérieur de cette utopie se développe, pour la première fois, une réelle possibilité, pour les femmes, de vivre pleinement leur sexualité à l'extérieur des discours normalisants. Ce que Williams propose est une utopie qui permet de réfléchir au « [...] new problem of pleasing the woman and of constructing her pleasure from her own point of view⁷⁵ ».

Dans le récit de Millet, l'espace privé et l'espace public sont tous les deux propices aux rencontres sexuelles. La frontière entre le privé et le public se trouve brouillée, comme les corps pris dans la masse indifférenciée de chair. L'univers de l'héroïne est toujours prêt à accueillir le plaisir : parcs, clubs échangistes, maisons de campagne, paysages bucoliques, même le lieu de travail est un lieu privilégié pour la jouissance :

La liberté paraît d'autant plus grande qu'on se l'octroie dans un lieu où la cohabitation professionnelle impose habituellement des règles, des limitations, quand bien même partagerait-on ce lieu avec les personnes les plus discrètes et les plus tolérantes. Sans compter qu'en annexant éventuellement à sa sphère très privée des effets leur appartenant, on les y embringue d'une certaine façon, à leur insu. Il y a des lieux que j'ai habités de cette façon avec le sentiment que j'y étais plus chez moi que ceux qui y passaient le plus clair de leur temps actif, parce que j'avais déposé la trace humide de mes fesses là où eux étalaient leur matériel et leurs dossiers.⁷⁶

En ne posant pas de restrictions aux lieux du plaisir, Millet ouvre à la fois l'espace et son corps : « [...] les terrasses, les bords de route, les campagnes rases, et tous ces espaces conçus uniquement pour être traversés, halls ou parkings, sont des lieux [...] où il fait bon pour moi

⁷⁵ Williams, Linda, *op. cit.*, p.176

⁷⁶ Millet, Catherine, *op. cit.*, p.163

d'être, à l'instar de ce qu'ils sont, ouverte.⁷⁷». Ainsi, l'ouverture et la disponibilité du corps de la femme, souvent critiqués par les féministes antipornographie, libèrent ici Catherine M et lui permettent d'abandonner son corps aux infinies possibilités du plaisir.

L'environnement social est également un lieu de prédilection pour la transgression des frontières dans l'œuvre. En effet, l'auteure explique qu'elle a toujours conservé une certaine volonté, qui rappelle celle des adolescents, à « [...] s'exercer sexuellement au sein de cercle familial [...] »⁷⁸. Elle raconte d'ailleurs comment, à une certaine époque de sa vie, elle est allée jusqu'à connaître charnellement deux frères et leur oncle. De ce fait, les relations humaines qu'elle évoque dans l'œuvre s'entretiennent sur plusieurs niveaux qui se confondent : professionnel, amical, sexuel. Millet justifie cette propension qu'elle a à brouiller les frontières en expliquant que

[S'] engager dans les méandres du jeu de la séduction, entretenir la badinerie qui nécessairement occupe l'intervalle entre la rencontre fortuite d'une personne et l'accomplissement de l'acte sexuel avec elle, même brièvement, serait au-dessus de [ses] forces.⁷⁹

Millet voit donc, dans la transgression des frontières entre amitié, collégialité et sexualité, l'opportunité de se protéger, de maintenir son corps sexuel dans un espace fermé qui l'assure d'obtenir du plaisir : « [...] je nouais des liens et le fait que ces liens pouvaient très naturellement prendre une tournure physique me conduisaient à considérer l'espace où s'exerçait cette activité comme un monde clos, huilé, plasmagène⁸⁰ ». Ainsi, Catherine M nous propose de comprendre sa sexualité comme un réseau : un réseau qui n'est toutefois pas celui de la prostitution. Le corps

⁷⁷ Ibid., p.106

⁷⁸ Ibid., p.56

⁷⁹ Ibid., p.64-65

⁸⁰ Ibid., p.55-56

est bel et bien la marchandise de l'échange, mais cet échange est mutuel et il a pour but des plaisirs sexuels et gratuits. Les premiers amants de Catherine M ont été les premiers à l'intégrer à cette « communauté de baiseurs » : « Les tout premiers hommes que j'ai connus ont immédiatement fait de moi l'émissaire d'un réseau dont on ne peut connaître tous les membres, l'inconscient maillon d'une famille qui se décline sur le mode biblique⁸¹ ».

Il est finalement intéressant de noter à quel point les frontières entre l'espace privé et l'espace public, ainsi que celles qui régissent l'environnement social chez Millet sont poreuses, alors que la frontière entre la sexualité vécue et la sexualité fantasmée est beaucoup plus étanche et ne laisse que très peu de place pour la mobilité. En effet, Millet explique que « des similitudes structurelles sont grandes entre les situations vécues et celles qui sont imaginées bien [qu'elle] n'ait jamais cherché volontairement à reproduire ces dernières dans la vie, et que le détail de ce [qu'elle a] vécu n'ait que très peu nourri [ses] rêveries.⁸² ». Catherine M ne cherche pas à fusionner ces deux univers, car pour elle leur interdépendance signifierait une perte de liberté. En effet, en s'alimentant l'un et l'autre ils perdraient leur autonomie et s'influenceraient de telle sorte qu'il n'y aurait plus de place pour la spontanéité. Nous pouvons donc dire que la sexualité dans l'œuvre est réellement le lieu du corps et du charnel à tel point que la cohabitation entre les deux univers n'est pas envisageable. Ce qui compte finalement pour Millet, lorsqu'elle trace les frontières de sa sexualité, c'est que la liberté du corps soit totale, une liberté que nous pourrions

⁸¹ Ibid., p.43

⁸² Ibid., p.37

envisager comme « [...] la liberté du libéralisme, [c'est-à-dire] qui commande de ne mettre aucune barrière à la circulation des marchandises ou des corps [...]»⁸³ ».

Conclusion

Michela Marzano, militante reconnue du mouvement antipornographie, affirme que la pornographie est une fiction contradictoire, car elle prétend représenter la réalité de la sexualité humaine, alors qu'elle s'impose avec violence à cette réalité⁸⁴. Ce faisant, elle met le désir entre parenthèses et célèbre la fin de la sexualité en mettant en péril « [...] toutes les catégories consubstantielles à la personne⁸⁵ ». Il n'est donc pas possible, pour Marzano, de concevoir la pornographie comme une mise en discours de la sexualité émancipatrice, car elle ne fait qu'aliéner la réalité et, par le fait même, le désir. Devant de telles affirmations une question demeure : la pornographie est-elle aussi diabolique que le prétend Marzano? Ne pouvons-nous pas affirmer, comme Millet le démontre d'ailleurs, qu'elle peut aussi servir à déconstruire et revaloriser le corps sexuel féminin ?

En effet, le témoignage pornographique dans *La vie sexuelle de Catherine M.* n'a qu'un seul but : raconter de la manière la plus véridique qui soit les expériences sexuelles de son héroïne. Pourtant, le récit de Catherine Millet va bien au-delà de ce qu'il propose. En effet, c'est par ses choix esthétiques que l'auteure transgresse les discours dominants sur la sexualité et le corps désirant. La décision qu'elle prend de matérialiser le corps pour transgresser son symbolisme a pour effet de revendiquer le droit au corps de jouir d'un plaisir total. En

⁸³ Bozon, Michel, « Littérature, sexualité et construction de soi. Les écrivaines françaises du tournant du siècle face au déclin de l'amour romantique », *Australian Journal of French Studies*, vol. 42, no 1, 2005 p.12

⁸⁴ Marzano, Michela, *op. cit.*, p.20

⁸⁵ *Ibid.*, p.28

transgressant les codes de l'imagerie pornographique, elle participe à la mise à l'écart de l'instance spectatrice et permet donc ainsi au corps d'agir hors du jugement. N'ayant pourtant jamais explicitement admis avoir voulu créer une œuvre subversive, il n'en reste pas moins que le récit fait l'effet d'un postulat théorique. En effet, Millet n'est pas la première écrivaine à témoigner de sa sexualité ou d'établir une fusion entre la sphère publique et la sphère privée. Elle est cependant l'une des premières à parler de sa vie sexuelle comme s'il s'agissait d'un ensemble de réseaux, d'une famille, d'une communauté sexuelle, d'une masse indifférenciée d'organes :

Comment ne pas voir, dans la circulation du livre et dans la circulation de la parole autour, ce qui, dans l'ordre du possible, est envisageable comme réalisation de ce lissage des relations humaines, lissage qui se ferait au travers de la libre reconnaissance du désir sexuel, au travers de sa tolérance, et dont quelques-unes de mes pages donnent une représentation évidemment utopique, fantasmatique ? Et comment ne pas se réjouir de cette vision ?⁸⁶

Que l'on soit d'accord ou non avec les choix de l'auteure, il n'en reste pas moins qu'objectivement, il est difficile de nier l'apport que prend le traitement du corps charnel dans *La vie sexuelle de Catherine M* sur la représentation et la construction du corps féminin sexuel. Finalement, le corps pornographique de Catherine Millet est peut-être le meilleur moyen d'insister, comme l'a fait il y a longtemps Sade, sur le « [...] right of women to « fuck » as aggressively, tyrannically, and cruelly as men⁸⁷ ».

⁸⁶ Millet, Catherine, *op. cit.*, p.XIV

⁸⁷ Carter, Angela, *The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography*, New York, Pantheon Books, 1978, p.27

Chapitre 2 : Le corps amoureux

« Moi, j'ai fait un film radical et jamais complaisant sur le désir chez la femme. Le sexe est un mystère et l'amour romantique un mythe. Je le filme sans jamais chercher à divertir. Distraire, c'est soustraire. »

Catherine Breillat, *L'Express*, 1^{er} Avril 1999

Breillat la subversive...

Nous sommes en 1968. Une nouvelle auteure du nom de Catherine Breillat publie son premier roman, *L'homme facile*, une œuvre si sulfureuse que la censure en interdit la lecture au moins de dix-huit ans. Un seul petit problème : Breillat est à l'époque âgée de dix-sept ans... Ainsi s'amorce la carrière de celle que les critiques anglophones ont surnommée « the auteur of porn ». Écrivaine, scénariste et réalisatrice prolifique, Catherine Breillat a produit plus de dix-huit livres, trente et un scénarios et quinze films tout au long d'une carrière qui dure maintenant depuis plus d'un demi-siècle. À l'aide de son art, elle désire investiguer la part d'inconnu qui se trouve en chaque être humain. Plus particulièrement, elle démontre une grande fascination pour le corps féminin et l'exploration transgressive et introspective de la sexualité des femmes. Dès son tout premier film, *À une vraie jeune fille* (1976), elle esquisse les fondements d'un univers singulier et reconnaissable entre tous, qui cherche à franchir tabou après tabou. Adeptes d'un discours qui se veut radical, Breillat cherche constamment, dans son travail, à réfléchir et à démêler les liens entre l'amour et le sexe, la passion et le désir, la vie et la mort. Ainsi, elle

effarouche souvent la critique et la censure, cette dernière semblant en effet avoir fait ombre à une grande partie de sa production artistique.

Personnalité controversée, Catherine Breillat est d'ailleurs associée au courant du *New French Extremism* qui caractérise certaines productions cinématographiques en France depuis la fin des années 90. Ce *New French Extremism* correspond à une méthode de classification proposée par le journaliste et critique américain James Quandt (2004) pour qualifier et décrire une génération d'œuvres cinématographiques jugées transgressives et violentes. De manière non exhaustive, sont aussi inclus dans cette catégorie des réalisateurs tels que Gaspar Noé, Bruno Dumont, Philippe Grandrieux, Claire Denis et Virginie Despentes. Ainsi, les films qui s'inscrivent dans ce nouvel extrémisme à la française ont en commun d'être dominés par la présence d'une sexualité explicite, d'une violence graphique et sont imprégnés d'un sentiment d'apocalypse sociale⁸⁸. Pour Quandt, il s'agit d'un cinéma qui est déterminé à briser « [...] every taboo, to wade in rivers of viscera and spumes of sperm, to fill each frame with flesh, nubile or gnarled and subject it to all manner of penetration, mutilation and defilement⁸⁹ ». Cherchant d'abord et avant tout à critiquer cette nouvelle tendance, Quandt explique que : « Images and subjects once the provenance of splatter films, exploitation flicks, and porn [...] proliferate in the high-art environ of a national cinema whose provocations have historically been formal, political or philosophical [...] ⁹⁰ ». À cette analyse plutôt négative, Jonathan Romney, critique de cinéma britannique, répondra qu'il ne faut surtout pas oublier qu'une grande partie des œuvres

⁸⁸ « Le sex and violence », *Independent*, [En ligne] <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/le-sex-and-violence-546083.html>, 2004

⁸⁹ Horeck, Tanya et Tina Kendall, *The New Extremism in Cinema: from France to Europe*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2011, p.2

⁹⁰ *Ibid.*, p.3

produites dans ce nouvel extrémisme ne sont pas uniquement transgressives dans leur contenu, mais proposent aussi une stylistique à la fois extrême et innovante⁹¹. En effet, alors que la majorité des films grand public recherchent la satisfaction ou la gratification du spectateur par le biais d'une esthétique qui convoque une résolution positive, les films produits par cette nouvelle cohorte de réalisateurs de l'extrême se situent plutôt dans une tendance opposée, où ils tentent, par un travail stylistique plus agressif et abrasif, qui exacerbe la physicalité du film, de solliciter une expérience plus transgressive et déstabilisante pour le spectateur⁹².

Plus encore, d'autres chercheurs soulignent l'importance d'un cinéma qui démontre une réelle anxiété du corps, un corps qui se veut à la fois charnel et social, et propose d'intégrer ces œuvres dans un « cinema of the body⁹³ ». Parmi ceux-ci, Tim Palmer (professeur en études cinématographiques à l'Université de Caroline du Nord et auteurs de nombreux ouvrages sur le cinéma français, américain et japonais) propose d'envisager ces nouvelles productions comme des récits de la chair où l'exposition d'une intimité brutale est le principal motif. Selon Palmer, cette surexposition a un but bien précis : engager le lecteur dans une quête de sens qui se situe autant sur le plan intellectuel que viscéral⁹⁴. Les réalisateurs engagés dans ce type de productions cinématographiques offrent alors une critique incisive qui s'attaque à une société contemporaine qui isole dorénavant les individus et aliène leurs relations à autrui⁹⁵. De son côté, Linda Williams s'intéresse à la représentation explicite de la sexualité à l'intérieur de ce cinéma obsédé par le corps. Pour l'auteure, il est impératif de comprendre cette volonté d'exposer le corps et sa

⁹¹ Ibid.

⁹² Palmer, Tim, « Style and Sensation in the Contemporary French Cinema of the Body », *Journal of Film and Video*, vol. 58, no 3, 2006, p.22

⁹³ Ibid., p.23

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Ibid., p.22

sexualité sans entrave comme un choix esthétique qui permet « [...] an unprecedented emotional and physical honesty from which derives a cinema concerned with sexual identity, personal control, and youthful character psychology⁹⁶».

Le film *Romance* (1999) est un exemple parfait de ce cinéma qui fait du corps sexuel un élément central. Le film aborde en effet les thématiques de la domination dans les rapports homme/femme, de l'exploration des transgressions sexuelles comme échappatoire à une existence sans sexe ainsi que les tabous associés à la sexualité féminine. Breillat nous y raconte l'histoire de Marie (Caroline Ducey), une jeune femme qui vit une relation amoureuse avec Paul (Sagamore Stévenin), un jeune mannequin à la beauté évidente qui refuse d'avoir des relations sexuelles avec elle. Désespérée et à bout de solutions pour obtenir l'attention de son amoureux, Marie partira à la conquête de son désir dans les bras d'autres amants. Comptent parmi ceux-ci Paolo (Rocco Siffredi), un bel homme veuf dont elle fera la connaissance dans un bar, un homme inconnu (Reza Habouhossein) qui lui proposera de l'argent en échange de services sexuels, mais qui finira par l'agresser sexuellement et Robert (François Berléand), le directeur de l'école primaire où Marie enseigne et qui l'initiera au sadomasochisme. Au fil de ces rencontres, Marie se libérera de l'emprise de son amour pour Paul et parviendra à la pleine indépendance de son désir. Le film se termine alors à mi-chemin entre la vie et la mort : Marie assassine Paul et poursuit son chemin seule avec l'enfant né de leur union imparfaite.

Sans grande surprise, la polémique éclate dès la sortie du film en salle. En effet, bien qu'elle se soit toujours trouvée au centre de sa création, la sexualité explicite exposée dans

⁹⁶ Williams, Linda, « Cinema and the Sex Act », *Cinéaste*, vol.27, no1, 2001

l'œuvre de « [...] Breillat rompt ici, au moins symboliquement, la frontière séparant cinéma pornographique et cinéma "classique" ou d'auteur⁹⁷ ». Le film récupère en effet un grand nombre de stratégies associées à la pornographie : séances de « bondage », scènes de fellation et de masturbation, pénis en érection, gros plan sur les fluides et les organes génitaux du personnage de Marie et langage cru sont autant de moyens empruntés au genre. Autre aspect participant au scandale : la présence de Rocco Siffredi, vedette du porno connue à l'échelle mondiale qui fait alors ses débuts dans le monde du cinéma d'auteur. La réalisatrice brouille les frontières en provoquant une discussion « [...] about what art is not allowed to do, when one form of art ends and the other begins [...] »⁹⁸.

Malgré le scandale, Breillat se défend bien d'avoir voulu faire un film pornographique. En effet, dans une entrevue accordée avant la sortie du film, la réalisatrice explique la motivation derrière l'utilisation d'une sexualité qui se veut explicite :

Je voulais faire un film où il n'y ait pas de censure voilà le terme exact. Je voulais faire un film qui soit franchement sur le sexe et sur lequel il n'y aurait pas de censure. Et j'en suis arrivée à cette conclusion : à partir du moment où il n'y a pas de censure, donc pas de regard obscène, eh bien, très curieusement, on n'arrive pas à faire de la pornographie.⁹⁹

Le but de la réalisatrice n'est donc pas, contrairement au genre pornographique, de mettre en scène des corps obscènes qui stimulent le désir du spectateur, mais bien d'exposer une sexualité et une transgression du corps qui permet de libérer son héroïne de sa prison amoureuse. En effet, pour Breillat, amour et sexe sont trop souvent associés lorsqu'il est question de la sexualité

⁹⁷ Authier, Christian, *op. cit.*, p.177

⁹⁸ Aikaterini, Delikonstantinidou, « Catherine Breillat's Cine-erotic Anti-Romance: Visualizing the Extremities of Desire », *Studies in Visual Arts and Communication: an international journal*, vol.1, no.1, p.4

⁹⁹ Kaganski, Serge, « Catherine Breillat- Française hardie », *Les Inrockuptibles*, 1998, [En ligne], <https://www.lesinrocks.com/1998/07/22/cinema/actualite-cinema/catherine-breillat-francaise-hardie-11230846/>

féminine. Pour elle, l'amour ne conduit pas au désir physique et l'on a trop longtemps colonisé les femmes à grand coup de sentiments, qui au fond, ne servent qu'à réprimer leur désir pur¹⁰⁰. Exposer la matérialité du corps devient ainsi un des moyens proposés par la réalisatrice pour dépasser cette conception qui aliène le désir féminin et les contraint à la soumission.

L'anti romance de Breillat

En réalisant *Romance*, Catherine Breillat a produit une œuvre complexe où la sexualité féminine est centrale, mais abordée à partir de la rencontre entre deux genres cinématographiques. Nous croyons en effet que genre romantique et pornographique se côtoient de près dans le film et servent à la construction d'une réflexion critique qui explore le désir sexuel féminin. Déjà, sur l'affiche conçue pour la promotion du film, on peut observer cette cohabitation, cette mise en tension entre amour et sexualité. En effet, celle-ci expose le corps anonyme d'une femme nue, main posée sur son sexe dans un geste de masturbation, et sur laquelle sont apposées deux inscriptions frappantes : le titre du film en gros caractères blancs ainsi qu'une large croix rouge qui censure l'acte sexuel. Ainsi, on comprend rapidement que la sexualité féminine dans le film sera dangereuse et que la pureté de la romance, exprimée par le choix du blanc, s'en trouvera affecté, Breillat faisant littéralement une croix dessus. Il existe, selon nous, certains lieux de convergences entre les genres de la romance et de la pornographie et qui sont habilement récupérés par Breillat pour exposer son point de vue. Parmi ceux-ci, l'importance accordée à la question de la différenciation sexuelle dans les deux genres nous paraît être pertinente puisqu'elle influence directement la construction des rapports amoureux et

¹⁰⁰ Ibid.

sexuels et, par la même occasion, la formation des discours normalisants sur le corps sexuel féminin. Nous verrons donc qu'en se réappropriant certains des codes associés aux genres romantique et pornographique, Breillat parvient à déstabiliser les conventions établies sur la sexualité féminine.

