

Vers un désir entr'elles¹

Towards desire, in between women

Heta RUNDGREN

Postdoctorante

Laboratoire d'Études de genre et de sexualité, Paris 8, Paris 10, C.N.R.S., France

Gender Studies, Université de Helsinki, Finlande

Abstract

That pleasure in the woman is not only unknowable to the writing subject but also infused with suffering is an idea omnipresent in Eurocentric literary and scientific discourse of the last couple of centuries. Reading Doris Lessing's *The Golden Notebook* (1962) and Virginie Despentes' *Apocalypse baby* (2010), this article looks at how two very different feminist classics show the importance and power of relationships between women for creating desiring subjects capable of breaking (out of) this pattern.

L'idée que la jouissance féminine consisterait en un mélange indémêlable du plaisir et de la douleur est omniprésente dans le discours littéraire et scientifique eurocentrique des derniers deux siècles. C'est bien pour cela que des mouvements comme #metoo sont aussi bouleversants. Il s'agit de s'en prendre à une clôture de pensée d'apparence hétérosexuelle mais en réalité homo-social ou hommo-sexuelle (comme l'ont remarqué Luce Irigaray, Gayle Rubin ou Teresa de Lauretis) où les femmes sont objets d'échange entre hommes et où le féminin se situe du côté d'une jouissance mystérieuse et muette – d'où la difficulté d'une prise de parole et surtout parole qui ferait l'autorité de la part des femmes (comme l'écrit fameusement Jacques Lacan). Dans cette ambiance théorico-politico-artistique, toute expression du désir de la part d'une femme devient suspecte – puisqu'elle peut souffrir et jouir en même temps et sans le savoir ou sans pouvoir le dire – et tout désir « sans homme » devient également incompréhensible :

« Aussi n'y aura-t-il pas d'homosexualité féminine, mais une seule hommo-sexualité où la femme sera impliquée dans le procès de spécularisation du phallus, sollicitée à soutenir le désir du même pour l'homme, tout

¹ Je remercie la fondation Kone pour le financement du projet « Sexuality and Democracy » qui permet ma recherche actuelle.

en assurant, par ailleurs et de façon complémentaire et contradictoire, la perpétuation du pôle 'matière' dans le couple. » (Irigaray, *Speculum*, 1974, 127)

Mais ce schéma se brise sous les marteaux des idées féministes et *queer* et cela depuis plusieurs décennies. Dans cet article, je vais lire deux romans ayant reçu une réception féministe importante, *Le Carnet d'or* (1962) de Doris Lessing et *l'Apocalypse bébé* (2010) de Virginie Despentes, afin de voir comment ils mettent en mots et questionnent ce schéma hommo-sexuel.

Deux fictions et deux moments féministes

« J'étais une femme terriblement vulnérable et critique, j'employais ma féminité comme étalon, comme unité de mesure pour mépriser les hommes. Oui – quelque chose de ce genre. [...] J'étais bloquée dans une émotion commune aux femmes de notre temps, et qui peut les rendre amères, lesbiennes, ou solitaires. Oui, cette Anna, pendant cette phase, était... »

[Un autre trait noir en travers de la page :] » (Lessing 1976/2001, 691)

Qu'est-ce qui disparaît sous le trait noir dans le *Carnet d'or*, un des romans les plus connus de Doris Lessing (1919-2013), écrivaine anglophone couronnée du Prix Nobel en 2007 en tant que « conteuse épique de l'expérience féminine » ?¹ Même si cette appellation déplaisait à Lessing, qui se voulait conteuse de l'expérience humaine tout court, voulant inscrire les femmes dans l'humanité et non dans leur sexe, à en juger par la réception du livre dans les années 1960 et 1970, l'« émotion commune » de la citation ci-dessus est reconnue surtout par beaucoup de lectrices. Pour beaucoup, à la place de ou en plus de les rendre amères, lesbiennes ou solitaires, elle accompagne un devenir féministe. Le roman est vite devenu un classique qui figurait même dans la bibliographie des premiers cours en *Women's Studies* (études féminines, aujourd'hui études de genre) à Cornell University aux États-Unis en 1970². La forme du roman, comme les protagonistes, « craque » chez Lessing, comme elle l'écrit dans la préface de 1971 (Lessing, 8). *Le Carnet d'or* est déchiré, entre autres, entre le courant moderniste, la tradition réaliste et des événements historiques bouleversants : en résulte une forme éclatée associée à une série de mises-en-abyme (le *Carnet d'or* contient un carnet doré, un roman à l'intérieur du roman, etc.) Le récit principal analyse l'expérience d'Anna et Molly, deux Londoniennes blanches de classe moyenne, écrivaine et actrice, deux mères non-mariées, dans les années 1950. Les chapitres du roman sont des carnets de différentes couleurs que