Bien connu et établi dans la sphère des productions cinématographiques et littéraires, le genre romantique semble souvent être associé aux femmes. En effet, le lien entre la romance et les femmes sert souvent entre autres, dans le domaine littéraire, à dissocier la production masculine « sérieuse » de la production féminine « populaire »¹⁰¹. Tout comme la pornographie, il s'agit d'un genre sériel fortement codifié qui se déploie selon un scénario-motif dont la fixité et l'invariabilité sont des conditions nécessaires à l'effet recherché, c'est-à-dire l'idée de l'amour idéalisé. Pascale Noizet, sémiologue et auteure d'un ouvrage sur le roman d'amour sentimental moderne (1996), a cherché à comprendre les caractéristiques du genre romantique et ses conséquences sur la construction des rapports identitaires de genre. Pour ce faire, elle a répertorié et analysé une quantité impressionnante d'ouvrages appartenant au genre sentimental : des premiers romans comme *Pamela ou la vertu récompensée*¹⁰², jusqu'à l'étude systématique du roman Harlequin, Noizet a réussi à établir avec conviction les bases d'une théorie qui étudie l'organisation de l'intimité amoureuse du rapport hétérosexuel¹⁰³. De cette étude approfondie, l'auteure réussit à dégager cinq séquences narratives qui, selon elle, constituent le récit d'amour moderne : la rencontre des personnages, la confrontation polémique, la séduction, la révélation

¹⁰¹ Bélot, Sophie, *The cinema of Catherine Breillat*, Leiden, Brill Rodopi, coll. « Contemporary cinema », 2017, p.118

¹⁰² Écrit par Samuel Richardson en 1740, *Pamela ou la vertu récompensée* est considéré comme le premier grand roman psychologique sentimental.

¹⁰³ Falquet, Jules, *Nouvelles Questions Féministes*, vol.20, no.1, 1999, p.119

de l'amour et la promesse de mariage. Il est à noter que pour les besoins de notre analyse, nous ne nous intéresserons qu'à la confrontation polémique, les autres séquences n'étant pas aussi significatives dans l'œuvre de Breillat.

La confrontation polémique, comme son nom l'indique, implique la présence d'un conflit, d'obstacles au sein de la relation romantique. Son rôle dans la construction de l'histoire amoureuse est primordial puisqu'elle permet d'établir « [...] que l'infortune amoureuse ne peut être que transitoire, qu'elle mène un passage obligatoire vers le triomphe des sentiments partagés.¹⁰⁴ ». Elle participe également à la production du suspense en retardant au maximum la résolution et l'arrivée du bonheur conjugal. C'est donc grâce à cette confrontation que naît la quête amoureuse, et le pèlerinage qu'elle convoque devient la clé pour atteindre le bonheur rêvé. La quête romantique se construit autour de la recherche identitaire qui est un des thèmes majeurs du genre¹⁰⁵. Il faut toutefois comprendre que dans le genre romantique, l'identité réelle de l'héroïne ne fait surface qu'à l'intérieur de la relation puisque celle-ci ne se définit entièrement qu'à partir d'elle. De cette quête identitaire découle donc l'idée d'une responsabilité féminine de l'instinct amoureux qui est soutenue par un appareillage narratif qui présente invariablement le point de vue subjectif de l'héroïne, exacerbant ainsi l'identité spécifique du personnage féminin¹⁰⁶. En conséquence, l'attribution de l'amour aux femmes entretient l'idée d'un amour naturalisé qui est à la base du concept de complémentarité entre les sexes.

C'est ici l'une des transgressions que fait Breillat du genre : Marie ne s'accomplit pas dans la relation romantique alors qu'au contraire, elle parvient à s'accomplir dans

¹⁰⁴ Atzenhoffer, Régine, *op. cit.*, p.223

¹⁰⁵ Bélot, Sophie, *op. cit.*, p.122

¹⁰⁶ Falquet, Jules, *op. cit.*, p.121

l'anéantissement sexuel. La réalisatrice reconnaît le caractère problématique de l'idéologie romantique et la dénonce par le biais de la sexualité. Certaines féministes, telles que Deborah Ross (1991), ont vu dans le genre de la romance une possibilité pour les femmes de se libérer des normes construisant la sexualité féminine dans la culture dominante. Selon cette conception, le scénario de la relation amoureuse serait porteur d'une force émancipatrice puisqu'en célébrant l'amour idéal et l'érotisme féminin, il libérerait l'imagination sexuelle des femmes, leur permettant ainsi de créer de nouveaux scénarios sexuels et de faire preuve d'agentivité¹⁰⁷. D'autres féministes, qui comptent parmi elles Kate Millett (2001), croient au contraire que le genre romantique est davantage concerné par l'intensité émotionnelle de l'expérience érotique des femmes que par sa dimension proprement sexuelle. Ce faisant, la sexualité féminine représentée dans la romance serait supprimée, puisque circonscrite dans la sphère du privé et enclavée par la norme¹⁰⁸. C'est pourquoi nous croyons qu'en représentant une quête sexuelle transgressive et explicite, Breillat subvertit le discours romantique en le confrontant à un genre pornographique lui-même subverti, comme nous le verrons plus loin dans cette analyse.

Dans *Romance*, l'élément déclencheur de la quête de Marie repose sur la frustration et le désarroi que celle-ci éprouve devant le manque d'intérêt de Paul à développer une intimité sexuelle. Le personnage de Paul représente, selon Breillat, la figure par excellence de la romance qui exerce sa domination, dans la société patriarcale, sur le corps des femmes¹⁰⁹. D'ailleurs, Marie elle-même reconnaît en Paul l'image de l'homme conquérant et dominant. Dans une scène où le couple passe la soirée dans une boîte de nuit, et où Paul ignore Marie pour danser avec

¹⁰⁷ Bélot, Sophie, *op. cit.*, p.120

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.119

¹⁰⁹ Kaganski, Serge, *op. cit.*

d'autres femmes, celle-ci justifie le comportement de son partenaire en expliquant « [Qu'] il danse parce qu'il veut séduire. Il veut séduire parce qu'il veut conquérir. Il veut conquérir parce qu'il est un homme ». De la même manière, Paul contrôle la relation amoureuse et la vie sexuelle de Marie, qu'il lui refuse avec autorité : « Ben tu attends! Tu attends c'est comme ça! Et si ça doit durer encore trois mois, t'attends encore trois mois! ». Devant les protestations et les demandes incessantes de celle-ci pour au moins obtenir de lui qu'il satisfasse ses besoins, Paul justifie son refus et son manque d'appétit sexuel par les sentiments qu'il éprouve pour Marie et le respect qu'il lui porte : « Si je faisais ça je te mépriserais. Je pourrais plus t'aimer ». Malgré son abstinence volontaire, Paul admet à plusieurs reprises dans le film désirer profondément avoir un enfant avec Marie. Ce désir assumé est particulièrement intéressant à analyser parce qu'il exprime bien le pouvoir qu'exercent les hommes sur le corps des femmes à travers l'idéologie amoureuse. En effet, celle-ci constitue le fondement des relations familiales et permet donc aux hommes de maintenir les femmes dans la sphère du privé pour ainsi asseoir leur domination. Pour Breillat, la problématique est claire : « dans la romance, il y a une aliénation totale en particulier l'idée de l'indécence des femmes¹¹⁰ ». Ainsi, en maintenant Marie dans un état de dépendance émotive, Paul réussit à contrôler sa sexualité, à lui imposer le rôle qu'il souhaite la voir jouer : celui de mère, un rôle beaucoup moins dangereux pour l'ordre établi que celui de femme sexuelle. Voilà qui permet à Paul un empire sans faille face aux attentes et aux désirs de Marie : au nom de l'amour, il peut faire ce qu'il veut du corps de Marie, c'est-à-dire rien. En guise de solution, Breillat récupèrera la victimisation de Marie envers l'amour et la romance pour la pousser à l'extrême, c'est-à-dire, en proposant une quête de nature transgressive

¹¹⁰ Kaganski, Serge, *op. cit.*

et sexuelle : il s'agira pour Marie d'un parcours initiatique qui lui permettra d'appivoiser ses désirs et de les assumer jusqu'à l'atteinte d'une pleine indépendance.

Paul empêche Marie d'assouvir sa curiosité du sexe et d'approcher au plus près de ses désirs. En effet, il est impossible pour elle de se valoriser dans la sexualité puisque celle-ci est considérée comme dangereuse et doit donc être circonscrite dans la conjugalité et la maternité, qui sont les seules voies acceptables. De plus en plus insatisfaite, Marie choisit donc de se lancer à la poursuite de ce que Paul n'arrive pas à lui donner. Elle fera ainsi la rencontre de trois hommes différents, qui lui permettront chacun de parfaire son éducation sexuelle et d'évoluer jusqu'à sa pleine libération. Les rencontres sexuelles sont justifiées, dans le film, par le montage qui alterne entre des scènes présentant Paul et Marie, et d'autres présentant Marie dans sa quête. Le montage sert donc ici à mettre en évidence cette éternelle bataille entre les sexes qu'induit la romance et que Marie explique en ces mots : « l'amour entre les hommes et les femmes, on ne le dit pas assez, c'est une bataille sournoise ».

Au cours d'une nuit où elle n'arrive pas à s'endormir, parce que tourmentée par une conversation avec Paul qui n'a, encore une fois, pas permis de résoudre quoi que ce soit, Marie se rend seule dans un bar et y fait la connaissance de Paolo : un bel italien, musclé, veuf et à la recherche d'une femme pour assouvir ses besoins. Le choix de Breillat de nommer ce personnage Paolo, interprété par Rocco Siffredi, n'est pas anodin. En effet, Paolo est en quelque sorte le double de Paul, mais un double asymétrique : habillé des mêmes habits beiges et ternes, et partageant le même nom, ils sont toutefois différents par leur appendice (Paul a un petit pénis dont il ne souhaite pas se servir alors que Paolo est particulièrement bien membré) et parce que Paolo, lui, n'hésite pas à offrir à Marie ce qu'elle désire, c'est-à-dire du sexe. Malgré tout, leur relation ne sera qu'éphémère puisque Marie se rend vite compte de la ressemblance entre les deux

hommes et commence dès lors à développer des sentiments pour Paolo. Bien qu'il lui donne la possibilité d'une vie sexuelle, Marie ne se sent pas capable d'éprouver des sentiments pour un autre homme que Paul, et n'a que son corps à offrir. Elle choisira donc de ne plus revoir Paolo puisque : « C'est une question d'intégrité », expliquera-t-elle elle-même.

Marie rencontre également, par le fruit du hasard, un homme anonyme qui lui propose de l'argent en échange d'un rapport sexuel. Acceptant puisque : « Ça c'est mon rêve. Quand pour un mec, je sais très bien que je suis juste une chatte qu'il a envie de bourrer. Sans faux semblant sentimental. Juste du désir cru. Se faire prendre par un mec, n'importe qui », elle finira par regretter sa décision puisque l'inconnu choisira de violer Marie et de se sauver sans lui donner son argent. Cette rencontre est particulièrement intéressante puisqu'elle concrétise brièvement le danger auquel Marie s'expose : en choisissant de vivre sa sexualité à l'extérieur du couple, elle se trouve sur la ligne du risque. La force transgressive et discursive de cette scène repose alors sur le fait que « [...] Marie refuses any straightforward notion of victimhood in the wake of her violation, both in attempting to intervene in the « scripted interaction » that is her rape by demanding to be paid for the violation, and in troubling the script by refusing to be ashamed¹¹¹ ». Ainsi, Breillat s'abstient de représenter la violence sexuelle dont est victime Marie à partir de l'idéologie dominante sur le viol et, plus spécifiquement, à partir de la notion de victimisation qui prédomine dans ce type de discours. Virginie Despentes (2006) a abordé la question de la dévalorisation du viol et de sa portée sur l'intégrité physique des femmes. En effet, partant de sa propre expérience, elle explique comment les femmes victimes de violences sexuelles doivent obligatoirement, aux yeux de la société : « [...] être traumatisée d'un viol, il y

¹¹¹ Aikaterini, Delikonstantinidou, *op. cit.*

a une série de marques visibles qu'il faut respecter : peur des hommes, de la nuit, de l'autonomie, dégoût du sexe et autres joyeusetés¹¹²». Elle explique alors, comment les femmes, en refusant de se victimiser éternellement et en acceptant d'être à risque, se libèrent et libèrent leur corps : « C'est un risque inévitable, c'est un risque que les femmes doivent prendre en compte et accepter de courir si elles veulent sortir de chez elles et circuler librement¹¹³». Pour Marie, c'est exactement ce que Breillat tente de démontrer : que son désir est plus fort et plus important que tout, qu'il justifie qu'elle se mette en danger. Que rien n'est pire pour Marie que de rester prisonnière chez elle, seule, sans Paul, et sans sexe.

Le troisième homme que Marie rencontre sur sa route vers le désir est sans aucun doute celui qui lui permet de connaître les expériences les plus signifiantes. En effet, Marie choisit d'entretenir une relation de nature sexuelle et amicale avec Robert, le directeur de l'école où elle travaille. Elle sera initiée, par celui-ci, au sadomasochisme qu'elle pratique sous la forme de séances de *bondage*¹¹⁴. La relation sadomasochiste qui se développe entre Marie et Robert est intéressante puisqu'elle n'est pas caractérisée par une dynamique incontrôlée dominé/dominant. Ce faisant, elle vient déstabiliser la dichotomie existante entre agent/victime qui préoccupe trop souvent les conceptions sur la sexualité féminine. Il y a aussi, dans cette relation, un fort contraste avec les expériences sexuelles que Marie vit avec Paul, Paolo et l'inconnu qui sont narrativement construites pour représenter le sexe sous le patriarcat. Au contraire, dans les scènes entre Marie

¹¹² Despentes, Virginie, *op. cit.*, p.39

¹¹³ *Ibid.*, p.41

¹¹⁴ Il s'agit d'une pratique sadomasochiste qui consiste à attacher, à l'aide de différents objets, le corps d'un partenaire dans le but d'en retirer une gratification sexuelle.

et Robert, la relation de pouvoir traditionnelle qui définit les rôles masculins et féminins et par conséquent, les genres est fondamentalement déstabilisée.

En effet, dans son article *Un corps sans limites : sadomasochisme et auto-appartenance* (2005), Véronique Poutrain souligne le caractère égalitaire de la relation sadomasochiste qui doit obligatoirement être consentante, négociée, contractualisée et qui « [...] repose donc sur un dispositif de réglementations et de codifications qui interdit tout débordement¹¹⁵ ». Le pouvoir, dans ce type de relation, est donc mobile, réversible, instable et la relation ne peut exister que si les sujets sont entièrement libres¹¹⁶. Ainsi, Marie accepte la domination de son corps, non parce que sa nature l'exige, mais bien parce que son corps lui appartient et qu'elle le désire. Comme le mentionne Poutrain, la relation sadomasochiste a ceci de paradoxal qu'elle est l'endroit où la domination homme/femme peut être reconduite tout comme elle peut s'évanouir¹¹⁷. Plus encore, la négociation des fantasmes et la fixation des limites appartiennent à Marie qui a beaucoup de contrôle dans les épisodes sexuels qu'elle partage avec Robert et qui sont particulièrement signifiants dans sa quête pour atteindre l'émancipation sexuelle. En effet, dans la première scène, on ne voit que des fragments du corps de Marie qui est filmé de manière morcelée. Son incertitude est palpable, mais ne durera pas puisque la scène se termine par la révélation de Marie à elle-même. Prise dans un élan d'émotions intenses, elle expliquera à Robert avoir toujours désiré se faire attacher, mais n'avoir jamais osé l'exprimer librement. La deuxième scène montre au contraire une femme en plein contrôle de ses désirs. Marie est filmée dans son intégralité et

¹¹⁵ Poutrain, Véronique, « Un corps sans limites : sadomasochisme et auto-appartenance », *Cités*, vol.21, no.1, 2005, p.33

¹¹⁶ *Ibid.*, p.39

¹¹⁷ *Ibid.*, p.40

n'hésite pas à affirmer ses envies et même à rigoler avec Robert. Michel Euvrard, dans une critique du film parue peu de temps après sa sortie, explique à l'aide des idées de George Bataille sur la sexualité et l'érotisme, comment Marie parvient, « [...] à travers la honte de la soumission [à atteindre] un au-delà du plaisir, une extase solitaire, l'anéantissement de soi dans un creux, un gouffre, inverse et symétrique de la dissolution du moi vers le haut dans le ciel des mystiques¹¹⁸». Nous pouvons donc affirmer que les expériences sadomasochistes que Marie vit, sorte de naissance symbolique, lui permettent de libérer sa chair et de renégocier les dualités imposées par la société.

Marie traite finalement les hommes comme les hommes traitent les femmes dans la culture dominante : en instruments de plaisir et en objets sexuels. Ce faisant, il est possible d'affirmer qu'elles « [...] se trouvent dès lors en quelque sorte à égalité dans la négation de l'autre, mais cela n'a pas d'importance, car ce n'est pas le plaisir partagé, la communion, ce qu'on appelle communément l'amour [que Marie] recherche dans le sexe [...]»¹¹⁹, mais bien l'ouverture à elle-même. L'idéologie de consolation¹²⁰ résultant de l'aboutissement de la quête de Marie, si importante dans le genre romantique pour perpétuer l'idée de l'amour idéalisé, ne permettra pas, dans *Romance*, d'accéder au triomphe de l'amour idéal, mais bien à celui du désir féminin qui vaincra l'adversité par la mort. En effet, la réalisatrice se permet une dernière

¹¹⁸ Euvrard, Michel, « Physique et métaphysique du sexe/ Romance de Catherine Breillat », *24 images*, no 98-99, 1999, p.25

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Ici nous considérons la notion d'idéologie de consolation selon les termes d'Umberto Eco (1993) et cités par Giuseppe Lovito dans *Le «retour du déjà connu» et «l'idéologie de la consolation» dans les œuvres narratives sérielles étudiées par Umberto Eco*. (2016): « L'apaisement- qui, dans le roman commercial, résulte de la consolation par répétition de l'attendu- se présente, sous une formulation idéologique, comme la réforme destinée à changer certaines choses afin que tout reste immuable : ce qui revient à nommer l'ordre, né de l'unité dans la répétition, de la stabilité des sens acquis. Idéologie et structures narratives se rejoignent en une union parfaite. »

transgression du genre sentimental en mettant à mort le héros romantique et en permettant à son héroïne de vivre son désir de manière autonome. De ce fait, il devient possible pour Breillat de déjouer l'activité consolatoire qui entretient un système de valeurs oppressant pour les femmes par le biais de la subversion. Le point de vue de Breillat sur la romance se veut finalement beaucoup plus cynique : dans *Romance*, le sexe est définitivement moins affreux que l'amour.

La sexualité féminine : entre matérialité et métaphysique

Comme nous l'avons mentionné précédemment, *Romance* est une œuvre dont la singularité repose sur la rencontre des genres romantique et pornographique. D'ailleurs, la dimension hautement visuelle des scènes à caractère sexuel, qui sont normalement beaucoup plus suggestives dans les films romantiques, beaucoup plus privées, est un bon indice de cette cohabitation des deux genres cinématographiques. Ces scènes transgressent en effet les limites de la représentation en rendant les corps visibles à l'extrême. C'est pourquoi nous croyons qu'il est impossible d'analyser la question du corps chez Breillat sans s'attarder au travail de la mise en scène de la sexualité qui exacerbe la matérialité des corps. Nous croyons en effet que Breillat, à l'aide de certaines transgressions opérées sur le genre pornographique, parvient à orienter le spectateur vers une nouvelle façon de recevoir et d'appréhender les images sexuelles.