¹ Voir : <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2007/summary/>. Le roman est traduit en français par Marianne Véron et publié chez Albin Michel en 1976.

² Dans les lectures recommandées pour « The Evolution of Female Personality: History and Prospects », cours enseigné en printemps 1970 par les professeures Joy Osofsky et Harold Feldman. Je remercie Anne Berger pour les documents qui proviennent des archives de l'Université de Cornell.

tient Anna Wulf, la narratrice. Dans le carnet bleu qui ressemble à un journal intime cité en haut, Anna essaie de décrire « quelque chose de nouveau dans [s]a vie ».

Pour réfléchir à ce qui apparaît et disparaît dans le *Carnet d'or*, je vais lire ce roman à côté d'un autre, très différent, l'*Apocalypse bébé* de Virginie Despentes (née en 1969). Un demi-siècle d'événements littéraires et féministes séparent ces deux romans qui s'attachent, en plus, à des traditions littéraires plutôt différentes. Virginie Despentes est aujourd'hui une icône féministe connue aussi bien pour sa fiction que pour son écriture journalistique, par exemple sa fameuse tribune qui met en mots une des formes de la révolte #metoo dans le cinéma, « Désormais on se lève et on se barre »¹. L'*Apocalypse bébé* a une forme plutôt hybride : différentes « littératures de genre » s'y croisent, notamment le polar et la romance lesbienne mais aussi – de manière intermédiaire – la *road movie*. Le récit avance de manière linéaire, encadré par le point de vue de la narratrice Lucie Toledo, à la première personne. Un chapitre sur deux est raconté par un autre personnage, ce qui fait que les récits s'entrelacent et un événement est parfois raconté plusieurs fois. La structure où on alterne le personnage qui focalise le récit permet de donner accès à différents espaces sociaux, vus et théorisés différemment à travers les regards différents. Ainsi l'*Apocalypse bébé* dessine une fresque des vies et visions parallèles. Les deux protagonistes sont Lucie Toledo – qui approche ses 40 ans et s'accroche, solitaire, à son travail de détective privée « comme si sa vie en dépendait » (11) – et la Hyène – « la star des privés », une lesbienne affichée.

Les « femmes libres »

Un échange entre Anna et Molly, les deux amies du *Carnet d'or*, évoque leur position paradoxale de « femmes libres » :

« 'Femmes libres,' dit Anna d'un ton ambigu. Puis elle ajouta avec une colère que Molly ne lui connaissait pas, si bien qu'elle eut droit à un second coup d'œil inquisiteur : 'On nous définit encore, même les gens les plus évolués, en fonction de nos relations avec les hommes.' »

'C'est assez juste, non ?' retorqua Molly d'un ton aigre, puis elle se rattrapa vite en voyant le regard étonné d'Anna : 'Enfin, c'est difficile à éviter.' » (37)

« Femme libre » revient à signifier « femme non-mariée ». Elle pourrait faire partie des « femmes exceptionnelles », étudiées par Christine Planté, des femmes qui tentent de se définir en dehors de l'hétérosexualité institutionnalisée, par leur travail, par exemple. Selon Planté qui s'appuie ici sur la lecture psychanalytique lacanienne, elles se trouvent dans une

¹ Publié dans le journal *Libération*, voir : https://www.liberation.fr/debats/2020/03/01/cesars-desormais-on-se-leve-et-on-se-barre_1780212/

impasse, en manque d'identité articulable : « Contrainte de se situer comme être sexué, c'est-à-dire assignée à une identité inarticulable, si ce n'est comme un par rapport à l'homme, telle serait l'impasse dans laquelle la femme *exceptionnelle* se trouve enfermée. » (Planté, 97-98)
Difficile de cultiver une amitié entre deux femmes, un entr'elles, dans ces circonstances.