Le concept de « porno parcellaire » est selon nous particulièrement pertinent pour aborder la question de la représentation de la sexualité chez Breillat. En effet, développé par Claude-Jean Bertrand et Annie Baron-Carvais dans un ouvrage intitulé *Introduction à la pornographie* (2001), le « porno parcellaire » convoque une nouvelle manière de se réapproprier la pornographie où les scènes pornographiques occupent désormais une place d'importance

variable, c'est-à-dire qu'elles ne sont plus nécessairement le fil conducteur du récit¹²¹. En d'autres mots, « [...] nous sommes passés d'une esthétique de genre à une esthétique où les images pornographiques jouent un rôle "parcellaire" dans une organisation complexe d'un récit cinématographique¹²²». Les images pornographiques s'affranchissent donc du genre pour faire dorénavant place à ce que Muriel Andrin (2010) appelle « des pornographies ». Se suffisant à elles-mêmes dans la pornographie, les images du « porno parcellaire » deviennent un outil qui sert à renforcer le discours chez Breillat. En effet, bien qu'elle ait choisi de conserver certaines approches stylistiques propres au genre, telle que la frontalité explicite du plan rapproché ou l'utilisation de certains classiques comme le *meat shot* ou le *money shot* (que nous aborderons un peu plus loin dans cette section de notre analyse), Breillat a toutefois décidé de ne pas installer une dynamique de la répétition du geste, qui se réduit généralement à une seule occurrence sur tout le film, ni à placer le spectateur dans un rapport à la scène qui provoquerait de l'excitation sexuelle¹²³.

Une des réappropriations transgressives que fait la réalisatrice du genre pornographique repose sur le rapport au phallus dans la construction des scènes à caractère sexuel. En effet, dans *Romance*, le pénis a perdu sa gloire d'antan et n'est plus nécessairement l'élément central, le médiateur du plaisir. Comme nous l'avons vu dans l'analyse de *La vie sexuelle de Catherine M.*, la fétichisation du corps féminin, qui sert à l'atteinte de la jouissance dans le genre pornographique, oblige le corps féminin à travailler en complémentarité avec le corps masculin.

¹²¹ Andrin, Muriel, « Sexplicit : de l'évolution d'une esthétique cinématographique et de ses modes de production », dans Jean-Matthieu Méon, Barbara Truffin, Régine Beauthier (dir.), *Obscénité, pornographie et censure : Les mises en scène de la sexualité et leur (dis)qualification. (XIXe-XXIe siècles)*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2010, p.179

¹²² Ibid., p.185

¹²³ Ibid., p.184

Ce faisant, le corps féminin se trouve objectivé et dépossédé de son agentivité, de sa capacité à éprouver du désir et du plaisir de manière autonome puisque « [...] the [...] spectator identifies with the man not so much as a character but as « bearer of the phallus », and so vicariously « possesses » the woman through this other man; hence the woman can never really be the subject¹²⁴». En effet, le désir féminin, dans la pornographie, se construit à partir du phallus qui garantit la visibilité du plaisir. Ce faisant, la représentation du plaisir féminin s'inscrit dans une « [...] difference of degree (female sexual pleasure as measured against the standard of the phallus and the single male orgasm) rather than kind (female sexual pleasure as its own standard)¹²⁵». Chez Breillat, il n'est plus question de cette construction du plaisir féminin phallogocentrique puisque le pénis est soit quasiment absent de la relation au plaisir et au désir, comme dans le cas des scènes sadomasochistes ou de la scène de viol, soit incompetent à offrir la jouissance, comme dans le cas de Paul. Ainsi, chez Breillat, l'image pornographique sert à la représentation de pénis qui sont « [...] unremarkable themselves; they are phenomenally, essentially inadequate. The phallus is everywhere replaced with mere flesh [...]. In framing it as she does, she strips it of its mystical invisible power¹²⁶».

Plus encore, reprenant les mots de Estelle Bayon (2006), Andrin explique que « le genre pornographique s'articule sur l'évidence du coït, où la jouissance va de soi et où l'on occulte l'aléatoire. Il s'agit ici d'un “productivisme” sans manque, sans défaillance [...]¹²⁷». Au contraire de la pornographie, dans *Romance*, la défaillance est constamment abordée pour

¹²⁴ Williams, Linda, *op. cit.*, p.81

¹²⁵ *Ibid.*, p.54

¹²⁶ Brinkema, Eugénie, « Celluloid is Sticky: Sex, Death, Materiality, Metaphysics (in Some Films by Catherine Breillat) », *Women: A Cultural Review*, vol.17, no2, 2006, p.149

¹²⁷ Andrin, Muriel, *op. cit.*, p.184

critiquer une conception normative de la sexualité féminine problématique. Marie, par exemple, ne parviendra jamais à faire jouir Paul : aucune des fellations, aucun des attouchements qu'elle tente sur lui n'atteint la complétion. Ils réussiront même à concevoir leur enfant sans qu'aucun des deux n'obtienne de satisfaction « C'est comme ça qu'il m'a collé enceinte ce sale con d'égoïste. Sans aucune jouissance. Pas même de sa part. Me faire le coup de la vierge Marie... La gougoutte séminale ». L'appendice de Paolo, impressionnant par sa grosseur, est le seul qui représente bien le phallus pornographique (ce qui n'est pas étonnant considérant que Paolo est joué par une des figures emblématiques du cinéma pornographique). Cet avantage morphologique ne lui permettra tout de même pas d'accéder au statut de symbole, puisque le pénis de Paolo ne sera, comme tous les autres, que ce qu'il est vraiment : c'est-à-dire un morceau de chair. En effet, recouvert du condom que Marie l'oblige à porter, il perd de sa puissance, Paolo ayant constamment besoin de le toucher pour maintenir son érection. De plus, le bel étalon italien atteint toujours la jouissance sans réussir à arracher à Marie rien d'autre que quelques soupirs et la laisse donc insatisfaite, non rassasiée (selon les mots de Marie elle-même). Le pénis chez Breillat n'a donc rien de triomphal. En explorant la possibilité d'une sexualité féminine qui n'est pas « [...] phallo obsessive, [Breillat tries] to effect an intervention within patriarchal culture and its structures of male and female sexuality and pleasure¹²⁸ ».

Comme nous l'avons mentionné précédemment, Breillat récupère le plan rapproché de la caméra qui morcelle les corps, très utilisé dans le genre pornographique, pour exacerber la frontalité des scènes sexuelles. Toutefois, c'est par l'utilisation d'une caméra très tactile, qui recherche beaucoup moins le découpage des corps, que Breillat réussit à transformer la manière

¹²⁸ Aikaterini, Delikonstantinidou, *op. cit.*

dont l'image pornographique pose son regard sur la chair des protagonistes. En effet, au lieu de recourir à une multiplication de plans qui fragmentent les corps et l'action pour amplifier l'effet de performance, la réalisatrice choisit plutôt d'avoir recours à de longs plans-séquence qui rendent les scènes plus organiques et plus réalistes. Ainsi, elle longe les corps de son œil inquisiteur, les touches au plus près, sans les aliéner. Les corps restent le plus souvent entiers chez Breillat, les longs *travellings* permettant à leur chair de maintenir leur intégrité. Normalement sans visage, en raison du découpage des plans, l'image pornographique chez Breillat a un visage : celui de Marie qui est omniprésent et qui sert à personnaliser l'expérience érotique. La fragmentation, tout de même utilisée dans la composition des images pornographiques chez Breillat, sert donc un autre but, beaucoup plus discursif et critique. Elle permet, d'une part, d'insérer des images éclair, sorte d'images subliminales qui viennent briser le rythme de la scène, créant ainsi un moment de relâchement pour le spectateur qui est parfois confronté à des scènes dont la tension est insupportable : comme dans le cas de la première scène entre Robert et Marie où le malaise est palpable, mais est finalement brisé par l'image rapide d'un gros plan de la vulve de Marie. D'autre part, la fragmentation sert aussi à intégrer certains classiques du cinéma pornographique qui sont réappropriés par la réalisatrice et transgressés. C'est le cas du *meat shot* qui, comme nous l'avons vu lorsque nous avons abordé l'œuvre de Catherine Millet, consiste en un gros plan rapproché des organes génitaux des acteurs lors du coït. Celui-ci est très peu utilisé dans sa forme conventionnelle et sert à supporter une réflexion critique sur le plaisir, la domination masculine et le corps féminin.

En effet, le coït est souvent représenté de manière non traditionnelle dans le film et appelle donc des interprétations différentes. Dans la majorité des scènes qui exposent une pénétration explicite, le pénis est remplacé par différents substituts qui occultent la sexualité

phallogocentrique. Que ce soit lors de la scène où Marie se masturbe seule sur son lit ou celles où Robert insère ses doigts dans le vagin de Marie; il n'est d'autre choix que de constater que le pénis n'a finalement qu'une importance relative dans la vie sexuelle de l'héroïne. Breillat expose donc la possibilité d'une sexualité alternative, qui en définitive, semble procurer davantage de plaisir à Marie. Toutefois, deux scènes empruntant la technique du *meat shot* semblent avoir été mises en scène par la réalisatrice pour amorcer une réflexion qui dépasse celle du simple plaisir sexuel. En effet, la première scène présente Marie couchée sur un lit d'hôpital pour son suivi de grossesse, où elle est offerte à la vue et aux doigts d'une dizaine de résidents en médecine. Particulièrement dérangeante en raison du silence qui règne dans la salle, du temps qui ne semble pas vouloir s'écouler et des commentaires de Marie en voix hors-champs, la scène se veut avant tout une critique acerbe du domaine médical qui traite le corps des femmes comme des objets qui peuvent être scrutés à l'infini. La deuxième scène consiste en un plan rapproché du vagin de Marie lors de son accouchement. Ayant particulièrement choqué les spectateurs lors des premiers visionnements, cette scène a pourtant un but bien précis que Breillat explique en ces mots : « Le sexe de la femme est un trou noir. Le trou noir de l'univers dont tout le monde a peur et pourtant, on sait bien que c'est de là que vient le monde. C'est pourquoi, d'ailleurs, j'ai tenu à la scène d'accouchement¹²⁹ ». Ainsi, en représentant le fantasme de l'intériorité féminine qui se dérobe généralement au regard, la réalisatrice expose ce que la société patriarcale semble avoir oublié : que les femmes sexuelles sont aussi des mères. La naissance du fils correspond aussi, du moins symboliquement, à la naissance, ou plutôt la renaissance de Marie.

¹²⁹ « Catherine Breillat », *L'Express*, [En ligne] https://lexpress.fr/culture/cinema/catherine-breillat_816257.html, 1999

La fragmentation permet également à Breillat d'insérer des images de fluides corporels qui sont, dans la pornographie, des symboles de plaisir sexuel. Communément appelé *money shot*, il s'agit ici d'un plan rapproché d'une éjaculation pénienne externe, ou en d'autres termes, du moment précis de l'orgasme masculin. Ce terme vient du fait que pour les producteurs de films pornographiques, les scènes d'éjaculation masculine sont les plus coûteuses à produire puisqu'elles sont les plus exigeantes pour l'acteur qui ne peut pas les simuler. Le *money shot* joue, selon Linda Williams, trois rôles principaux dans les films pornographiques. Il joue tout d'abord le rôle d'élément narratif puisque c'est grâce à lui que se dénoue le numéro sexuel¹³⁰. En effet, il est le point culminant de la scène et c'est lui qui détermine le retour de la trame narrative. Il joue également le rôle de preuve à l'intérieure de la confession sexuelle. C'est par lui que le spectateur comprend qu'il assiste à une scène sexuelle véridique, mais surtout satisfaisante pour les protagonistes. Finalement, le *money shot* incarne la jouissance unique du pénis en érection qui vient compenser l'absence du phallus chez la femme¹³¹. Il devient ainsi la représentation idéale du phallus idéal dont les hommes et les femmes rêvent.

Le *money shot* est représenté à deux reprises dans le film : la première fois lors de la deuxième séance de sadomasochisme, alors que Robert insère ses doigts dans le vagin de Marie pour les en ressortir mouillés du plaisir de celle-ci, et dans une deuxième scène, celle-là beaucoup plus conventionnelle, où on voit un plan rapproché de l'éjaculation d'un homme anonyme qui relâche son plaisir sur le ventre d'une femme dans la scène du bordel. Si la deuxième scène sert avant tout à exemplifier l'aliénation du plaisir féminin dans une culture dominante où la sexualité

¹³⁰ Williams, Linda, *op. cit.*, p.100

¹³¹ *Ibid.*, p.113

des femmes est comprise à partir de celle des hommes, la première scène est beaucoup plus intéressante d'un point de vue discursif. En effet, la subversion du *money shot* permet ici d'exposer un corps féminin qui jouit dans toute son indépendance, un corps féminin qui n'est pas récalcitrant au plaisir. Plus encore, le corps de Marie se donne littéralement à voir en tant que chair, il est « [...] humid, viscous, hairy, and hence is radically different from its dominant representation¹³²». De cette façon, Breillat parvient à représenter le corps de Marie tel qu'il est vraiment et à défier « [...] the dominant visual culture and its disempowering representations of the erotic female body¹³³».

Il est impossible d'analyser la mise en scène des images pornographiques dans l'œuvre de Breillat sans nous arrêter un moment pour aborder la question de l'univers sonore. En effet, comme nous l'avons vu précédemment chez Millet, l'utilisation du son joue un rôle particulièrement important dans la construction de l'effet pornographique. Ainsi, le son en pornographie sert à accroître l'impression d'intimité et est donc comparable au travail de la caméra et du plan rapproché. En cherchant à créer un effet spectaculaire qui augmente la dimension performative des actes mis en images, la pornographie s'assure d'atteindre son but plus efficacement : c'est-à-dire de provoquer l'excitation sexuelle et de faire jouir le spectateur qui la consomme. Voilà une des transgressions majeures que Breillat propose dans son œuvre : le sonore ne sert plus à attiser le désir du spectateur, mais bien à le déstabiliser, à rendre les scènes malaisantes, comiques ou insupportables. Cette volonté est d'ailleurs en parfaite harmonie avec le genre de films que la réalisatrice souhaite produire. Comme nous l'avons

¹³² Bélot, Sophie, *op. cit.*, p.6

¹³³ Aikaterini, Delikonstantinidou, *op. cit.*

abordé plus tôt dans cette analyse, les réalisateurs affiliés au mouvement du nouvel extrémisme recherchent, par différents procédés stylistiques et narratifs, à dépasser l'expérience cinématographique gratifiante par une expérience déstabilisante qui engage à la fois la réaction viscérale et la réflexion intellectuelle. C'est pourquoi nous aborderons le traitement du sonore dans *Romance* à partir de deux éléments qui nous apparaissent comme transgressifs dans la mise en scène des images pornographiques : le travail des dialogues et l'utilisation de la voix hors champs.

Servant surtout à justifier les numéros sexuels et occupant donc une place minimaliste à l'intérieure des scènes, les dialogues pornographiques ne sont qu'accessoires dans la production du discours pornographique. En effet, exprimés à l'aide d'un langage cru qui frôle parfois la vulgarité, ils peuvent servir à accentuer les bruits de jouissance qui compose la bande-son sans toutefois jamais la surpasser. À l'opposé, chez Breillat, les dialogues sont utilisés pour désamorcer l'agitation libidinale que pourrait provoquer la vue et l'audition des actes représentés. Pour ce faire, ils s'approprient le langage obscène, mais le détournent de sa fonction première en l'arrimant à des réflexions qui créées le malaise, plutôt que l'excitation. C'est principalement Marie qui déstabilise les moments de rapprochements sexuels par ses propos déconcertants. Ainsi, dans la scène où Marie et Paolo se rejoignent charnellement, celle-ci n'hésitera pas à prendre un moment de répit durant leurs ébats pour monologuer sur ses goûts personnels en matière d'organes masculins : « La plupart des mecs, ils ont une queue, courte, maigre, avec le bout pointu. Des bites de chiens. Une bite maigre ça pas de noblesse ». Sans s'en rendre compte, Marie parvient à faire dégonfler l'appendice de son partenaire en même temps que celui du spectateur : ceux-ci étant déstabilisés à la fois par le bouleversement du rythme de la scène, par le ton de Marie qui résonne de dégoût et par le sujet même du discours. Une situation

similaire survient dans une scène où elle tente d'émoustiller la libido de Paul en lui prodiguant une fellation : celle-ci finira par rendre Paul inconfortable au point où il préférera cacher son membre sous les couvertures, à l'abri du regard infantilisant de Marie. En effet, celle-ci n'hésite pas à comparer le pénis de Paul à un petit oiseau fragile et ira même jusqu'à qualifier celui-ci d'attendrissant. Breillat réussit habilement ici, par le biais du dialogue, à détruire le potentiel érotique d'un acte sexuel particulièrement populaire dans le genre pornographique.

Mais plus encore que les dialogues, ce qui parvient le mieux à subvertir le travail pornographique dans *Romance*, est sans aucun doute l'emploi de la voix hors champ. Cette voix, c'est uniquement celle de Marie qui explicite ce que lui a révélé, sur la nature du sexe, sur les relations hommes/femmes ou sur elle-même, les actions de la séquence qui s'achève. Marie ne prend en effet que rarement la parole dans le film puisque celle-ci est majoritairement contrôlée par les personnages masculins, et que Marie elle-même affirme « ne pas aimer dire les choses ». Ainsi, la solution envisagée par Breillat pour permettre à son héroïne de se réappropriier le discours de sa sexualité est « [...] to claim a sphere of privacy despite amidst and violations (by boyfriend, by doctor, by rapist, by officer) and it is this space that offers up the radical possibilities of an interiority without anxiety¹³⁴ ».

Mises en opposition avec la voix hors champ de Marie, les scènes sexuelles deviennent particulièrement dérangeantes pour le spectateur qui se retrouve alors bousculé entre ce qu'il voit et ce qu'il entend. En effet, l'abstraction des propos « [...] grafted onto the direct carnality of the images, not only stunts the film's potential as a source for erotic pleasure, but also

¹³⁴ Brinkema, Eugenie, *op. cit.*, p.155

enhances this effect of severance which, ultimately, serves to underscore the distance that exists between Marie's thoughts/fantasies and visceral sensations [...]»¹³⁵. Cette opposition exacerbe aussi la matérialité du corps de Marie, tout en permettant de produire ce que Eugénie Brinkema considère comme une métaphysique de la sexualité¹³⁶: « Ceux qui me baisent, je veux pas les voir, pas les regarder, j'ai envie d'être un trou, un gouffre. Plus c'est béant, plus c'est obscène, plus ça doit être moi l'intimité de moi, plus je me désiste, c'est métaphysique. Je disparaissais en proportion de la bite qui prétend me prendre ». Le discours produit par l'image pornographique dans *Romance* est donc beaucoup plus complexe puisqu'il dépasse son objectif premier pour s'attarder à comprendre ce qu'il met en scène : c'est-à-dire le désir au féminin. En dépossédant le sexe de son plaisir, le cinéma de Breillat parvient à briser et forger de nouvelles façons de présenter visuellement et de percevoir, des actes sexuels à l'écran¹³⁷. La transgression de l'imaginaire pornographique nous amène donc, dans *Romance*, au cœur de l'affront aux conventions sociales et morales.

L'esthétique expressionniste comme force discursive

Si Breillat réussit à produire un discours critique efficace sur la problématique que pose la construction de la sexualité féminine dans la culture dominante, c'est aussi grâce à l'esthétique qu'elle privilégie et qui travaille à exposer la réalité de l'oppression des femmes. En effet, la matérialité du corps féminin aliéné par la norme est exacerbée par une approche stylistique fortement ancrée dans l'expressionnisme qui permet d'augmenter la force du discours. Le film

¹³⁵ Aikaterini, Delikonstantinidou, *op. cit.*

¹³⁶ Brinkema, Eugénie, *op. cit.*, p.148

¹³⁷ Williams, Linda, « Cinema and the sex act », *op. cit.*, p.22

ne se laisse jamais aller au réalisme moyen, lui préférant une subjectivité assumée qui déforme et exagère la réalité pour en exposer la perversité. Ainsi, l'intensité expressive de l'esthétique reflète plus efficacement la relation pessimiste et critique que Breillat entretient avec la norme. C'est pourquoi nous avons choisi d'analyser ici, certains des procédés stylistiques que Breillat utilise pour visuellement représenter l'aliénation de son héroïne.

Les couleurs jouent un rôle primordial dans la mise en scène symbolique de la romance et de la sexualité. Nous croyons en effet qu'elles affectent directement la compréhension des espaces et des relations que les personnages entretiennent entre eux. Dans une analyse des thématiques de la sexualité et de la mort dans *Romance*, Brinkema suggère l'hypothèse selon laquelle les espaces dans le film rechercheraient l'anéantissement, la mort des couleurs¹³⁸. Cette mort, selon l'auteure, permettrait à la fois de représenter visuellement la répression des désirs de Marie au sein de sa relation romantique et celle de son émancipation sexuelle. L'attention portée au travail des couleurs est en effet évidente dans le film de Breillat : celles-ci étant choisies en fonction du message à produire. Les espaces dans *Romance* sont presque exclusivement monochromes. D'une blancheur redondante, ils servent moins à exprimer la pureté que la stérilité de la relation amoureuse entre Paul et Marie. En effet, tout ce qui compose l'univers amoureux est blanc : l'appartement que le couple partage, les objets qui s'y trouvent et le lit où ils ne se rencontrent jamais charnellement. Habillés de blanc de la tête aux pieds, ils se perdent dans des décors qui semblent vouloir les avaler. Le corps de Marie semble être la seule possibilité de couleur dans cet environnement froid. Souvent dénudé, sa présence récurrente sur le lit immaculé

¹³⁸ Brinkema, Eugénie, *op. cit.*, p.151

renforce le contraste entre la vie asexuée que Paul lui propose et celle dont elle rêve, où elle pourrait assouvir ses désirs.

Dans son œuvre *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Marc Augé (1992) définit le concept de non-lieu qu'il oppose à celui de lieu. Selon l'auteur, le non-lieu est un espace interchangeable, impersonnel et public, où l'être humain reste anonyme, où les relations humaines sont quasiment inexistantes puisque limitées aux besoins de circulation¹³⁹. Cette théorie est intéressante pour notre analyse, car nous croyons que Breillat opère, par le travail des couleurs, une subversion de l'espace en brouillant les frontières entre lieu et non-lieu. En effet, la réalisatrice présente volontairement les espaces privés comme des non-lieux, symboles de l'impossibilité de réconcilier Paul et Marie. Ce faisant, la blancheur des espaces privés « [...] takes on the affirmative presence of absence, the absence of history, the absence of time, the absence of affection, the absence of sex. *Romance* is comprised of a series of canvasses, pure potentiality, spaces waiting to be coloured, filled in, impregnated¹⁴⁰ ». L'appartement de Robert est le seul lieu dans le film qui ne soit pas blanc et neutre. Particulièrement sombre, avec ses teintes de noir et de rouge qui rappellent les couleurs des vêtements de son propriétaire, le décor à l'inspiration orientale est surchargé d'objets de toutes sortes. Plus encore, une scène trône au milieu de l'appartement pour laisser place aux spectacles des multiples aventures sexuelles de Robert. Imprégné des traces d'un désir qui peut s'exprimer librement, c'est le lieu où le spectateur sera témoin du désir de Marie avec le plus de force, le désir le plus tangible. C'est aussi entre ces murs qu'elle parviendra à se départir de ses vêtements blancs : la robe rouge

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ Ibid.

qu'elle porte pendant la deuxième scène sadomasochiste est la preuve qu'elle assume désormais le second des deux rôles dévolus à la femme dans la culture dominante, c'est-à-dire celui de la putain, de la femme désirante.

La valorisation d'une esthétique fortement expressive et ancrée dans la subjectivité est aussi facile à observer dans la construction de certaines scènes emblématiques du film, comme la scène fantasmatique du bordel, qui est à notre avis la plus intéressante pour analyser le discours de la sexualité féminine chez Breillat. Cette scène, qui met en images le fantasme de Marie, est hautement expressionniste et représente efficacement la fracture qui existe entre la sexualité et l'amour idéalisé. Provoquée par l'épisode de l'examen médical, la scène nous montre tout d'abord Marie qui contemple son sexe dans un miroir. Celle-ci se met alors à imaginer une « maison de rendez-vous » où les femmes se trouveraient séparées en deux : tête d'un côté et corps de l'autre, séparée « [...] par un système un peu semblable à celui de l'échafaud, avant que le couperet ne tombe ». La moitié supérieure de la femme se trouve dans un décor d'hôpital et est accompagnée d'un homme qui lui tient la main dans un geste amoureux de réconfort, alors que le bas du corps se trouve dans un lieu caverneux où des dizaines d'hommes attendent, le sexe tendu, de pouvoir pénétrer les femmes aux cuisses ouvertes. Les femmes du fantasme de Marie sont ici les figures de la femme normative : une femme que la société voudrait binaire, mais une binarité utopique, puisque « bien entendu, il n'y a pas de couperet ». La réalisatrice démontre habilement la fausseté de la norme qui réprime la sexualité des femmes. Plus encore, elle représente brillamment la construction du désir masculin dans la culture dominante où « [...] ceux qui bandent ne nous aiment pas ». La scène se termine alors sur l'image d'un homme qui éjacule sur le ventre de Marie, symbole de la négation du désir féminin.

La force du discours critique de Breillat repose sur une esthétique qui exagère et déforme la réalité pour en faire ressortir l'absurdité. Il n'est pas suffisant, pour la réalisatrice, d'exposer la réalité telle qu'elle est : il faut également pouvoir en souligner les contradictions puisque ce n'est qu'au plus près de celles-ci que la réflexion devient réellement critique.

Conclusion

Dans *Corps amoureux*, Claire Vassé recueille les réflexions de Catherine Breillat sur la vie, l'amour, la censure, les hommes et les femmes. Lorsque celle-ci l'interroge pour savoir d'où est né son désir de faire du cinéma, la réalisatrice livre une réponse qui est en parfaite cohérence avec les réflexions amorcées dans *Romance* :

Je dirais que j'ai fait du cinéma pour inventer le monde puisque pour moi le monde n'existait pas, en tout cas il ne m'intéressait pas, et qu'il fallait quand même bien vivre dans un monde.

J'ai aussi choisi le cinéma pour transgresser les interdits, ou plus justement, pour les matérialiser. Si on matérialise les interdits, on voit ce qui est interdit, il y a une distance entre l'interdit et soi-même. Cela ne veut pas dire pour autant qu'on en est libéré, mais disons que ça devient un territoire qu'on peut s'approprier, dans lequel on peut naviguer. Alors qu'autrement, c'est quelque chose qui vous paralyse totalement.¹⁴¹

Breillat comprend en effet très bien le pouvoir émancipateur de la transgression, celle-ci étant omniprésente dans l'œuvre. La réalisatrice transgresse les genres cinématographiques de la romance et de la pornographie pour présenter des images subversives qui défient les représentations normatives de la sexualité féminine. Elle matérialise les corps, à l'aide de différents procédés, dans le but d'exposer l'aliénation qu'ils subissent. C'est en transgressant les interdits liés à la sexualité féminine dans la culture dominante que l'héroïne de Breillat parvient à se réconcilier avec ses désirs et à se libérer de la norme.

¹⁴¹ Breillat, Catherine et Claire Vassé, *Corps amoureux*, Paris, Denoël, 2006, p.16

Finalement, il est aussi possible d'affirmer que la réalisatrice opère un renversement du regard à travers une esthétique du tout montrer qui dénonce la notion de sexualité féminine taboue et le dépassement de la honte associée au désir féminin. Le point de vue présenté dans l'œuvre est sans contredit féminin : c'est à la fois celui de Breillat et de son héroïne. Par l'utilisation d'une voix hors champ qui nous donne directement accès au point de vue de Marie, et par la caméra subjective de la réalisatrice, le film nous amène à croire en « [...] the utopic vision of a future women-centred cinema in which the uterus and vagina have replaced the phallus as principal signifiers of female desire¹⁴² ». Le *female gaze* scrute donc les profondeurs du corps féminin et de sa sexualité : une sexualité trop souvent occultée par un discours dominant terrorisé de ce qu'elle aurait à révéler : que finalement, la femme « [...] ne désire pas coucher avec des hommes. [Qu'elle] désire être ouverte jusqu'à l'intérieur, et puis quand on voit que le mystère n'est qu'un amas de tripes, la femme est morte¹⁴³ ». Breillat tue donc la femme normative et l'enterre, six pieds sous terre, avec Paul.

¹⁴² Phillips, John, « Catherine Breillat's Romance: Hard Core and the Female Gaze », *Studies in French Cinema*, vol.1, no3, 2001, p.139

¹⁴³ Breillat, Catherine, *Romance*, 1999

Chapitre 3 : Le corps grotesque

« *You know Plotte is a very dirty word...* »

Julie Doucet, *Dirty Plotte*

Julie Doucet : Féministe « of Bad taste »

Julie Doucet, auteure de bande dessinée établie sur la scène québécoise et internationale, s'inscrit dans la mouvance underground qui bouleversa l'univers de la bande dessinée autobiographique québécoise à la fin des années 1980. C'est au cours de ses études en arts visuels à l'Université du Québec à Montréal qu'elle se découvre un intérêt pour le neuvième art et entame avec enthousiasme la production de bandes dessinées. Après un essai infructueux pour se tailler une place à titre de collaboratrice au sein de l'hebdomadaire *Montreal Mirror*, elle choisit de poursuivre son travail en solitaire et amorce la production de sa première œuvre, *Dirty Plotte*, qu'elle publie de manière autonome sous forme de fanzine mensuel de septembre 1988 à juin 1990. En tout, Doucet publiera, pour la très modique somme de 25 sous l'exemplaire, quatorze numéros de *Dirty Plotte* dans des formats variés : feuille de papier A4 pliée en deux sur la largeur ou bien la hauteur, pliée et coupée, pliée en quatre (*Mini plotte*)¹⁴⁴. Dans la continuité du mouvement Do-It-Yourself dans lequel son travail s'inscrit, Doucet doit également s'acquitter de la tâche de s'autopromouvoir. Pour ce faire, elle fait paraître différentes publicités dans la revue *Fact Sheet Five* qui lui permettent de voir son travail publié dans des revues

¹⁴⁴ Doucet, Julie, *Fantastic plotte!*, Montréal, L'oise de cravan, 2013

américaines d'envergures telles que *Wimmen's Comix* et *Weirdo*. Le succès rencontré par *Dirty Plotte* lui permet d'ailleurs, à partir de 1991, de connaître une carrière florissante et de travailler à New York, Seattle et Berlin. De nombreux critiques et journalistes n'hésitent d'ailleurs pas à comparer Doucet à Robert Crumb, considéré comme une des figures emblématiques du mouvement underground en bande dessinée¹⁴⁵. À la fin des années 90, elle fait toutefois le choix assumé de revenir à Montréal pour se consacrer exclusivement à l'art imprimé et abandonne donc la production de bandes dessinées. Depuis 2013, Doucet est à la tête de sa propre maison de monoédition, *Le pantalitaire*, qui lui permet à nouveau de s'autopublier.

Avec *Dirty Plotte*, Julie Doucet nous offre une œuvre à l'esthétique trash dans laquelle elle documente, en français et en anglais, des fragments de sa vie quotidienne, de ses rêves et de ses angoisses. Tous les sujets sont permis : sexualité, menstruations, avortement, cannibalisme, etc. Œuvre transgressive à tous les niveaux, aucun tabou n'est assez fort pour résister à la plume de l'auteure. Plus encore, la page couverture du fanzine propose une inscription frappante qui cimentera le caractère subversif de l'œuvre : « fanzine féministe of bad taste¹⁴⁶ ». Très évocatrice, cette étiquette apposée à l'œuvre nous permet de comprendre que le travail de Doucet se veut à la fois revendicateur et dérangeant. En effet, Julie Doucet ne cherche pas à produire une œuvre qui répond à toute une série de règles et d'exigences stylistiques et littéraires. L'autorité est constamment contournée et rejetée. Une des stratégies utilisées par l'auteure pour déjouer les conventions concerne l'utilisation de la langue. Pour Doucet, écrire dans une autre

¹⁴⁵ Dejasse, Erwin, « Typical girl », *Art & Fact : Revue des historiens de l'art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes de l'Université de Liège*, no24, 2005, p.130

¹⁴⁶ L'expression bilingue apparaît sur la page couverture de *Fantastic plotte!*, mais apparaît pour la première fois sur la page couverture de la quatrième parution du fanzine en français.

langue que sa langue maternelle, soit l'anglais, lui permet justement de libérer sa parole : « Écrire dans une autre langue, c'est amusant et très reposant : on ne passe pas son temps à retourner chaque mot dans tous les sens, on fait ce qu'on peut et c'est tout¹⁴⁷». Ce faisant, les mots et les phrases semblent souvent décousus et incomplets. L'usage approximatif de la langue dans l'œuvre libère le discours et procure une impression d'impulsivité qui est en parfaite harmonie, comme nous le verrons plus loin dans cette analyse, avec l'esthétique de l'auteure. Toutefois, l'intérêt de la question linguistique ne s'arrête pas là et s'enracine jusque dans les thématiques abordées par l'auteure.

Le corps est en effet une thématique récurrente de l'œuvre de Doucet. Il serait même possible d'affirmer qu'elle en est la plus importante, puisqu'omniprésente. Tout s'organise autour de celui-ci, et il s'ouvre tellement qu'il finit par occuper tout l'espace. Au fil de ses histoires peu conventionnelles, Doucet nous propose des corps qui dégrafent leur peau, qui se curent le nez et secrètent des fluides, qui s'éventrent, qui sont pénétrés par différents objets, qui sont servis sur des plateaux tels des festins ou qui performant une multitude d'actes sexuels. Ainsi, la mise en scène du corps chez Doucet démontre une préoccupation marquée pour ses fonctions et « [...] the boundary-obscuring links between its inside and outside, these often-troubling events are generally depicted as occasions for joy or even, in many cases, transgressive sexual excitement¹⁴⁸». Il est donc possible d'affirmer que l'omniprésence du corps au sein de l'œuvre est un des moyens utilisés par Doucet pour explorer l'intime jusqu'à l'extrême. Plus encore, le corps sexuel, et plus particulièrement le corps féminin sexuel, tient une place

¹⁴⁷ Doucet, Julie, *op. cit.*

¹⁴⁸ Kohlert, Byrn, Frederik, *op. cit.*, p.19

prépondérante dans ces récits de l'extrême. En effet, la sexualité féminine est partout dans l'œuvre représentée de manière explicite et sans tabou et travaille à déconstruire sa propre stigmatisation. C'est en ce sens qu'il devient pertinent de s'intéresser au titre choisi par Doucet pour nommer son œuvre.

À la fois choquant et provocant, le titre de l'œuvre de Doucet ne laisse personne indifférent. Proposant l'association de deux termes à connotation négative – soit « Dirty » (sale) et « Plotte », expression « made in Québec » faisant référence à l'appareil génital féminin – le titre impose la transgression au premier coup d'œil. Dans une planche où elle cherche à définir le mot « plotte », Doucet oppose une carte géographique du « French Canada » à un diagramme médical écrit en chinois qui représente la vulve et ses différentes parties. Le choix du chinois est un clin d'œil assez humoristique qui sert possiblement ici à tourner en dérision le peu de connaissances que les gens ont encore de la génitalité féminine. Un lien est aussi clairement établi entre le corps féminin et le territoire du Québec puisque de chaque côté de la carte se trouvent deux femmes, nommées A et B, qui correspondent toutes deux à une interprétation masculine de ce qu'est une « plotte », nous laissant dès lors croire que le corps féminin sera reterritorialisé par Doucet. Elle en devient en effet la guide et s'amuse à brouiller les frontières. Les deux femmes représentent deux images opposées : celle de la pin-up et celle de la putain. L'une est coquine, voluptueuse et affiche une image hypersexualisée, alors que l'autre semble souillée, amaigrie et renvoie plutôt une image de déchéance. Il serait alors possible d'affirmer que la femme A est la « plotte » fantasmée par le regard masculin et la femme B la « plotte » grotesque. Doucet poursuit plus loin la visite guidée en représentant deux situations où la femme se trouve confrontée à cette expression utilisée par les hommes pour stigmatiser les femmes en les identifiant par leur génitalité. Dans une première case, on voit une femme répondant aux

canons conventionnels de beauté se faire interpellé par un homme : « Heh heh hello dear plotte¹⁴⁹ ». Ici, il n'y a que très peu d'indices de la réaction de cette femme sexualisée, sinon qu'elle porte attention au commentaire masculin par un léger mouvement de tête vers l'individu qui s'adresse à elle. Dans la case suivante, on voit une autre situation où c'est le personnage de Julie qui se fait apostropher par deux hommes dans la rue : « Hey man, watch that plotte!¹⁵⁰ ». La réaction de celle-ci est frappante : Julie a littéralement les cheveux hérissés sur la tête et la ponctuation qui accompagne le dessin nous laisse croire à un mélange d'incompréhension et de stupeur, en raison de la présence des points d'exclamation et d'interrogation. La réalité et le fantasme ne se rencontrent pas ici. Finalement, la dernière case nous présente Julie, qui semble avoir choisi d'être la « plotte » grotesque. On la voit, dégoulinante, nous rappeler le danger derrière l'utilisation d'un mot qu'on prononce souvent, mais qu'on écrit rarement puisqu'indigne de la langue. Ainsi, s'exprimant à partir du point de vue grotesque, Julie résiste à l'idéologie masculine qui catégorise la femme par son sexe « [...] through a joyful and unapologetic graphic embodiment that concretizes all the possible figurative meanings of « plotte » as drawings on the page and thereby reclaims the word for herself¹⁵¹ ».

La récupération et la subversion du langage sont des techniques souvent utilisées pour déstabiliser le pouvoir marginalisant. En effet, de nombreux mouvements et courants idéologiques se sont formés autour de la réappropriation de termes jugés sexistes, misogynes ou discriminants. Nous n'avons qu'à penser à la récupération du terme *queer*, utilisé pour dénigrer la communauté homosexuelle et qui permet la naissance d'un large champ d'études sur les

¹⁴⁹ Doucet, Julie, *op. cit.*

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ Kohlert, Byrn, Frederik, *op. cit.*, p.22

questions de genres. Plus récemment, nous avons eu un bel exemple de cette réappropriation linguistique avec le mouvement des *slutwalk*¹⁵², évènement organisé en réponse aux propos paternalistes suggérant un lien direct entre l'habillement des femmes et les violences sexuelles dont elles sont victimes. Dans un article paru dans *The Guardian*, Tony Thorne, conservateur du *Slang and New Language Archive* au King's College de Londres, affirme au sujet de cette tendance à la réappropriation de termes dénigrants que :

Reclaiming words, when done effectively, is all about power. Reappropriation of ethnic and sexual slurs starts as an act of bravado by a few of the oppressed, then may become an empowering mechanism for a much wider community. It's pleasingly ironic that those discriminated against have learned the Orwellian trick employed by the state and the establishment of hijacking everyday language for their own nefarious purposes. Alternative discourse ousts and replaces the discourses of power.¹⁵³

Ainsi, cette stratégie permet aux victimes de détourner l'arme qui les soumet vers l'agresseur pour l'annihiler. La réappropriation du langage comme arme contre le pouvoir dominant ne fait toutefois pas l'unanimité. De nombreuses féministes se sont élevées contre cette pratique en suggérant que la récupération de termes insultants ne serait en fait qu'une façon de voler « [...] the master's shiny tools [rather] than bringing him down¹⁵⁴ ». Plus encore, ces féministes affirment ne trouver aucun intérêt ou bénéfice à réutiliser ou réinventer un mot utilisé pour les attaquer ou les stigmatiser. En réponse à ces critiques, certaines féministes tiennent à rappeler

¹⁵²La première « *slutwalk* », qui a eu lieu le 3 avril 2011 à Toronto, est un évènement de protestation contre la culture du viol, et plus particulièrement contre le « *victim blaming* » et le « *slut shaming* ». Initié après la sortie publique d'un officier de police torontois qui suggéra aux femmes d'éviter certains vêtements de manière à diminuer les chances d'être victime d'agression à caractère sexuel, la marche a depuis lieu chaque année un peu partout à travers le monde. Des milliers de protestants, principalement des jeunes femmes, défilent dans les rues des grandes villes du monde en arborant des tenues considérées comme sexy et suggestives pour revendiquer leur droit de s'habiller comme elles le souhaitent sans être exposées aux risques de la violence sexuelle.