Le roman de Lessing montre en fait comment Anna et Molly – ou Ella et Julia, leurs versions fictives dont les aventures sont décrites dans la fiction intitulée « L'Ombre de l'Autre » du carnet jaune – s'éloignent graduellement l'une de l'autre. Déjà avant le début des événements du livre, elles ont mis fin à leur cohabitation, à cause des remarques faites par l'amant d'Anna sur le caractère suspect d'un tel arrangement, et graduellement elles se confient de moins en moins. Les protagonistes du *Carnet d'or* se retrouvent constamment dans des situations où un homme les « (com)prend », les « contient », les encercle, les ramenant ainsi à un rapport avec la société hommo-sociale et à leur position subalterne. Leur corps, leur sexualité, leur plaisir ne sont pas à elles, et Ella, la protagoniste de « L'Ombre de l'Autre » s'en rend compte quand elle commence à souffrir du désir sexuel « sans objet déterminé ». Ce désir l'effraie totalement et inspire la réflexion suivante :

« [E]lle comprend qu'elle tombe dans un mensonge à son propre sujet, au sujet des femmes, et qu'elle doit s'en tenir à ceci [...]. Lorsqu'elle aimerait un homme, elle redeviendrait normale : c'est-à-dire une femme dont la sexualité suivrait le flux et le reflux de celle de l'homme. La sexualité d'une femme est, en quelque sorte, contenue par un homme, s'il est un homme vrai ; d'une certaine manière, il la guide jusqu'au sommeil, elle ne pense pas au sexe. » (657-658)

Un désir en dehors de l'hétérosexualité institutionnalisé est tellement effrayant pour Ella qu'elle va la bloquer de sa conscience en ayant recours « à des mots, à l'expression d'un genre de connaissance [...] dépourvus de sens et de vie ». On peut lire ce passage de manière ironique, surtout en 2022, et en lien avec la tradition occidentale – je pense au sommeil de la belle au bois dormant. Ce qui est clair, c'est qu'il est très difficile, pour une « femme libre », de cultiver un désir à elle.

Dans « L'Ombre de l'Autre », l'amitié entre Ella et Julia devient, pour un moment, un espace où raconter les histoires blessantes que les hommes mariés font vivre aux femmes « seules » :

« Le lendemain, elle téléphone à Julia, la retrouve à déjeuner, et lui raconte tout. Ce faisant, elle réfléchit qu'elle s'est toujours refusée à faire ses confidences à Patricia Brent, ou du moins qu'elle s'est toujours refusée à être complice de cette critique sardonique des hommes (Ella se dit que l'aspect sardonique, presque joyeux, de la critique de Patricia figure ce que deviendra plus tard sa propre amertume, et elle s'y refuse catégoriquement), alors qu'elle accepte volontiers de se confier à Julia, dont l'amertume se transforme rapidement en mépris corrosif. Elle décide à nouveau de ne plus se laisser aller à ces conversations avec Julia, en se disant que deux femmes liées par une critique des hommes sont des lesbiennes, psychologiquement sinon physiquement. Cette fois, elle tient sa promesse de ne plus parler à Julia. Et se retrouve seule et isolée. » (656-657)

Ce qui structure l'amitié des « femmes libres », et qui va les séparer, c'est le rapport « obligé » avec les hommes qui les rend amères. Quand les hommes ne sont pas présents autrement, ils le sont de manière négative, comme cible de critique. À cela s'articule la peur de devenir lesbienne, « psychologiquement sinon physiquement ». Qu'est-ce que cette peur, qu'est-ce que ce « lesbianisme psychologique » ?