¹⁵³ Nunn, Gary, « Power grab: reclaiming words can be such a bitch », *The Guardian*, [En ligne] <https://www.theguardian.com/media/mind-your-language/2015/oct/30/power-grab-reclaiming-words-can-be-such-a-bitch#img-1>, 2013

¹⁵⁴ Jones, Sophie, « Feminist Critics of SlutWalk have forgotten that language is not a commodity », *The Fword*, [En ligne], <https://www.thefword.org.uk/2011/06/the-politics-of-slutwalk/>, 2011

que « reclaiming a word does not mean celebrating that word in its current form. It means tearing down the ideological underpinnings that give «slut» its stability and laughing as «slut» when it wobbles and falls¹⁵⁵». Ainsi, en récupérant le terme « plotte », Doucet ne cherche pas à se définir par lui dans sa conception discriminante et aliénante, mais au contraire, à souligner la possibilité de refuser les termes qui le définisse. En se réappropriant et en faisant sienne une expression servant à décrire négativement les femmes, Doucet affirme, à sa manière, son droit à l'individualité.

Le fanzine, le comix underground : territoires de subversion féministe

Si Doucet peut se permettre de publier une œuvre radicale à l'univers sans limites, c'est en grande partie grâce au mode de publication qu'elle privilégie ainsi qu'aux efforts et à l'implication d'un certain nombre de femmes qui ont, avant elle, lutté pour intégrer le domaine de la bande dessinée. En effet, nous croyons que *Dirty Plotte* est un fanzine qui peut être considéré comme une œuvre héritière du mouvement des *comix underground*. C'est pourquoi nous considérons qu'il est primordial, dans le cadre de cette analyse, de retracer les conditions qui ont permis la naissance de ce mouvement amorcé aux États-Unis au début des années 70 par une poignée de femmes engagées dans le développement d'un art bédéistique au féminin. Nous débuterons par définir le mode de publication qu'est le fanzine pour ensuite nous intéresser aux éléments ayant contribué à la naissance du mouvement des *comix* au féminin et à ses caractéristiques. Cette mise en contexte est avant tout un détour qui nous permettra de mieux comprendre les conditions dans lesquelles l'œuvre de Doucet a pu voir le jour.

¹⁵⁵ Ibid.

Le fanzine est à l'origine une publication imprimée, institutionnellement indépendante, créée et réalisée par des amateurs passionnés. Plus libertaire, moins politiquement correct parce que moins soumis aux aléas de l'institution, le fanzine permet que s'opère une démocratisation des pratiques culturelles. En effet, le fanzine permet la production d'œuvres qui n'auraient jamais pu voir le jour sous les règles de l'industrie traditionnelle. Ce faisant, la tendance veut qu'il propose un discours libéré des contraintes sociales. En choisissant le fanzine plutôt qu'un mode de publication plus traditionnel, Doucet s'inscrit à même cette volonté de déjouer les conventions : « Du coup, je fabriquais mes propres fanzines, je me disais que peu de personnes allaient me lire et je dessinais tout ce qui me passait par la tête. Je dessinais sans me soucier de trahir une place ou un genre, c'était aussi pour moi une façon d'être féministe¹⁵⁶».

Ces premières considérations nous amènent obligatoirement, selon nous, à nous intéresser aux liens qui existent entre l'œuvre de Doucet et l'avènement des *comix underground* qui se proposèrent comme une alternative aux comics « mainstream » publiés par les grandes maisons d'édition américaines dans les années 70. La distinction entre les *comix underground* et les comics dits « mainstream » repose sur une série de prérequis qui vont du mode de publication et de diffusion au contenu des œuvres. En effet, les *comix underground* sont, tout comme les fanzines, des œuvres généralement publiées en petits tirages et distribuées dans des librairies spécialisées. Contrairement à leur pendant grand public, les *comix* abordent souvent des sujets qui ne sont pas appropriés pour les publics jeunes, comme la sexualité, la violence et la consommation de drogues et d'alcool. Le mouvement délaisse donc la fiction aventureuse

¹⁵⁶ Courval, Sophie, « Julie Doucet: Je suis davantage influencée par le dadaïsme que par la Beat generation » *Les Inrockuptibles*, [En ligne] <https://www.lesinrocks.com/2016/08/10/livres/bd/julie-doucet-suis-davantage-influencee-dadaisme-beat-generation-11858005/>, 2016

souvent privilégiée pour s'intéresser aux réalités sociales et politiques de son temps. Cette possibilité de créer des œuvres à l'extérieur de l'institution fut particulièrement salubre pour les femmes qui désiraient produire leur propre matériel. En effet, l'univers de la bande dessinée a longtemps été contrôlé par la production masculine. Comme l'explique Shary Flenniken, auteure de *Trots and Bonnie* (1972-1990) et figure influente des *comix underground* : « women in overground comics...were there but they were not appreciated. They were doing things like color work [...]. But they were not known¹⁵⁷».

Bien qu'il revendique une démocratisation de la production et de la publication dans le domaine de la bande dessinée, le mouvement des *comix underground* reste, dans ces débuts, difficiles à percer pour les femmes. En effet, comme le rappelle Trina Robbins dans une entrevue accordée au *Comics News* en 2013 : « [...] we were simply not accepted by the underground comix community, which was all guys¹⁵⁸». C'est donc en réponse à cette hégémonie masculine que certaines femmes décident d'amorcer la production de leurs œuvres de manière autonome. Plus précisément, c'est en Californie, en 1970, avec la publication de l'anthologie *It Ain't me Babe*, créée par Trina Robbins, que le mouvement des *comix* féminins prend naissance. Se succéderont par la suite, dans un effet de vague, toute une série d'œuvres influentes qui comptent parmi elles *Tits and Clits Comix* (Joyce Sutton et Lynn Chevli, 1972), *Girl Fight* (Trina Robbins, 1972), le premier numéro du collectif *Wimmen's Comix* (1972) et *Twisted Sisters* (Aline Kominsky-Crumb et Diane Noomin, 1976). En l'espace de quelques années seulement, de

¹⁵⁷ Golomb, Liorah, *Beyond Persepolis: a bibliographic essay on graphic novels and comics by women*, University Libraries, University of Oklahoma, 2013, p.21

¹⁵⁸ Campbell, Josie, « Women in Comics: Farmer and Robbins on Abortion, Anger and Underground Comix », *Comic News*, [En ligne] <https://www.cbr.com/women-in-comics-farmer-robbins-on-abortion-anger-and-underground-comix/>, 2013

nombreuses femmes parviendront à s’immiscer dans ce monde où « [...] the men were doing this good old boy trip and not printing women and there were several women cartoonists who were damn good¹⁵⁹».

Qu’elles s’adressent ou non à un public féminin, les œuvres produites par ces pionnières ont en commun d’aborder certains thèmes récurrents qui sont tout simplement occultés dans les publications produites par leurs collègues masculins. Plus encore, celles-ci utilisent leur voix pour dénoncer la misogynie violente qui sous-tend un certain nombre d’œuvres n’hésitant pas à présenter, sous le couvert de l’humour, des personnages féminins violés, tués et démembrés¹⁶⁰. C’est d’ailleurs en réponse à cette violence que Joyce Farmer choisit de créer *Tits and Clits* :

So we ended up doing a different kind of violence it turned out, although we didn’t think so at that time, which was dealing with menstrual blood and mentioning menstruation and birth control and things men didn’t seem to think about at all at that time, but was a particular burden to women because we were supposed to not only get off and have a great time with sex but we also had to be quietly responsible to ensure there was no repercussions. This was a big deal and we did a lot of stuff on that, and that offended plenty of people, I can tell you!¹⁶¹

Ainsi, les thématiques abordées par ces femmes ne s’éloignent pas des préoccupations féministes de l’époque : sexualité féminine, contraception, épanouissement personnel et professionnel, problématiques et difficultés rencontrées par les femmes qui souhaitent être reconnues dans une industrie dominée par les hommes¹⁶². De plus, cette nouvelle autonomie permet dorénavant aux femmes de participer activement à la création d’une nouvelle image-femme. Comme le rappelle Kate Millett dans *La politique du mâle* (1971) : « l’image de la femme telle que nous la

¹⁵⁹ Golomb, Liorah, *op. cit.*, p.23

¹⁶⁰ La série *Zap Comix*, publiée à partir de 1968, en est un parfait exemple.

¹⁶¹ Campbell, Josie, *op. cit.*

¹⁶² Golomb, Liorah, *op. cit.*, p.23

connaissances est une image créée par l'homme et façonnée de manière à satisfaire ses besoins¹⁶³ ». Loin de s'éloigner de cette conception, la bande dessinée a longtemps cantonné dans un rôle de faire-valoir ou tout simplement dessiné pour alimenter l'imaginaire fantasmatique des lecteurs, des personnages féminins qui n'étaient, finalement, pas des personnages à part entière. Dans une interview, le dessinateur Joann Star explique, au sujet de l'utilisation des personnages féminins et de leur représentation dans la bande dessinée, que la « [...] femme est conçue comme une moto sur laquelle on monte!¹⁶⁴ ». Ainsi, grâce à leur travail et leur implication, ces femmes créatrices ont su réclamer « [...] an active and conscious space of self-representation [...], offering previously unknown themes for readers who were used to seeing women as comic-strip characters, but not as creative graphical and narrative voices¹⁶⁵ ».

Ayant véritablement eu l'effet d'un tsunami, cette première vague de publications féminines permit que s'opère une accélération marquée de la production de bandes dessinées considérées comme alternatives. En effet, à l'aube des années 90, un grand nombre de structures indépendantes, souvent gérées par les créatrices elles-mêmes, vont voir le jour et ainsi « [...] réactiver la dimension auteuriste de la bande dessinée¹⁶⁶. » Cette nouvelle génération, dont fait partie Julie Doucet, témoigne d'ambitions artistiques inédites, caractérisées par une grande volonté d'anticonformisme¹⁶⁷. Toujours imprégnés par les combats féministes, les points de vue exprimés dans ces ouvrages singuliers se veulent dorénavant plus radicaux et davantage

¹⁶³ Santerre, Hugo, « La bande dessinée féministe humoristique au cours des décennies 1970 et 1980 au Québec : l'humour visuel comme outils d'appropriation des représentations », Mémoire, (Histoire de l'art), Montréal, Université du Québec à Montréal, 2017, p.7

¹⁶⁴ Dejasse, Erwin, *op. cit.*, p.129

¹⁶⁵ Merino, Ana, « Women in Comics: a Space for Recognizing Other Voice », *The Comics Journal*, no237, 2001, p. 47

¹⁶⁶ Dejasse, Erwin, *opé cit.*, p.129

¹⁶⁷ Ibid.

personnels, au point où les auteures feront « [...] de leur propre personne l'objet privilégié de leurs œuvres¹⁶⁸. » Nous verrons donc, dans la suite de cette analyse, comment se traduisent ces différents changements aux niveaux formels et narratifs.

L'autofiction et la représentation du moi

C'est dans un contexte de création florissant où est dorénavant privilégiée l'expression du soi que Julie Doucet parvient à produire un discours qui repense le corps féminin et la féminité. La volonté de l'auteure n'est en ce sens pas tellement éloignée de celle des féministes de cette époque, c'est-à-dire, celles affiliées au féminisme de troisième vague. Il faut comprendre le féminisme de la troisième vague à partir de son objectif central, c'est-à-dire celui de se démarquer à tout prix de toute forme d'essentialisme pour ainsi être en mesure « [...] de rejeter la validité du concept de femme, de reconnaître la diversité des mécanismes d'oppression et, partant, de prendre également en compte la multiplicité des expériences individuelles de ces oppressions.¹⁶⁹ ». Ainsi, cette idéologie féministe reconnaît les risques associés aux notions d'identité et de genre et prône une approche qui cherche l'indéfinition. De ce fait, l'idée de fragmentation devient particulièrement importante et intéressante pour appréhender et représenter l'instabilité associée à la construction du genre féminin¹⁷⁰.

L'œuvre de Doucet ne se présente pas de manière linéaire, mais plutôt sous la forme de *strips*, c'est-à-dire, par le montage d'une série de courtes histoires. La fragmentation des récits leur donne l'allure d'un ramassis de morceaux de discours diffus qui engagent le lecteur

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Labry, Manon, « Le cas de la sous-culture punk féministe américaine : vers une redéfinition de la relation dialectique « mainstream-underground »? », Université Toulouse le Mirail-Toulouse II, 2011, p.142

¹⁷⁰ Ibid., p.265

spectateur dans une quête de sens. Plus encore, c'est avec l'aide du personnage de « Julie » que l'auteure met en images sa propre intimité par laquelle elle communique ses réflexions et ses critiques sur les contraintes de la féminité. Ce faisant, nous croyons que *Dirty Plotte* peut être envisagé comme répondant aux dynamiques de l'autofiction. Genre contradictoire, l'autofiction ne se présente pas comme une histoire vraie : elle se déploie plutôt comme une forme romanesque propice à la démultiplication des récits possibles du soi en rapprochant des faits et du matériel fictionnel¹⁷¹. Plus spécifiquement, le genre autofictionnel

Joue sur l'ambiguïté entre la fiction et la référentialité et teste les frontières entre ces espaces en développant une écriture du soi qui, si elle peut être introspective, pose également l'expérience personnelle comme tremplin pour décrire des phénomènes sociaux, politiques et économiques dans le but de percevoir les relations qu'entretient le sujet avec le monde.¹⁷²

En tant que sous-genre de l'autobiographie, l'autofiction propose donc un récit du soi constamment en mouvement grâce à des procédés de triage et d'organisation des souvenirs qui répondent à une vision du monde¹⁷³. Le personnage, son environnement et ses relations sont des éléments placés sous tension entre la réalité et la fiction et remettent constamment en question la construction identitaire. En ajoutant de l'incertitude par le biais de l'invention narrative, Doucet déjoue les conventions de l'autobiographie traditionnelle et rend accessible de nouvelles vérités, de nouvelles identités.

Dans *Dirty Plotte*, le « Je » n'est pas statique puisqu'il est confronté à l'in vraisemblance des situations qui le mettent en scène. En effet, bien que les événements et les histoires racontées se déroulent majoritairement dans les espaces intimes de Julie, tels que sa chambre, sa salle de

¹⁷¹ Gasparini, Philippe, « Autofiction vs Autobiographie », *Tangence*, numéro 97, 2011, dans Hugo Santerre, *op. cit.*, p.78

¹⁷² Ibid.

¹⁷³ Ibid.

bain, l'appartement de ses amis, ceux-ci se trouvent constamment perturbés par l'absurdité et l'étrangeté de leur déroulement. Un exemple frappant de cette cohabitation entre normalité et fiction se trouve dans la bande *La première fois que j'ai voulu me raser les jambes... La première et la dernière!* qui dépeint Julie, dans sa salle de bain, au moment où elle procède au rasage de ses jambes. Action plutôt banale et justifiée par un désir de plaire : « P, t'être que ch'pognerais plus si j'étais moins poilue...¹⁷⁴», celle-ci prendra une tournure plutôt curieuse lorsque Julie sera dérangée par des cris de détresse provenant de ses jambes. Déconcertée, elle réalise, après quelques instants de recherche, que ce sont de petites bêtes qui ont élu domicile sur ses poils et qui hurlent de douleur et de terreur. Ainsi, en se rasant, Julie est en train de décimer une population entière de créatures vivantes que l'on aperçoit grâce au grossissement provoqué par l'utilisation d'une loupe. La dernière case présente des cadavres ensanglantés à l'allure humaine qui s'empilent sur les poils fraîchement rasés de Julie avec au-dessus d'eux la mention « Halte aux génocides!¹⁷⁵». Le prix à payer pour satisfaire au regard extérieur est donc la mort, prix que Julie choisira de ne pas payer. En amalgamant le « Je » et l'aspect loufoque de la situation, Doucet parvient à poser un regard critique sur les contraintes imposées au corps féminin.

Une autre stratégie utilisée par Doucet pour déstabiliser la construction du moi dans l'œuvre est le recours aux interactions entre le personnage de Julie et le public lecteur. En effet, celle-ci brise fréquemment la diégèse au sein de ses récits en laissant Julie s'adresser directement au lecteur — par le biais de regards ou de paroles — provoquant ainsi des cassures qui « façonnent le personnage et sa représentation genrée : les transgressions de l'intimité de Julie

¹⁷⁴ Doucet, Julie, *op. cit.*

¹⁷⁵ Ibid.

sont renforcées par ses altercations avec le public et superposées au déploiement absolu, sans barrières, de son corps ¹⁷⁶». Dans la planche *Self-Portrait in a Possible Situation*, on voit Julie, nue, qui s'automutile dans sa baignoire et sur son lit à l'aide d'une lame de rasoir. La première et la dernière case de cette planche divisée en quatre montre Julie interagissant avec le lecteur. Dans la première case, elle fixe langoureusement celui-ci, alors que dans la dernière elle l'interpelle directement : « Hey listen men I need a model for some little drawings!¹⁷⁷ ». Ce faisant, Doucet brise la diégèse et rend l'action impossible à définir dans le temps. Il n'est plus possible de déterminer s'il s'agit d'un souvenir ou non et l'on ne peut donc plus croire ce que l'on voit. En exposant son corps de la sorte, Julie devient difficile à saisir, à circonscrire. L'autofiction enrichit donc l'autonarrativité en multipliant les possibilités de représentation du corps dans l'œuvre.

Humour grotesque et esthétique trash

Un autre aspect important influençant l'élaboration d'un discours critique sur la représentation du corps féminin dans l'œuvre de Doucet concerne l'utilisation de l'humour. En effet, c'est à l'aide de l'humour que l'auteure met en scène des corps qui renversent les normes et qui subvertissent des situations de domination. Le rire est d'ailleurs une arme couramment utilisée par les féministes pour critiquer et revendiquer le changement. Dans son livre *Pulling Our Own Strings: Feminist Humor* (1980), Barbara Kaufman définit le concept d'humour féministe :

¹⁷⁶ Miller, Ann, Murray Pratt, « Transgressive Bodies in the work of Julie Doucet, Fabrice Neaud and Jean-Christophe Menu: Towards a Theory of the AutobiobD », *Belphégor*, vol.4, no 1, [En ligne] <https://hdl.handle.net/10222/47696>, 2004, p.4

¹⁷⁷ Doucet, Julie, *op. cit.*

It is a humor based on visions of change. The persistent attitude that underlies feminist humor is the attitude of social revolution – that is, we are ridiculing a social system that can be, that must be changed. [...] the nonacceptance of oppression characterizes feminist humor and satire. (p.13)¹⁷⁸

Ainsi, en attaquant l'idéologie dominante et ses symboles « [...] l'humour féministe et le rire qu'il provoque entraînent une prise de position qui tend à redéfinir les rôles sexués, déconstruire les attitudes genrées prédéterminées et renverser les stéréotypes¹⁷⁹». Ce faisant, il n'est pas question de cibler des groupes d'individus précis, mais bien des situations, des attitudes et des actions qui marginalisent et oppriment. Une grande valeur est donc accordée aux expériences vécues par les femmes qui servent de matériau à la construction du discours humoristique¹⁸⁰. En raison de sa visée révolutionnaire, le rire subversif féministe s'appuie principalement sur les registres de la satire, de l'ironie et de la parodie. Chez Doucet, l'utilisation de l'humour laisse transparaître une forte volonté de désobéissance et de transgression du corps féminin. C'est en tournant en dérision les contraintes associées à celui-ci et en proposant un corps grotesque ancré dans une esthétique trash qu'elle réussit à déstabiliser sa représentation et à multiplier ses possibilités.

Le concept de grotesque doit obligatoirement être appréhendé à partir de sa relation à la norme. En effet, le discours grotesque travaille, par différents procédés, à résister, exagérer et déstabiliser les frontières et les limites qui marquent et maintiennent la culture dominante et l'organisation de la société¹⁸¹. Plus précisément, il recherche la suspension momentanée de la norme par son inversion, sa déformation. Le désordre qu'il provoque est profondément au

¹⁷⁸ Santerre, Hugo, *op. cit.*, p.28

¹⁷⁹ Ibid.

¹⁸⁰ Kaufman, Gloria, « Pulling Our own Strings. Feminist Humor and Satire », cite dans Hugo Santerre, p.28

¹⁸¹ Russo, Mary J., *The female grotesque: Risk, excess and modernity*, Routledge, New York, 1994, p.62

service de l'expression de la réalité puisqu'il agit comme un miroir grossissant qui permet de voir plus précisément la norme tout en la déformant¹⁸². Chez Doucet, les situations et les événements mis en images dépeignent différentes normes associées à la féminité qui sont intégrées et poussées jusqu'à l'extrême, provoquant ainsi l'effet parodique nécessaire au déclenchement du rire subversif. Avortement, menstruations, sexualité, sont autant de sujets qui se rapportent à la construction du genre féminin et qui sont soumis aux discours normalisant. Dans *JULIE SOUS LA MER*, Doucet nous propose une situation où le personnage de Julie doit se rendre jusque dans les profondeurs maritimes pour subir un avortement. Elle nage alors, accompagnée par les créatures mythiques que sont les sirènes, jusqu'à une épave de bateau qui sert de clinique clandestine. Les quatre premières cases de la planche servent à instaurer l'effet de profondeur et de quête. En effet, celles-ci sont disposées de manière à être parfois lu de haut en bas, et parfois de bas en haut rendant l'exercice de lecture plus complexe, à l'image du chemin que doit parcourir Julie pour pouvoir avorter. La dernière case présente un groupe de militantes pour le droit à l'avortement accompagné de l'affirmation « On va leur faire regretter d'être nés!¹⁸³ ». Ainsi, Doucet représente, avec exagération et beaucoup d'humour, les difficultés rencontrées par les femmes pour exercer leur droit de choisir de disposer de leur corps comme elles l'entendent. Par le grotesque, l'auteure nous donne accès à une « [...] version altérée du monde réel qui engage une interrogation morale et critique¹⁸⁴ ».

¹⁸² Brochard, Cécile, « Pour une anthropologie littéraire : le grotesque moderne entre éthique et esthétique », *Acta Fabula*, vol. 12, no 2, [En ligne] <https://www.fabula.org/acta/document6133.php>, 2011

¹⁸³ Doucet, Julie, *op. cit.*

¹⁸⁴ Brochard, Cécile, *op. cit.*

De la même manière, le corps chez Doucet se nourrit de la norme au point où il se retrouve pris d'une envie irréprouvable de l'expulser. C'est un corps grotesque doté d'une énergie transgressive qui le pousse au débordement de ses propres frontières exposant ainsi sa réalité matérielle. Il est constitué de chair et de tout ce qui est considéré comme abject par la culture dominante : ventre, viscères, organes reproducteurs, fluides corporels. Il se rapporte au monde extérieur par ses orifices et se situe dans le franchissement de ses limites : « the grotesque body is open, protruding, irregular, secreting, multiple, and changing [...] »¹⁸⁵. Un exemple qui rend bien les possibilités subversives du corps grotesque, tant dans la forme que dans le propos, se trouve dans la série intitulée *EN MANQUE*, où Doucet raconte comment le personnage de Julie, dont les règles ont débuté au cours de la nuit, se retrouve confronté à une pénurie de tampons hygiéniques. S'ensuit une traversée folle de la ville pour trouver ledit produit où Julie, littéralement métamorphosée en *King Kong*, en monstre sanguinolent, sème la terreur et détruit tout sur son passage. Le personnage de Julie reproduit le cauchemar masculin du corps féminin enragé et incontrôlable que seuls des tampons et des hommes pourront calmer. En effet, la dernière case représente Julie, boîte de tampons dans les mains, de nouveau à son état normal entre les mains protectrices de policiers et de pompiers de sexe masculin. La société patriarcale reprend le contrôle, assurant ainsi la stabilité de la société. La série, qui utilise le registre de la parodie pour ridiculiser le stéréotype masculin concernant les femmes et « That time of the month », est intéressante pour son traitement du visuel et du textuel qu'elle met parfaitement en relation. Il est en effet impossible d'analyser le corps grotesque chez Doucet sans s'attarder à l'esthétique privilégiée pour la mise en images de ses histoires farfelues. La bande dessinée étant

¹⁸⁵ Russo, Mary J., *The female grotesque risk, excess, and modernity*, New York, Routledge, 1994, p.8

un médium intensément visuel, tout ce qui est représenté au niveau narratif acquiert une présence concrète qui n'est pas disponible dans la littérature traditionnelle. La production d'images qui dépeignent une vision de la féminité incontrôlée et joyeuse crée donc un espace de subversion propice à la reconstruction de l'image-femme.

Visuellement, la progression dans *EN MANQUE* est frappante. Les cases sont inégales, donnant une forte impression d'asymétrie et elles sont disposées de manière à encourager ce que l'on pourrait qualifier de « progression corporelle », c'est-à-dire que Doucet y présente la métamorphose de Julie de manière fragmentée, laissant parfois la place à tout son corps enlaidi, et ne laissant parfois la place qu'à certaines parties de son corps qui occupent toute l'image, amplifiant ainsi l'effet de monstruosité. On peut alors voir un pied fracasser une porte ou un poing géant écraser un passant. Tout est prévu pour rendre le monstre plus monstrueux. Le corps de Julie expulse colère et fluides : sur une des planches qui compose la série, Doucet a en effet choisi de représenter Julie sur une seule grande case où on la voit dégoulinante de sueur, l'écume aux lèvres, et recouvrant de son sang menstruel les rues de la ville. Du côté textuel l'effet est aussi frappant. Les mots de Doucet, qui sont très clairs dans les premières cases, se transforment peu à peu pour laisser la place à toute une série d'onomatopées. Plus le monstre qu'est devenue Julie progresse dans la ville, plus les caractères s'élargissent et plus le message perd de sa cohérence. La typographie changeante ajoute à l'effet d'inhumanité et d'abomination de manière efficace. Doucet, avec beaucoup d'humour, se réapproprie et exagère le stéréotype de la femme menstruée, émotionnellement instable, de manière à produire une image puissante qui expose un corps de femme désobéissant à souhait.

Comme nous venons de le démontrer, le style visuel singulier de Doucet contribue fortement à produire un corps grotesque qui déconstruit les normes qui régissent le corps féminin. En effet, l'esthétique brute de Doucet, aussi appelé ligne crade — en opposition avec le style plus classique de la ligne claire popularisée par l'école Franco-Belge — participe également à la résistance. L'auteure dessine en effet avec un certain laxisme et tient rarement compte des conventions quant aux perspectives et aux représentations anatomiques¹⁸⁶. Les dessins de Doucet défient les notions de profondeur, les lignes convergeant rarement dans un point de fuite. En conséquence, tout ce qui compose la matérialité des images dans l'œuvre semble irréaliste. Le mobilier et les éléments du décor donnent l'impression d'être constamment sur le point de glisser sur le sol dans les scènes intérieures et les personnages occupent maladroitement l'espace ayant constamment l'air embarrassé par celui-ci. L'aplanissement des planches est accentué par les arrière-plans surchargés et par la monotonie du noir que l'auteure utilise avec insistance. De plus, les planches de Doucet sont saturées et détaillées avec obsession. Les ombrages intenses ralentissent l'interprétation des images et rendent les personnages difficiles à saisir. Grâce à ses planches surchargées, chaotiques, aux lignes indisciplinées, Doucet produit des dessins qui sont difficiles à lire en raison de la surcharge d'informations qui confond le lecteur puisqu'elles exigent de lui d'être décodé avec plus d'efforts que dans les *comics* traditionnels¹⁸⁷. D'un point de vue stylistique, la ligne crade chez Doucet participe à la création d'une esthétique trash qui accentue l'effet grotesque et déstabilise la représentation des corps. Les personnages, dans toute leur matérialité, « [...] resist the smooth

¹⁸⁶ Kohlert, Byrn, Frederik, *op. cit.*, p.32

¹⁸⁷ *Ibid.*, p.33

surfaces of traditional femininity, and any thematic sexualization is always resolutely from the point of view of Julie/Doucet herself¹⁸⁸».

Mais la matérialité des images est seulement une des manières que la bande dessinée utilise pour amplifier le discours thématique et « [...] the intricate ways in which a sequence of images produce meaning, in relation to each other and to the words embedded within them [...] have significant impact on their potential for significations¹⁸⁹». En effet, au contraire du genre cinématographique où les différents plans individuels s'amalgament avec fluidité pour raconter l'histoire, la bande dessinée fait plutôt appel à une séquentialité où les différentes planches restent visibles sur la page, leur matérialité toujours présente dans la vision périphérique du lecteur. Il en résulte donc une prolifération des personnages sur la page, puisque ceux-ci se trouvent représentés et re-représentés dans une séquence réitérative. Ils deviennent donc pluriels et incertains et « [...] the potential for reshuffling identity through visual representation implies that as characters are variously « performed » throughout the narrative, they can resist determination by the reader¹⁹⁰».

Finalement, la réunion entre un humour incisif et grotesque et une esthétique trash non conventionnelle chez Doucet contribue à l'élaboration d'une critique qui déstabilise le plaisir visuel associé à la représentation féminine. C'est en effet, en affirmant haut et fort que les femmes sont des êtres physiques et en dépeignant un corps grotesque et parodique, que Doucet défie les préconçus associés à la féminité pour en exposer l'instabilité et la fausseté. L'imagerie

¹⁸⁸ Ibid.

¹⁸⁹ Ibid., p.31

¹⁹⁰ Ibid., p.32

proposée par Doucet présente des corps indisciplinés ancrés dans des situations de désordre excessif. Elle récupère le concept du corps féminin grotesque pour articuler une critique « [...] in both form and content of normative and restricting representations of the female body¹⁹¹». En repoussant les limites et en transgressant les interdits, elle parvient à construire d'autres modèles de personnages et de femmes¹⁹².

Sexe, violence et utilisation des fluides

Aborder la question du grotesque dans *Dirty Plotte* nous a permis d'établir que ce que Doucet recherche d'abord et avant tout est la transgression du corps genré et des contraintes qui lui sont associées. Nous croyons toutefois qu'il est impossible d'analyser le traitement du corps chez Doucet sans aborder l'omniprésence de la sexualité, de la violence et des fluides corporels qui participent à sa mise en scène. En effet, nous tenterons de démontrer que la mise en scène du corps dans l'œuvre de Doucet récupère certains codes associés aux genres *gore* et pornographique. Il existe des liens très forts qui unissent les imaginaires de la sexualité et de l'horreur. Les genres pornographique et *gore* ont en effet en commun l'obsession du corps et sa monstration excessive. Il s'agit, selon nous, de deux discours qui tentent, par un appareillage complexe et des procédés communs, d'appréhender le corps : sa peau, ses mouvements, ses aspérités, ses organes, ses fluides. Le *gore* et la pornographie adressent un corps qui se situe à la fois dans les domaines du réel et de l'imaginaire et qui peut être modulé pour provoquer l'effet

¹⁹¹ Ibid., p.19

¹⁹² Santerre, Hugo, *op. cit.*, p.86

désiré. C'est un corps de chair et ses parties deviennent l'élément central qui permet la production du discours.

Le *gore* est un sous-genre de l'horreur qui place au centre de ses préoccupations formelles et thématiques l'exposition détaillée de la violence et des sévices corporels¹⁹³. Tout d'abord employé pour décrire le sang versé sur les champs de bataille, le terme *gore* renvoie au sang répandu et coagulé produit par une action violente et extrême¹⁹⁴. Dans un mémoire qui s'intéresse à la présence des fluides dans les genres *gore* et pornographique, Éric Falardeau (2007) propose d'envisager le corps *gore* selon la notion de « corps-matière ». En effet, il s'agit d'un corps qui doit pouvoir se plier aux exigences de l'acharnement meurtrier. Le corps-matière renvoie donc à une vision de l'existence qui exprime un certain nihilisme : « [The] meaninglessness, pointlessness, the sense that all of our attempts to breathe significance into life could be ruptured, splayed, turned inside out, the ridiculousness of even the most passionate attempts to survive, the literal *reduction ad absurdum*¹⁹⁵ ». Ainsi, le corps-matière exprime l'absurdité de l'existence et des lois qui le construisent par la fragilité de sa chair. En le réduisant à de la matière charnelle et en le soumettant à une violence explicite, Doucet arrive à opposer son corps-matière au corps social, figé et déterminé par la norme.

Démembrement, défiguration, cannibalisme, automutilation : le corps chez Doucet se construit dans la violence. Tous ces procédés servent à repenser le corps féminin et la féminité. Le plus bel exemple de cette volonté de déconstruction du corps féminin genré se trouve au tout

¹⁹³ Falardeau, Éric, *Vers une exposition de la haine : gore, pornographie et fluides corporels*, Mémoire, (Études cinématographiques), Université de Montréal, 2007, p.3

¹⁹⁴ Rouyer, Philippe, « Le cinéma *gore* : une esthétique du sang », cité dans Éric Falardeau, p.3

¹⁹⁵ Thrower, Stephan, « Pre-Postmodern Slasher Seeks Ironic Teen for Meaningful Termination », cité dans Éric Falardeau, p.12

début du recueil. En effet, l'œuvre de Doucet s'amorce sur une séance d'effeuillage qu'elle présente à ses lecteurs sous le titre *Dulie Jouget les tripes à l'air*. Suivant les codes généralement associés à l'exercice – attitude racoleuse, vêtements qui sont retirés un à un – Dulie se dévoile et annonce qu'elle sera à la fois sujet énonciateur et sujet de l'énonciation¹⁹⁶. Pourtant, l'identité du personnage reste trouble pour le spectateur et le corps de Dulie tentera le plus longtemps possible d'échapper aux constructions genrées. En effet, les vêtements qu'elle porte sont masculins, ses cheveux sont courts, mais son visage est maquillé. Ce n'est qu'à partir du moment où elle se trouve dénudée que l'on prend conscience de sa féminité. Cette féminité d'ailleurs, ne survivra pas à la suite du spectacle puisque les événements prennent rapidement une tournure radicale. Ne trouvant plus de vêtements à retirer, Dulie s'attaque à ses attributs féminins. Tour à tour, elle s'arrache les seins, et s'éventre le torse à partir du sexe à l'aide d'un couteau. Le spectacle se termine sur l'image de ses tripes qui tombent sur le sol, offertes en pâture aux animaux. La féminité comme construction sociale est évacuée, refusée, voire même violemment attaquée. La chair n'a plus de genre, elle n'est que chair, elle n'est que viande. C'est d'ailleurs ce que l'auteure s'évertue à démontrer : que même le corps comme construction sociale ne résiste pas à sa chair, puisque toute chair est faillible. Elle expose donc ainsi la fausseté du concept de genre. En le profanant, elle éjecte le corps hors de la sphère du sacré, du collectif et du pouvoir.

La sexualité participe également à mettre le corps en scène un peu partout dans l'œuvre de Doucet. Il s'agit d'une sexualité que nous pourrions qualifier de pornographique puisqu'elle réutilise un grand nombre de codes qui sont normalement associés au genre : pénis en érection,

¹⁹⁶ Galand, Sandrine, « Fantastic Plotte : le corps en détériorité », *Spirale : arts-lettres-sciences humaines*, no 247, 2014, p.56

actes de pénétration, gros plans des organes génitaux, bande-son qui marque le plaisir des protagonistes, fellations et cunnilingus, surexposition des fluides. Dans le genre pornographique, l'attention est fixée sur les corps et leurs réactions, qui servent à produire la frénésie du visible. Ce faisant, la pornographie commanderait un corps que nous pourrions qualifier de « corps-performance », puisqu'il est exigé de lui qu'il se conforme à une série d'exigences qui serviront à la production de la jouissance du spectateur. Le corps-performance est donc un corps excessivement matériel, car il doit réussir à se moduler pour offrir sa performance, mais il est aussi uniforme, puisque le caractère sériel du genre pornographique le lui commande. Ainsi, les corps dans la pornographie sont acrobates, étant capables des plus grandes prouesses, et conforment aux normes qui dictent ce qui est beau, sexy et excitant. Chez Doucet, l'utilisation du corps-performance dans les scènes sexuelles explicites est évidente, mais sert toutefois un but totalement différent.

Dans *SEX CARENCE*, Doucet met en dessin la rencontre sexuelle d'un soir entre un homme et une femme. L'utilisation d'une sexualité explicite et pornographique est rendue évidente dès la lecture du titre qui trône au-dessus des cases. En effet, de chaque côté de celui-ci se trouve l'image d'un corps pris dans l'acte de masturbation : chacun des deux corps est anonyme, mais fortement genré, représentant d'un côté un pénis qui éjacule et de l'autre une vulve dégoulinante dans laquelle sont insérés des doigts. La planche, divisée en dix cases asymétriques, nous permet de suivre les étapes qui mèneront deux inconnus à avoir une relation sexuelle ensemble : de leur rencontre au bar jusqu'à la performance sexuelle elle-même, tout y est représenté dans le détail. Malgré sa correspondance évidente avec les scènes représentées dans la pornographie traditionnelle, il n'en reste pas moins que les actes dépeints par Doucet provoquent davantage le rire que l'excitation. En effet, le corps-performance, qui est donné à

voir par l'auteure, se situe davantage dans le domaine du grotesque, laissant voir son caractère construit : les seins sont outrageusement pointus, le pénis peut être tordu dans tous les sens jusqu'à complétion, les langues s'allongent à l'infini et les fluides dégoulinent de partout. On retrouve le même phénomène dans la série *ALCOHOLIC ROMANCE*, où cette fois Doucet va encore plus loin et remplace le protagoniste masculin par une bouteille de bière nommée Bruce. Le personnage de Julie aura avec Bruce une relation sexuelle conforme aux dictats pornographiques : fellation, pénétration, éjaculation, tout y est. D'ailleurs, Julie sera, tout comme les actrices pornographiques à la fin des scènes, couverte du sperme victorieux qui marque la preuve de la jouissance, mais une jouissance parodique et poussée à l'extrême. En exposant un corps-performance grotesque, Doucet révèle le caractère fictionnel et construit de la sexualité pornographique et remplace la jouissance par le rire. Le corps sexuel est donc un corps imparfait, subversif et joyeux qui peut prendre du plaisir dans le doute et la maladresse, puisque tout ce qui compte pour lui, finalement, c'est son propre plaisir.

L'urgence du « tout montrer », dans les genres *gore* et pornographique, conduit inévitablement ceux-ci à dépasser les frontières de l'enveloppe corporelle et à pénétrer les corps. En effet, une fois le corps entièrement scruté par la caméra, que reste-t-il à découvrir de plus que l'invisible, c'est-à-dire les organes et les fluides? Le *gore* et la pornographie sont donc deux genres cinématographiques qui insistent particulièrement sur l'éjection des fluides corporels. Ces fluides sont littéralement éjectés du corps et représentent ainsi les derniers vestiges d'un corps autrefois sacrés, aux limites inviolées. Ils sont essentiellement les déchets du corps : sperme, sécrétions, sang, menstrues, larmes, salive, urine, excréments. Ils sont les derniers remparts d'un univers privé et instaurent une indétermination par rapport à nos propres limites qu'ils rendent floues. Les fluides, une fois rejetés dans le monde deviennent un prolongement de soi, une sorte

de double corporel qui appelle à une réflexion sur la problématique de la délimitation de soi. Chez Doucet, « The boundary between self and non-self is comprehensively transgressed by Julie through her exuberant portrayal of bodily fluids and wastes¹⁹⁷ ». En effet, nous croyons qu'ils participent à la construction du grotesque puisqu'ils rendent le corps de Julie matériel, et donc fragile et faillible.