La panique lesbienne

Le mot « lesbienne » apparaît chez Lessing mais signale surtout une possibilité réprimée. Patricia Juliana Smith en fait l'analyse en introduisant le concept de la panique lesbienne (1995, 1997). Elle s'inspire de la notion de panique homosexuelle d'Eve Kosofsky Sedgwick.¹ Les deux concepts émergent des lectures des classiques de la littérature britannique. Pour Sedgwick, qui s'appuie notamment sur deux théoriciennes féministes influentes, Gayle Rubin et Luce Irigaray, l'ordre social dominé par les hommes se base sur le « désir homo-social » et l'échange des femmes. Smith résume le concept de la panique homosexuelle ainsi :

« Ce système d'échange est [...] accompli à travers une triangulation érotique par laquelle les hommes mettent en scène leur désir l'un pour l'autre par l'intermédiaire d'une femme partagée. Ainsi, le désir masculin est sublimé et contrôlé afin de maintenir les rapports de pouvoir entre hommes. Mais une rupture avec ce système – la menace d'homosexualité masculine – prépare le terrain pour une panique homosexuelle, une réponse irrationnelle et souvent violente d'un homme aux attentions sexuelles, réelles ou imaginaires, d'un autre. » (Smith 1997, 6)

La panique lesbienne s'inspire donc de cette notion mais ne peut pas apparaître en image miroir de celle-ci, parce que les rapports de genre ne sont évidemment pas symétriques dans cette lecture. La panique lesbienne est plutôt :

« [L]'action ou la réaction perturbatrice qui arrive quand un personnage – ou, sans doute, l'autrice – est soit incapable soit réticente à faire face à ou à révéler son propre lesbianisme ou désir lesbien. Typiquement, un personnage féminin qui a peur que quelqu'un – l'objet de ses désirs, les autres personnages ou même elle-même – découvre ses désirs lesbiens secrets ou difficiles à articuler [...] s'en prend directement ou indirectement à une autre femme, blessant émotionnellement ou physiquement elle-même ou les autres. » (Smith, 1995, 567, ma traduction)

Voilà pourquoi Anna/Ella va se faire du mal – s'isoler et souffrir de la solitude. Pour comprendre le monde des « femmes libres », il faut comprendre les limites d'une sexualité et d'une existence possibles dans l'« ombre de l'Autre ». L'Autre signifie en fait : « la normalité – plus que cela : les conventions, les attitudes ou les émotions propres à la vie 'respectable' qu'Ella refuse d'envisager » (Lessing 2001, 648). Dans le *Carnet d'or*, là où une protagoniste

¹ SEDGWICK KOSOFKY Eve, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 1985.

s'aventure trop loin dans son refus de normalité, la panique lesbienne va la faire « redevenir normale ».

La lesbienne visible et l'inversion des genres

Dans l'*Apocalypse bébé*, la lesbienne est également d'abord introduite comme un élément perturbateur. Elle entre dans la narration sous la forme de la Hyène, à travers le regard plutôt lesbophobe de Lucie Toledo. La Hyène est exotisée et hypersexualisée, c'est comme si Lucie voyait sa sexualité écrite sur son front. Sa réputation criminelle précède son entrée en scène, et confirme qu'il s'agit de quelqu'une de dangereuse. Mais ce qui perturbe surtout Lucie, c'est son comportement : d'une beauté apparemment féminine, elle se comporte « comme un bonhomme » : « Elle me tend la main pour me saluer, j'ai envie de lui demander si elle a peur que je lui donne la grippe, ou si à son âge elle ignore encore être née de sexe féminin : dans nos sociétés, entre filles, si on veut se dire bonjour, on se fait la bise. Sinon, on se gratifie d'un petit bonjour et ça suffit. » (56) À travers la Hyène, l'*Apocalypse bébé* met en avant une conception des genres comme performatifs. Chaque geste peut ici devenir politique, puisqu'en refusant de réitérer les habitudes « féminines », la Hyène démontre d'un coup l'historicité et la contingence des gestes qui constituent la féminité ou la masculinité comme performances sociales. Comme son nom Toledo l'indique, Lucie *tolère* peut-être cette différence, mais... qu'on ne vienne pas la perturber avec un comportement trop manifeste, qu'on ne vienne pas lui « fourrer » cette différence « sous le nez » :

« —C'est vrai que c'est Kromag qui t'a appelée la Hyène ?
 - Non. Je m'appelais déjà comme ça quand j'ai commencé à taffer. C'est parce que j'ai un énorme clit.
 Je lève les yeux au ciel. Je n'aime pas ce genre d'humour. J'ai l'impression qu'elle me fourre ses parties génitales sous le nez. » (112)