D'un point de vue féministe, l'utilisation des fluides permettrait aussi de détruire l'aversion du corps que les normes imposent aux femmes. Dans son essai sur la nouvelle littérature érotique au féminin, Régine Atzenhoffer en vient à la conclusion que « les femmes sont obsédées par la propreté et par l'idée de se débarrasser de toutes leurs excréments [...] »¹⁹⁸. Pourtant, au sein de *Dirty Plotte*, les fluides sont partout. En effet, chez Doucet, il est question de bien plus que « [...] l'éloge du corps et de ses fonctions. Elle parle d'un corps qui sent et coule. Elle s'oppose à sa déréalisation, à sa sanctification et, surtout, à l'hygiénisme en remettant en question l'image véhiculée par les magazines et la publicité¹⁹⁹ ». Pour Atzenhoffer, la surexposition des fluides, dans les œuvres à caractère sexuel produites par des femmes, permet donc de mettre de l'avant et de dénoncer « [...] l'avalissement par la société de la femme dans son rapport à son corps et à ses fluides²⁰⁰ ». Dans *Dirty Plotte*, le sang menstruel est le fluide par excellence pour critiquer les effets pervers d'une culture qui aseptise à tout prix le corps des femmes. En effet, il est partout et il crie haut et fort son droit d'exister au grand jour. Nombreuses

¹⁹⁷ Miller, Ann, Murray Pratt, *op. cit.*, p.9

¹⁹⁸ Atzenhoffer, Régine, *op. cit.*, p.214

¹⁹⁹ Ibid.

²⁰⁰ Ibid.

sont les planches qui traitent de la thématique des menstruations en abordant la question du sang menstruel. À ce sujet, Julie Kristeva note d'ailleurs que :

Tout en se rapportant toujours aux orifices corporels comme à autant de repères découpant-constituant le territoire du corps, les objets polluants sont, schématiquement, de deux types : excrémental et menstruel. Ni les larmes ni le sperme, par exemple, quoique se rapportant à des bords du corps, n'ont de valeur de pollution. L'excrément et ses équivalents (pourriture, infection, maladie, cadavre, etc.) représentent le danger venu de l'extérieur de l'identité : le moi menacé par du non-moi, la société menacée par son dehors, la vie par la mort. Le sang menstruel, au contraire, représente le danger venant de l'intérieur de l'identité (sociale ou sexuelle) : Il menace le rapport entre les sexes dans un ensemble social et, par intériorisation, l'identité de chaque sexe face à la différence sexuelle.²⁰¹

Ainsi, en exposant avec outrance le sang menstruel de Julie partout dans les cases, Doucet oblige la norme insidieuse à se dévoiler au grand jour. Mais le corps féminin ne produit toutefois pas que du sang. Il est libre de toute contrainte et se laisse voir dans toute sa souillure. En effet, d'où vient l'intérêt de nommer son œuvre *Dirty Plotte* si on ne montre pas de saleté? Dans une série nommée *Dirty Plotte vs Super clean Plotte*, Doucet présente littéralement un combat entre Julie et la société. Les différentes planches qui composent la série nous racontent comment Julie se trouve confrontée à une superhéroïne qui cherche à la réhabiliter de ses mauvaises habitudes et à la ramener sur le droit chemin de la propreté et de l'hygiène : « I'm here to save you dear²⁰² ». Julie est dépeinte ici comme une personne malpropre qui n'hésite pas à se curer le nez avec les doigts et dont l'appartement est enseveli sous les déchets. Malheureusement pour cette superhéroïne, Julie ne se laisse pas manipuler facilement et lutte pour maintenir son droit à l'insalubrité : « Never! Never! They will never get me !!!²⁰³ ». Avec beaucoup d'humour, Doucet nous plonge dans un univers où « [...] the bad girl wins the right to pick her nose by literally

²⁰¹ Kristeva, Julia, *Pouvoir de l'horreur: essais sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p.86

²⁰² Doucet, Julie, *op.cit.*

²⁰³ Ibid.

farting in the face of authority²⁰⁴». En représentant des fluides sans honte, Doucet brise non seulement un tabou, transgresse les limites du corps social, mais elle offre aussi la possibilité de s'affranchir de la marque du genre.

Conclusion

Nous avons pu voir à quel point *Dirty Plotte*, de Julie Doucet, est une œuvre singulière. À l'aide de différents procédés, Doucet ne fait qu'une bouchée de la chair féminine et se l'approprie pour mieux la souiller et la détruire, revendiquant ainsi haut et fort le caractère obscène de son œuvre. Ses choix esthétiques servent à représenter une réflexion qui, sous sa gouverne, dessine un corps de femme bruyant et désobéissant. Elle ébranle l'idéologie patriarcale en se réappropriant « [...] the point of view of the dominant ideology and rearticulates its interpellation of her from a point of view of debasement in order to expose it as a fictitious social construct²⁰⁵ ». C'est à l'aide d'un humour qui tire sa force dans le grotesque que Doucet réalise son objectif et parvient à déconstruire l'image de la féminité promue par la culture dominante.

L'utilisation du grotesque chez Doucet s'ancre très certainement dans une culture punk qui est encore très présente à l'époque de la production de *Dirty Plotte*. Les femmes ont en effet beaucoup profité de cette idéologie qui cherchait la rupture avec la norme. En effet, il est logique que cette sous-culture marginale ait fourni aux femmes un environnement propice à une forme d'émancipation. Dans une thèse sur le mouvement punk et sa réappropriation par certains mouvements féministes, Manon Labry explique comment le punk est parvenu, par l'abandon des

²⁰⁴ Kohlert, Byrn, Frederik, *op. cit.*, p.26

²⁰⁵ *Ibid.*, p.22

considérations techniques propre à la production artistique, à développer une nouvelle approche plus simple et amateur qui permit aux femmes de créer des œuvres transgressives. Plus encore, elle rappelle que l'esthétique prônée par le mouvement cherchait le plus possible à s'éloigner des codes de la culture populaire. Cette volonté de distanciation avec les canons de la féminité se vérifie également d'un point de vue formel :

Les punks pratiquent un certain culte sinon de la laideur, au moins du mauvais goût et du second degré. Pour une population féminine dont il était tacitement attendu, dans le domaine de la culture populaire au moins, en tout premier lieu qu'elle se conforme à un bataillon d'exigences plastiques et d'archétypes de la féminité pour pouvoir prétendre à quoi que ce soit, il s'agit là d'un bouleversement de taille.²⁰⁶

Finalement, Doucet produit une œuvre indépendante « [...] that teaches girls how to be cultural producers, rather than consumers [...] By making a zine, girls learn that if they do not like the cultural products offered to them, they can produce their own²⁰⁷ ». En effet, en produisant une œuvre alternative et radicale qui transgresse les frontières de la culture dominante, Doucet offre de nouvelles perspectives sur les images produites sur les femmes. Avec son humour décapant et transgressif, elle tire une langue triomphante à une société qui l'enferme dans une conception de la féminité qu'elle refuse en exposant son instabilité.

²⁰⁶ Labry, Manon, *op. cit.*, p.79

²⁰⁷ Schilt, Kristen, « I'll Resist with Every Inch and Every Breath. Girls and Zine Making as a Form of Resistance », cité dans Hugo Santerre, *op. cit.*, p.93

Conclusion

« [...] la « vraie » femme est un produit artificiel que la civilisation fabrique comme naguère on fabriquait des castrats; ses prétendus instincts de coquetterie, de docilité, lui sont insufflés comme à l'homme l'orgueil phallique; il n'accepte pas toujours sa vocation virile; elle a de bonnes raisons pour accepter moins docilement encore celle qui lui est assignée. »

Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, 1949

L'analyse de *La vie sexuelle de Catherine M.*, de *Romance* et de *Dirty Plotte* nous a permis d'observer que le corps féminin et la sexualité sont au centre des préoccupations discursives et esthétiques des trois œuvres. Chacune à leur manière, ces femmes matérialisent le corps et expose sa chair dans le but de déconstruire les discours dominants sur la sexualité féminine. Le corps charnel est effectivement partout dans les œuvres : il envahit les cases, il est au plus près des mots, la caméra le longe et le scrute dans toute sa profondeur, il est partout où le langage se trouve. Pour travailler à la matérialisation du corps féminin sexuel, nous avons vu que ces femmes subvertissent radicalement une méthode patriarcale d'investigation du sexe des femmes : la pornographie. Le corps est en effet au fondement même de la représentation pornographique. Il est alors question d'un corps obscène, d'un corps qui devrait rester caché, mais qui est ici « [...] dévoilé, montré dans sa nudité, et c'est parce qu'elle renvoie à la dimension sexualisée du corps, à ce qui ne doit pas être vu, que la pornographie est jugée obscène²⁰⁸». C'est le corps qui n'a plus peur de s'exposer et qui se jette sur le devant de la scène, transgressant ainsi

²⁰⁸ Ledoux, Lucie, *op. cit.*, p.108

les obligations normatives de sa représentation, obligations auxquelles il est censé se soumettre²⁰⁹. Lucie Ledoux parle même d'un corps obscène qui serait on/scène, c'est-à-dire projeté au-devant de la scène publique²¹⁰. De son côté, Daniel Bougnoux comprend plutôt le corps obscène comme un corps qui transgresse la scène. En effet, l'obscénité, selon l'auteur, se situe plutôt dans le domaine du hors scène puisque ce qui se retrouve exposé dépasse la scène, est porté au-delà de ce qui est normalement jugé comme acceptable, ce qui est construit²¹¹. Malgré tout, l'obscène ne se retrouve pas exclusivement dans la sexualité. Il est bien plus encore : littéralement un effondrement symbolique, l'obscène intervient partout dans la transgression de la transcendance²¹². Il est donc aussi question ici de concevoir l'obscénité comme une possibilité d'expulsion de tous types de comportements généralement attendus dans la culture dominante. En s'exposant à l'obscénité, le corps féminin dans son intégralité fait l'expérience d'une nouvelle liberté : il résiste au pouvoir et souligne la victoire du corps brimé qui retrouve dès lors son plein potentiel²¹³.

Bien qu'elles proposent des stratégies de représentation du corps féminin obscène différentes, les trois œuvres étudiées se rejoignent tout de même en plusieurs lieux de convergence dont le point central est la transgression. En effet, nous croyons que ce qui est commun à ces œuvres se situe dans un profond désir et une volonté sans faille de transgresser les interdits liés à la représentation du corps féminin et à la sexualité féminine. Les trois œuvres

²⁰⁹ Constance, Jean, « Le corps obscène : Le cas de la pornographie dans les sociétés contemporaines », *L'Information psychiatrique*, no 81, 2005, p.548

²¹⁰ Ledoux, Lucie, *op. cit.*, p. vii

²¹¹ Bougnoux, Daniel, « L'obscène, la scène et le secret », *Médium*, no 9, 2006, p.69

²¹² Ibid.

²¹³ Constance, Jean, *op. cit.*, p.551

expérimentent les limites, se jouent d'elles, pour déstabiliser la norme et proposer des discours qui engendrent un corps féminin nouveau.

Plus précisément, nous avons identifié quatre niveaux de transgression au sein de ces œuvres que nous aborderons séparément : la transgression des pratiques sexuelles, la transgression du corps charnel, les transgressions esthétiques et la transgression des discours. Nous serons ainsi en mesure de mieux évaluer la portée libératrice de chacune d'elle sur la construction de discours qui expriment une volonté de déstabiliser la norme en matière de représentations du corps féminin sexuel.

Transgression des pratiques sexuelles

Dans son *Histoire de la sexualité*, Michel Foucault a démontré que « [...] le propre du pouvoir – et singulièrement d'un pouvoir comme celui qui fonctionne dans notre société – c'est d'être répressif et de réprimer avec une particulière attention les énergies inutiles, l'intensité des plaisirs et les conduites irrégulières²¹⁴». Dans le même ordre d'idée, George Bataille s'est particulièrement intéressé à la question de la transgression qu'il a développée dans son essai sur l'érotisme. Chez Bataille, l'origine de l'érotisme se situe dans ce qui affranchit l'être humain de son animalité, c'est-à-dire, le travail et la conscience de sa propre mortalité²¹⁵. En effet, avec le travail s'est constituée une vision de la vie qui demande l'établissement de toute une série de règles et de codes pour en maintenir le bon fonctionnement et que Bataille définit comme des interdits. Malgré les lois qu'il instaure pour organiser sa vie, l'homme, selon Bataille, resterait

²¹⁴ Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité 1 : la volonté de savoir*, op. cit.

²¹⁵ Lavigne, Julie, *La traversée de la pornographie : Politique et érotisme dans l'art féministe*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2014, p.40

hanté par sa nature, une nature qui se manifeste entre autres dans la sexualité²¹⁶. Cette dimension primaire de l'homme est bien entendu contraire à la vie normalisée qu'il a créée pour lui-même. Bataille propose donc l'idée selon laquelle de la création d'interdits découle inévitablement un désir de transgression. De ce fait, il suffit qu'un objet soit défendu pour qu'il interpelle un désir de transgression : non pas qu'il soit particulièrement désirable, mais parce que « [...] l'interdiction le désigne et le privilégie parmi tous les autres objets et parce que celui qui transgresse l'interdit veut, en réalité, défier le pouvoir afin d'accéder à la liberté²¹⁷».

La sexualité ne cesse donc, dans la société, d'être l'objet d'une tension entre « [...] l'expression individuelle des pulsions et le maintien collectif, par le biais de règles, de comportements particuliers²¹⁸ ». Plus particulièrement, les normes imposées aux femmes en matière de sexualité les contraignent à une forme de sexualité, interdisant ainsi les formes considérées comme déviantes. Comme le rappelle Virginie Despentes, sous couvert de protéger la dignité des femmes pour éviter qu'elles ne se trouvent exposées à l'objectivation, et donc possiblement à la violence sexuelle, la société patriarcale a cru bon de poser une série d'interdits sexuels aux femmes qui définissent ce qu'il est possible ou non d'exposer²¹⁹. Ce faisant, toute une série de pratiques marginales sont évacuées du discours dominant sur la sexualité féminine : violence, soumission, pornographie, sexualité de groupe, etc.

C'est d'ailleurs ces pratiques proscrites que nous retrouvons publiquement affichées dans les trois œuvres étudiées. En effet, il n'est plus question de cacher les désirs des femmes

²¹⁶ Ledoux, Lucie, *op. cit.*, p.320

²¹⁷ *Ibid.*, p.321

²¹⁸ Constance, Jean, *op. cit.*, p.549

²¹⁹ Despentes, Virginie, *po. cit.*, p.94-95

représentées dans ces œuvres, elles se donnent dorénavant le droit d'assumer leurs fantasmes. Plus encore, en transgressant l'interdit lié aux pratiques sexuelles, ces femmes démontrent la force émancipatrice de celles-ci. Nous avons vu que la multiplication des partenaires et des corps anonymes dans la pratique de l'échangisme chez Millet permettait à ceux-ci de se détacher de leur identité subjective pour mieux laisser passer les intensités et ainsi accéder à la pleine jouissance. En témoignant sans tabous d'une vie sexuelle singulière qui se vit à l'intérieur d'un ensemble de réseaux, d'une famille, d'une communauté sexuelle, elle est parvenue à démontrer que la sexualité de groupe pouvait s'exercer sans danger pour les femmes. La représentation d'une sexualité profondément pornographique, mais ancrée dans le grotesque et la parodie aura permis à Julie Doucet de déconstruire le corps-performance, et par le fait même, le corps féminin normatif. L'utilisation de la violence et de l'anthropomorphisme ne sont que quelques-unes des stratégies employées par Doucet pour déconstruire la sexualité féminine et la libérer.

De son côté, Breillat n'a pas hésité à mettre en scène deux pratiques transgressives de la sexualité pour les femmes : soit le viol et le sadomasochisme. Si la réalisatrice a choisi de représenter en images l'agression sexuelle de son héroïne, c'est pour mieux déconstruire l'idéologie dominante sur le viol et, plus spécifiquement, la notion de victimisation qui prédomine dans ce type de discours. Nous avons en effet pu observer que l'agression subie par Marie était un risque assumé dans la mesure où celui-ci lui permettait de vivre sa sexualité librement, de ne pas mettre de frein à sa quête sexuelle. Plus encore, les expériences sadomasochistes dans le film ont servi à représenter le contrôle dont pouvait faire preuve Marie en matière de négociation des fantasmes et de fixation des limites, mais ont aussi servi à renégocier les dualités imposées par la société, comme nous l'avons observé à partir des théories

de Véronique Poutrain. Le sadomasochisme a donc servi d'antidote à un amour romantique qui aliénait le personnage de Marie et l'empêchait de vivre pleinement sa sexualité et ses désirs.

Transgressions du corps charnel

Judith Butler, comme nous l'avons vu dans l'introduction de ce mémoire, s'intéresse aux questions de genre et de sexualité qu'elle appréhende à partir de la norme. Elle rappelle que la norme, pour posséder un pouvoir d'agir sur la construction des identités, doit camoufler son origine arbitraire sous l'apparence d'une vérité naturelle. Il est donc primordial, selon l'auteure, de performer la norme pour parvenir à la subvertir et la transgresser. C'est donc par la répétition transgressive de la norme qu'il est possible d'afficher son caractère construit. Et c'est justement ce que ces trois femmes ont décidé de faire dans leurs œuvres : matérialiser le corps, confronter la chair à la norme, répéter les corps pour mieux les transgresser et les subvertir.

Le corps, comme nous l'avons affirmé précédemment, est exposé dans toute son obscénité. Représenter ainsi, il se donne à voir comme il est vraiment : c'est-à-dire un corps de chair. Le corps sexuel est là, dans toute sa nudité : les parties du corps jusqu'aux organes sont répétées à l'infini. En exposant un corps-performance grotesque, Doucet révèle un corps imparfait, subversif et joyeux. Par la figure de la « plotte » elle réussit à représenter une multiplicité de femmes et de corps de femmes. Chez Millet, le CsO permet, par le morcellement, d'appeler le dépassement de la limite imposée par l'organisation. Pour le dire autrement, le corps chez Millet s'approprie le plaisir en se désorganisant, en se décomposant en parcelles de chair pour qu'il devienne, dès lors, plus apte à jouir. Chez Breillat, le corps de Marie s'ouvre et se donne à voir jusqu'à l'intérieur. C'est un corps intègre qui n'hésite pas à afficher ses poils, ses fluides. Le rapport au phallus est aussi remis en question dans *Romance* : le pénis est chair, il est

faillible et n'est plus nécessairement l'élément central, le médiateur du plaisir. Les signes physiologiques du désir et du plaisir des corps de femmes dans les œuvres sont montrés plutôt que cachés et il y a donc une plus grande place pour la diversité des désirs et des corps.

Plus encore, la représentation du corps obscène produit un corps féminin qui devient « Autre » : un corps que l'on pourrait qualifier d'abject. L'abjection peut se comprendre comme ce qui, de l'intérieur même du sujet, produit une chute vers l'indéterminé. Le corps abject est alors fondamentalement inapproprié, inadéquat et déviant, témoignant ainsi de sa volonté d'ouvrir ses frontières identitaires²²⁰. Il faut donc comprendre l'abjection comme un processus qui s'assimile au socialement inacceptable, à ce qui provoque l'exclusion du groupe. Le corps abject peut être un corps sexuel, mais aussi un corps viscéral, un corps morcelé, un corps violent ou tout simplement un corps féminin²²¹.

L'abjection la plus évidente dans les trois œuvres est matérielle et concerne les sécrétions et les déjections du corps qui sont représentées sans pudeur. Ces fluides ont une importance dans la construction du corps abject puisqu'ils « [...] signifient, en quelque sorte, ce qui n'arrête pas de se séparer d'un corps en état de perte permanente pour devenir autonome, distinct, [...] propre²²² ». Suivant la même logique, il est aussi possible d'affirmer que la représentation des organes, mise en scène par la violence et par la fragmentation des corps, est abjecte. Nous avons pu voir comment Breillat et Doucet n'hésitent pas à exposer cette dimension abjecte du corps féminin. En effet, les cases de *Dirty Plotte* sont constamment noyées dans le sang menstruel de la monstrueuse Julie alors que Breillat n'hésite pas à montrer explicitement l'accouchement de

²²⁰ Kristeva, Julie, *op. cit.*

²²¹ Ibid.