L'ironie de la Hyène relève de son indépendance des attentes de la normalité. La Hyène exagère, aussi bien par son comportement que par ses paroles, et, selon ses propres mots, elle fait cela afin de réveiller les consciences « asphyxiées par la beauferie hétérocentrée » (59). Elle met en fait en mots ce dont parlent Adrienne Rich (1978) ou Judith Butler (1990) avec les concepts de l'hétérosexualité obligatoire ou de l'hétéronormativité. Si les habitudes de la Hyène relèvent de la masculinité, il s'agit de la masculinité réitérée ou performée avec une différence, une « masculinité sans hommes » (Bourcier et Molinier).

L'exemple parlant est la scène où la Hyène siffle trois jeunes filles qui traversent la rue, dans un comportement typiquement sexiste mais donne, après coup, une justification lesbienne et féministe à son comportement :

« Les gamines se retournent vers nous, blasées, mais ne parviennent pas à masquer un mouvement de surprise – ou d’effroi – en comprenant que ça vient de notre voiture. La Hyène leur fait signe en levant le pouce qu’elle les trouve superbes, puis croit bon d’insister en hurlant :

- Oh, les filles, vous êtes super bonnes ! Elles hâtent le pas, et n’éclatent d’un rire nerveux que cent mètres plus loin. [...]

- J’aime bien les filles. J’aime trop les filles. Je préfère les gouines, évidemment, mais j’aime bien toutes les filles.

- Et tu ne penses pas que ça peut être blessant, pour elles, d’être sifflées dans la rue ?

- Blessant ? Mais non, c’est des hétéros, elles ont l’habitude d’être traitées comme des chiennes, elles trouvent ça normal. Ce qui les change, c’est que ça vienne d’une superbe créature, comme moi. Même si elles ne s’en rendent pas compte, ça allume une faible lueur d’utopie dans leurs pauvres petites têtes asphyxiées par la beauférie hétérocentrée. » (59)

La Hyène fait une distinction nette entre elle et ceux qui sont « asphyxiés par la beauférie hétérocentrée ». C’est ce qui lui permet de s’engager dans un comportement sexiste, de le performer avec une différence, et avec la visée d’allumer « une faible lueur d’utopie » chez les filles « traitées comme des chiennes » et qui « trouvent ça normal ». Cette utopie, c’est l’entr’elles, un espace alternatif à l’hommo-sexualité, et sa lueur est surtout allumée pour Lucie Toledo, comme on verra.

Viol(ence) dans l’hommo-sexualité

Dans un article où elle retrace les conceptions de la sexualité féminine de Sigmund Freud à Françoise Dolto, Luce Irigaray arrive dans la conclusion que, pour la « science de la sexualité », la psychanalyse, le viol devient le modèle du rapport sexuel et qu’il est « présenté par certain(e)s psychanalystes comme le comble de la jouissance féminine » (Irigaray 1974, « Psychanalyse... », 63). Cette tradition de pensée se dévoile dans les deux romans, où le viol occupe une place importante, et c’est aussi en tranchant sur la question du viol que les romans questionnent véritablement le schéma hommo-sexuel.

Dans le *Carnet d’or* la scène du viol apparaît vers la fin du roman, comme le point culminant du journal intime d’Anna. Le rapport sexuel entre Anna et Saul est décrit comme forcé et d’une « [s]exualité froide, haineuse – acte de haine » (837). Anna qui dit « non » à plusieurs reprises est pourtant « inerte », ne combat pas. Or, « blessé[e] de cette manière », elle est « libérée » et dit à Saul : « C’est ma faute. Je savais que ce ne serait pas bon. J’ai l’horreur de ça quand tu es cruel. » (838) D’un point de vue féministe, il est problématique que le viol ne soit pas nommé comme tel, que c’est la femme qui en prenne la responsabilité, et, encore, qu’il s’agisse d’un acte « libérateur ». Comme une exploration de la violence inhérente du schéma hommo-sexuel, la scène prend pourtant position contre le viol, et dit

clairement qu'Anna ne jouit pas du rapport forcé. Le cliché concernant l'ambiguïté du plaisir féminin ne meurt pas avec le roman de Lessing, bien sûr. Il a longue vie même, insidieusement, dans la théorie féministe et les études de genre.

Linda Williams, une chercheuse féministe qui étudie le sadomasochisme dans le cinéma, fonde son idée sur le rapprochement entre la jouissance féminine et la douleur quand elle dit : « Mais la douleur, comme le plaisir chez la femme, n'offre pas de preuve visuelle indéniable de sa vérité car, malgré la capacité du bourreau à la produire, il ne peut pas connaître le monde de la douleur. » (Williams, 48, ma traduction) Williams pose comme une évidence que « le plaisir chez la femme » est aussi impénétrable que la douleur physique – la conception de la jouissance féminine mélangé à la douleur et l'idée que le viol modèle les rapports sexuels sont ici très présentes. Chez Williams, on voit aussi clairement que le monde du plaisir féminin reste mystérieux, à peine discursif. Sue Scott et Stevie Jackson, chercheur·euses en sociologie et études de genre, dans leur livre *Theorizing Sexuality*, affirment en effet, sur la base d'entretiens sociologiques (faits dans les années 1990), que l'expérience de l'orgasme continue à convoquer, pour les femmes, le topos du mystère. Scott et Jackson appellent cela « une fiction sociale avec des effets réels » et parlent d'une « définition sociale » des orgasmes féminins comme « curieusement plus mystérieux que ceux des hommes », « liés aux idées de l'extase et de la transcendance » (Scott & Jackson, 153-154). On verra plus loin comment les deux romans redécrivent le plaisir chez les femmes.

Chez Despentes, Valentine, l'adolescente disparue et recherchée par la Hyène et Lucie, a également été violée, par plusieurs membres d'un groupe musical. Mais, « asphyxiée par la beauferie hétérocentrée », comme dirait la Hyène, elle ne se rend pas bien compte de l'importance du viol : « ça s'était mal passé avec les gars de Panique Dans Ton Cul. Elle s'en foutait, mais elle trimbalait depuis une sensation de honte diffuse, une colère planant au-dessus d'elle. » (284) Cette colère est sans doute une des causes des événements apocalyptiques du roman : Valentine fait connaissance avec un groupe d'altermondialistes et part finalement à Barcelone où elle se procure une bombe pour détruire le « vieux monde », une bombe qu'elle a insérée et fait exploser dans son utérus. Le viol est raconté également par un des violeurs, menacé par la Hyène qui inverse encore les genres. Cette fois-ci, c'est le violeur, le soliste du groupe, qui est menacé du viol, avec les paroles de la Hyène qui s'est métamorphosé en agresseur :

« - Baisse ton froc, connasse, baisse ton froc je vais te déchirer le cul. Détends-toi, tu vas voir, ça va te plaire.

Les lèvres dans la poussière, il essaye de parler, elle le laisse relever la nuque, sa bouche est pleine de terre et ses yeux remplis de larmes. Il tremble de rage, ou de peur. » (122)

Les paroles de la Hyène semblent excessives, elle semble parodier le rôle du mâle dominant, mais elle est terriblement convaincante dans son rôle, et pour le violeur et pour Lucie : « sa voix a changé, les prunelles de ses yeux ont changé, son visage est déformé par une colère malsaine, encore contenue. Ses traits sont tirés. Elle n'est plus du tout jolie. Elle est métamorphosée. » (120) Sa victime, le jeune homme, est devenu une « connasse » qu'on menace de pénétrer. Chez Despentes, c'est cette scène de « contre-viol » et d'inversion des genres qui encadre le récit du viol de Valentine et questionne le schéma hommo-sexuel en soulignant le caractère genré de la violence qui s'y loge.