²²² Ibid.

son héroïne. Chez Millet, le corps abject est morcelé, pénétré à outrance par tous les orifices, réceptacle de la semence de corps anonymes. L'abjection devient donc le moteur de l'émancipation du corps féminin.

Transgressions esthétiques

Rendre l'obscène et le corps abject esthétiques équivaut à transgresser une loi généralement admise sur ce qui est représentable ou non en matière de sexualité. Mais plus encore, ce qui nous intéresse particulièrement ici, réside dans le fait que le corps abject n'est réellement abject que s'il produit un effet sur celui qui le reçoit. L'abjection n'existe effectivement que dans sa relation à l'affect. Si l'abjection affecte tout d'abord, comme nous venons de le voir, les corps matérialisés par le morcellement, la monstruosité, la violence, la monstration des fluides corporels, elle affecte tout autant celui qui en est témoin, c'est-à-dire ici le lecteur-spectateur. En effet, celui-ci se trouve confronté, par les procédés narratifs, mais aussi par les choix esthétiques privilégiés dans l'acte de création, à une obscénité abjecte dans tout ce qu'elle a de plus matériel et de plus transgressif.

La transgression esthétique chez Millet est de plusieurs ordres. Nous avons pu observer que le caractère pornographique du témoignage chez Millet contribue à déconstruire les règles de la mise en récit du soi grâce à un appareillage stylistique qui tout à la fois donne et dérobe. Plus encore, nous avons démontré que Millet, par la réappropriation de certaines stratégies associées au genre pornographique, parvenait à déposséder son récit de son potentiel d'excitation, refusant au lecteur la possibilité d'éprouver de la jouissance dans l'acte de lecture. Plus particulièrement, c'est à l'aide d'une écriture du morcellement, froide, détachée, voire documentaire, que Millet transgresse le langage pornographique pour lui dérober son plaisir.

Chez Breillat, les transgressions esthétiques sont principalement celles du genre pornographique. En effet, la caméra subjective de la réalisatrice filme des scènes interminables qui sont parfois interrompues par des images éclair qui se veulent déconcertantes pour le spectateur. Mise en commun avec un univers sonore qui entremêle des dialogues dont le langage obscène est détourné par des réflexions servant à créer le malaise, et la voix hors champ de Marie qui pose ses réflexions abstraites sur des scènes profondément charnelles, les images sexuelles deviennent dérangeantes pour le spectateur qui se trouve bousculé entre ce qu'il voit et ce qu'il entend. Breillat parvient donc efficacement à désamorcer l'agitation libidinale que pourrait provoquer son film.

Julie Doucet n'est pas en reste en ce qui concerne les transgressions d'ordre esthétique. En effet, c'est par la réunion entre un humour incisif et grotesque et une esthétique trash non conventionnelle que Doucet contribue à l'élaboration d'une critique qui déstabilise le plaisir visuel associé à la représentation féminine. En utilisant la ligne crade, en surchargeant des cases noircies et asymétriques et en ayant recours à un langage minimal et approximatif, Doucet dérange la lecture des planches et trouble le lecteur en manque de repères.

En conséquence, le choc que représentent ces transgressions esthétiques pour le lecteur/spectateur est très certainement volontaire : il permet en effet de rompre la fascination que celui-ci entretient avec la représentation sexuelle pornographique en occasionnant une gêne ou un profond malaise qui détruit donc la possibilité que celui-ci jouisse pleinement de la représentation du corps féminin sexuel. Par conséquent, nous pouvons affirmer que la production d'affect dans ces trois œuvres s'inscrit dans une volonté commune : celle de repenser le rapport à la sexualité du corps féminin.

Transgression des discours : métapornographie et désobéissance sexuelle

Des trois niveaux de transgression que nous venons d'aborder découle selon nous le dernier, soit la transgression des discours. La mise en scène du corps charnel dans ces œuvres se livre à la déconstruction des règles morales, politiques et culturelles qui régissent la construction du féminin pour proposer de nouveaux discours qui respectent les pulsions, les désirs et les identités multiples. Non seulement ces œuvres produisent-elles de nouveaux discours sur le corps féminin et la sexualité, mais nous croyons également qu'elles construisent de nouveaux discours sur la pornographie. Nous avons vu que pour les féministes pro-sexe, la pornographie n'est pas un mal en soi. En effet, comme tout objet culturel, la pornographie peut être subvertie et c'est là que résiderait sa force discursive et son potentiel critique et féministe. Il s'agirait donc de voir dans ces œuvres la possibilité non pas d'un discours, mais plutôt de ce que Stéphanie Kunert appelle un métadiscours pornographique, ou plutôt, une métapornographie.

Comme le formule Marie-Anne Paveau, le métadiscours pornographique permet de « [...] penser politiquement la pornographie, de manière à renégocier la place des femmes dans les pratiques et les imaginaires sociaux, et les structures de pouvoir²²³ ». Pour ce faire, le métadiscours se doit d'être à la fois une interprétation et une écriture. Les réappropriations du genre pornographique dans les trois œuvres travaillent de la même manière : elles interprètent par les choix esthétiques transgressifs qui produisent l'affect et elles écrivent de nouveaux scripts sexuels par certains choix narratifs et discursifs²²⁴. Ce faisant, ces œuvres revisitent,

²²³ Paveau, Marie-Anne, *op. cit.*, p.355

²²⁴ Kunert, Stéphanie, « Les métadiscours pornographiques », *Questions de communication*, no 26, 2014, p.143

réinterprètent, détournent, resignifient et critiquent les discours dominants sur la sexualité féminine.

Il est possible d'identifier deux reconfigurations du discours pornographique hégémonique communes aux trois œuvres : tout d'abord la construction de représentations pornographiques qui ne cherchent plus à provoquer la jouissance du lecteur/spectateur et ensuite, la représentation d'une sexualité hétérosexuelle qui n'est plus comprise à partir de la jouissance masculine ni à partir de la sentimentalité. Elles inventent donc, à l'aide de la déconstruction du sujet par le corps, de nouvelles pratiques de désobéissance sexuelles²²⁵. Plus encore, ces œuvres ne renvoient pas à une parole féminine, à une sexualité féminine hégémonique. Et c'est là, selon nous, la force de ces discours : en multipliant les paroles, on peut plus facilement rompre avec l'essentialisme et contourner la norme, la déstabiliser.

Finalement, en transgressant les limites du corps et de la sexualité féminine, ces œuvres repoussent les limites imposées par la culture dominante et en créent de nouvelles. Dans *Préface à la transgression*, Michel Foucault affirme qu'en établissant des interdits à la sexualité, nous ne l'avons pas libérée, mais plutôt portée à la limite : limite de notre conscience, limite de la loi et limite de notre langage²²⁶. Rencontre constante de la limite, la sexualité ne se limiterait finalement jamais. En effet, l'auteur explique que

Le jeu des limites et de la transgression semble être régi par une obstination simple : la transgression franchit et ne cesse de recommencer à franchir une ligne qui, derrière elle, aussitôt se referme en une vague de peu de mémoire, reculant ainsi à nouveau jusqu'à l'horizon de l'infranchissable²²⁷.

²²⁵ Odello, Laura, *op. cit.*, p.2

²²⁶ Foucault, Michel, Francis Marmande, *Préface à la transgression : hommage à Georges Bataille*, Paris, Lignes, 2012

²²⁷ Ibid.

De ce fait, la transgression d'une limite ne serait que momentanée puisque de cette transgression découlerait la formation d'une nouvelle limite. Ainsi, les œuvres des auteures et artistes étudiées dans ce mémoire ne chercheraient pas à abolir toute forme de limites, mais plutôt à repousser celles qui existent et qui ne leur conviennent pas. En multipliant les transgressions, elles parviennent à créer de nouvelles frontières, des frontières qui leur conviennent mieux, et surtout, qui sont les limites qu'elles choisissent, et non celles imposées par la culture dominante.

Les œuvres que nous avons étudiées dans ce mémoire utilisent l'imagerie pornographique, mais ne la subissent jamais. Les codes de la pornographie ont été utiles pour dire l'obscène, pour représenter un corps abject qui transgresse les règles normatives. Plus encore, en matérialisant le corps féminin sexuel comme elles le font, les femmes étudiées dans ce mémoire font passer celui-ci d'un corps objet à un corps-sujet : un corps sujet nouveau, qui s'exprime librement, de manière autonome. Le corps de chair est donc un corps désobéissant à souhait. En utilisant la pornographie, ces trois femmes réussissent une critique de l'intérieur : elles parviennent effectivement à se réapproprier l'idéologie dominante pour la transgresser. En matérialisant la femme, en l'ouvrant de l'intérieur et en exposant sa chair, ces œuvres parviennent à mettre la femme « normale » à mort.

Bibliographie

- Aikaterini, Delikonstantinidou, « Catherine Breillat's Cine-erotic Anti-Romance: Visualizing the Extremities of Desire », *Studies in Visual Arts and Communication: an international journal*, vol. 1, n° 1, 2014.
- Ambroise, Bruno, « Judith Butler et la fabrique discursive du sexe », *Raisons politiques*, vol. 12, n° 4, 2003, p. 99-121.
- Angot, Christine, « Catherine M. par Catherine A. », *L'Infini*, n° 77, Gallimard, 2002.
- Atzenhoffer, Régine, « Du roman sentimental à la littérature féminine érotique contemporaine Le renouvellement d'un genre », *Germanica*, n° 55, 2014, p. 211-227.
- Authier, Christian, *Le nouvel ordre sexuel*, Paris, Bartillat, 2002.
- Bataille, Georges, *L'érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1961.
- Bélot, Sophie Auteur, *The cinema of Catherine Breillat*, Leiden, The Netherlands; Boston, Massachusetts, Brill Rodopi, coll. « Contemporary cinema », 2017.
- Boisclair, Isabelle et Catherine Dussault Frenette, *Femmes désirantes : art, littérature, représentations*, Montréal, Québec, Les Éditions du Remue-ménage, 2013.
- Bougnoux, Daniel, « L'obscène, la scène et le secret », *Médium*, n° 9, 2006, p. 66-75.
- Bourcier, Marie-Hélène, « Bildungs-post-porn : notes sur la provenance du post-porn, un des futurs du Féminisme de la désobéissance sexuelle », *Rue Descartes*, vol. 79, n° 3, 2013, p. 42-60.
- Bozon, Michel, « Littérature, sexualité et construction de soi. Les écrivaines françaises du tournant du siècle face au déclin de l'amour romantique », *Australian Journal of French Studies*, vol.42, n° 1, 2005.
- Breillat, Catherine *et al.* *Romance*. France: Rézo Films, 1999. enregistrement vidéo.
- Breillat, Catherine et Claire Vassé, *Corps amoureux*, Paris, Denoël, 2006.
- Bridet, Guillaume, « Le Corps à l'œuvre des femmes écrivains : autour de Christine Angot, Marie Darrieussecq, Virginie Despentes et Catherine Millet », *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 439-447.

- Brinkema, Eugenie, « Celluloid is Sticky: Sex, Death, Materiality, Metaphysics (in Some Films by Catherine Breillat) », *Women: A Cultural Review*, vol. 17, n° 2, 2006, p. 147-170.
- Brochard, Cécile, "Pour une anthropologie littéraire: le grotesque moderne entre éthique & esthétique", *Acta Fabula* [En ligne], vol. 12, n° 2, <http://www.fabula.org/acta/document6133.php> (consulté le 15-02-2018), 2011.
- Butler, Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La découverte, 1990 (rééd. Franç. 2006).
- Campbell, Josie, "Women in Comics: Farmer & Robbins on Abortion, Anger and Underground Comix", *Comic News* [En ligne], <https://www.cbr.com/women-in-comics-farmer-robbins-on-abortion-anger-and-underground-comix/> (consulté le 20-09-2017), 2013.
- « Catherine Breillat », *L'Express*, [En ligne] https://lexpress.fr/culture/cinema/catherine-breillat_816257.html (consulté le 10-10-2017), 1999.
- Carter, Angela, *The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography*, New York, Pantheon Books, 1978.
- Constance, Jean, « Le corps obscène : Le cas de la pornographie dans les sociétés contemporaines », *L'Information psychiatrique*, n° 81, 2005, p. 547-554.
- Courval, Sophie, « Julie Doucet : "Je suis davantage influencée par le dadaïsme que par la Beat generation" », *LesInrockuptibles*, [En ligne], <https://www.lesinrocks.com/2016/08/10/livres/bd/julie-doucet-suis-davantage-influencee-dadaisme-beat-generation-11858005/> (consulté le 10-09-2017), 2016.
- Dejasse, Erwin, « Typical Girls », *Art & fact: Revue des historiens de l'art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes de l'Université de Liège*, n° 24, 2005, p. 129-133.
- Deleuze, Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch : le froid et le cruel*, Paris, Les Éditions de minuit, coll. « Reprise », 2007.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Tome II, Mille Plateaux*, Paris, Minuit, coll. « critique », 1980.
- Delvaux, Martine, « Catherine Millet: l'archive du sexe », *L'Esprit Créateur*, vol. 44, n° 3, 2004, p. 48-56.
- Despentes, Virginie, *King Kong théorie*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 2011.
- Détrez, Christine, « Du quiproquo au monologue ? Rapports sexuels et rapports de sexe dans la littérature féminine contemporaine », *MEI - Médiation et information*, n° N° 20, 2004.

- Doucet, Julie, *Fantastic plotte!*, Montréal, L'oise de Cravan, 2013.
- Duportail, Guy-Félix, « Autopsie du corps sans organes », *Essaim*, vol. 26, n° 1, 2011, p. 91-113.
- Euvrard, Michel, « Physique et métaphysique du sexe / Romance de Catherine Breillat », *24 images*, n° 98-99, 1999, p. 24-25.
- Falardeau, Éric, *Vers une exposition de la haine : gore, pornographie et fluides corporels*, Mémoire (Études cinématographiques), Université de Montréal, 2008.
- Falquet, Jules, *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 20, n° 1, 1999, p. 119-123.
- Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité 1 : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2013.
- Foucault, Michel et Francis Marmande, *Préface à la transgression : hommage à Georges Bataille*, Paris, Lignes, 2012.
- Galand, Sandrine, « Fantastic Plotte : le corps en détériorité », *Spirale : arts-lettres-sciences humaines*, n° 247, 2014.
- « Gilles Deleuze : L'appel du "dehors" », *Psychologies*, [En ligne], <http://www.psychologies.com/Culture/Philosophie-et-spiritualite/Maitres-de-vie/Gilles-Deleuze>, (consulté le 08-07-2017), p.189-191.
- Golomb, Liorah, *Beyond Persepolis : a bibliographic essay on graphic novels and comics by women*, University Librarians, 2013.
- Gasparini, Philippe, « Autofiction vs autobiographie », *Tangence*, n° 97, 2011, p. 11-24.
- Horeck, Tanya et Tina Kendall, *The new extremism in cinema: from France to Europe*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2011.
- Jones, Sophie, « Feminist Critics of SlutWalk have forgotten that language is not a commodity », *The Fword*, [En ligne], <https://www.thefword.org.uk/2011/06/the-politics-of-slutwalk/>, (consulté le 08-08-2017), 2011.
- Køhlert, Frederik Byrn, « Female grotesques: carnivalesque subversion in the comics of Julie Doucet », *Journal of Graphic Novels and Comics*, vol. 3, n° 1, 2012, p. 19-38.
- Kristeva, Julia, *Pouvoir de l'horreur : essais sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- Kunert, Stéphanie, « Les métadiscours pornographiques », *Questions de communication*, n° 26, 2014, p. 137-152.

- Labry, Manon, « Le cas de la sous-culture punk féministe américaine : vers une redéfinition de la relation dialectique 'mainstream/underground' ? », Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2011.
- Lavigne, Julie, *La traversée de la pornographie : politique et érotisme dans l'art féministe*, Montréal, Québec, Les éditions du remue-ménage, 2014.
- Ledoux, Lucie, *Témoignages féminins de la vie sexuelle pornographie, féminisme, subversion*, Thèse de doctorat en études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011.
- « Le sex and violence », *Independent*, [En ligne], <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/le-sex-and-violence-546083.html>, (consulté le 05-10-2017), 2004.
- Liorah, Golomb, « Beyond Persepolis: a bibliographic essay on graphic novels and comics by women », *Collection Building*, vol. 32, n° 1, 2013, p. 21-30.
- Lovito, Giuseppe, « Le « retour du déjà connu » et l'« idéologie de la consolation » dans les œuvres narratives sérielles étudiées par Umberto Eco », *Cahiers de Narratologie*, n° 31, 2016.
- Marzano, Michela, « La nouvelle pornographie et l'escalade des pratiques : corps, violence et réalité », *Cités*, vol. 15, n° 3, 2003, p. 17-29.
- Merino, Ana, « Women in Comics: a Space for Recognizing Other Voices », *The Comics Journal*, n° 237, 2001, p. 44-48.
- Miller, Ann, Murray, Pratt, "Transgressive Bodies in the work of Julie Doucet, Fabrice Neaud and Jean-Christophe Menu: Towards a Theory of the 'AutobioBD'", *Belphégor* [En ligne], vol. 4, n° 1, <http://hdl.handle.net/10222/47696> (consulté le 09-08-2017), 2004.
- Millet, Catherine, *La vie sexuelle de Catherine M : récit ; précédé de : pourquoi et comment*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2002.
- Muriel, Andrin, « Sexplicit : de l'évolution d'une esthétique cinématographique et de ses modes de production », dans Jean-mathieu Méon, Barbara Truffin, Régine Beauthier (dir.), *Obscénité, pornographie et censure: Les mises en scène de la sexualité et leur (dis)qualification. (XIXe-XXIe siècles)*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2010, p. 179-186.
- Nunn, Gary, "Power grab: reclaiming words can be such a bitch", *The Guardian* [En ligne], <https://www.theguardian.com/media/mind-your-language/2015/oct/30/power-grab-reclaiming-words-can-be-such-a-bitch> (consulté le 13-10-2017), 2013.
- Odello, Laura, « Pour une autre pornographie », *Rue Descartes*, vol. 79, n° 3, 2013, p.1-3.

- Palmer, Tim, « Style and Sensation in the Contemporary French Cinema of the Body », *Journal of Film and Video*, vol. 58, n° 3, 2006, p. 22-32.
- Paveau, Marie-Anne, *Le discours pornographique*, Paris, Musardine, coll. « L'attrape-corps », 2014.
- Peeters, Benoît, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, coll. « Champs (Flammarion (Firme)) », 1998.
- Phillips, John, « Catherine Breillat's Romance: Hard Core and the Female Gaze », *Studies in French Cinema*, vol. 1, n° 3, 2001, p. 133-140.
- Poutrain, Véronique, « Un corps sans limites : sadomasochisme et auto-appartenance », *Cités*, vol. 21, n° 1, 2005, p. 31-45.
- Remy, Jacqueline, Jean-Sébastien Stehli, Denis Jeambar, Gilbert Charles, "Le triomphe du voyeurisme", *L'Express* [En ligne], https://www.lexpress.fr/actualite/societe/le-triomphe-du-voyeurisme_494189.html (consulté le 08-08-2017), 2001.
- Russo, Mary J., *The female grotesque risk, excess, and modernity*, New York, Routledge, 1994.
- Santerre, Hugo, « La bande dessinée féministe humoristique au cours des décennies 1970 et 1980 au Québec : l'humour visuel comme outil d'appropriation des représentations », *Mémoire (histoire de l'art)*, Université du Québec à Montréal, Montréal, 2017.
- Serge, Kaganski, "Catherine Breillat - Française hardie", *Les Inrockuptibles* [En ligne], <https://www.lesinrocks.com/1998/07/22/cinema/actualite-cinema/catherine-breillat-francaise-hardie-11230846/> (consulté le 13-10-2017), 1998.
- Williams, Linda, « Cinema and the Sex Act », *Cinéaste*, vol. 27, n° 1, 2001, p. 20-25.
- , *Hard core power, pleasure, and the "frenzy of the visible"*, Berkeley, University of California Press, 1999.
- , *Porn studies*, Durham, Duke University Press, 2004.