Désir mecspliqué, pornographie redécrite

Lessing explore et tente de mettre en mots l'orgasme féminin dans le *Carnet d'or*, mais associe finalement ce dernier avec l'émotion et l'amour par opposition aux termes psychanalytiques ou médicaux qui tentent de déchiffrer le plaisir féminin. Anna Wulf n'a pas d'autres signifiants pour faire exister un discours alternatif au discours hégémonique, pour raconter la sexualité féminine autrement, et l'étude de Scott et Jackson mentionnée ci-dessus confirme que, plusieurs décennies après le *Carnet d'or*, l'orgasme féminin est, pour les femmes interviewées, « associé avec les attributs de l'amour et de l'intimité » (154). Le discours médical, par contre, est l'exemple parfait d'un discours qui nie le rôle des émotions, étudiant les corps comme phénomènes physiques et finalement techniques. C'est aussi un discours qui a l'autorité sur ces questions, plutôt que la parole des femmes. Le médecin Paul, l'amant d'Ella, raconte cette anecdote dans le *Carnet d'or* :

« 'Il est arrivé quelque chose qui t'aurait bien amusée, aujourd'hui, à l'hôpital', commença-t-il. Ils étaient assis dans la voiture, devant chez Julia, dans l'obscurité. Elle se laissa glisser de manière à se blottir contre lui, et il l'enveloppa de son bras. [...] '[...] Hier, on a annoncé que le Pr Bloodrot tiendrait une conférence sur l'orgasme chez la femelle du cygne.' Elle s'écarta instinctivement, mais il la ramena contre lui et poursuivit : 'Je savais que tu allais réagir ainsi. Reste tranquille, et écoute. [...] il était parvenu à la conclusion scientifiquement prouvée que les cygnes femelles n'avaient pas d'orgasme. Il allait donc utiliser cette importante découverte comme base d'une rapide discussion sur l'orgasme féminin en général. Ella rit. 'Oui, je savais que tu allais rire maintenant. Mais je n'ai pas fini. Un embarras se manifesta clairement dans la salle. Des gens se levaient pour partir. [...] Et tu sais qui partait ? Les femmes. [...] C'était son opinion, déclara-t-il, étayée sur des recherches au plus profonde de la femelle du cygne, qu'il n'existait pas de base physique chez les femmes pour l'orgasme vaginal... non, ne t'écarte pas, Ella. Les femmes sont vraiment très prévisibles. » (331-332)

Si on relit les parties en italiques on voit comment Paul fait pour – tout au long de son monologue – envelopper Ella, la contrôler, retenir son corps, nommer ses réactions. La « compréhension » ironique de Paul s'associe au contrôle et à l'ignorance des rapports de pouvoir en jeu : aujourd'hui on dirait que ce passage met magistralement en scène comment

fonctionne la mecspliation (angl. *mansplaining*). Il n'y a plus de la place pour Ella, ni physique ni discursif : voici la (non-)place de la femme dans l'hommo-sexualité.

Comme dit précédemment, c'est Lucie Toledo qui découvre son désir sexuel dans l'*Apocalypse bébé*. Mais le jour avant, Lucie a témoigné d'une scène aussi effrayante que fascinante : « Un amas de corps nus, éparpillés par groupes, se chevauchent à travers la pièce. » (159) Lucie rencontre exactement ce qu'elle s'attend à rencontrer à travers la Hyène : son réflexe problématique d'hypersexualiser une personne n'est pas mis en question par la narration, au contraire, mais confirmé, puisque La Hyène participe à des partouzes. La manière de mettre en mots cette scène sexuelle relève d'un imaginaire et d'un vocabulaire pornographique où les pratiques sexuelles s'articulent comme des jeux de domination et de soumission. Mais il s'agit de la pornographie redécrite d'une perspective féministe pro-sexe qui est celle de Despentès. Les rôles masculin et féminin existent, mais se sont, encore une fois, inversés. Dans la partouze lesbienne il y a aussi deux garçons. C'est Zoska qui joue avec eux, et trace un trait sur la peau du premier, attirant le deuxième vers elle, possiblement pour la même opération. On apprend plus tard qu'« elle dessinait des traits au scalpel » (212). Cette inversion où ceux qui sont visiblement blessés sont les « garçons » est accentuée par le fait que la douleur physique rend le premier garçon « extatique ». Ainsi, la « jouissance féminine », c'est-à-dire le plaisir empreint de douleur se situe du côté des garçons, tandis que, du côté des filles, aucune référence au plaisir dans la douleur.

Un tempo sans fin : désir entr'elles

« J'ai envie de baiser avec elle. Les effets secondaires de la scène du soir de notre arrivée, qui m'avait horrifiée sur le coup, me perturbent. Des bribes d'images, de sensations, en boucle, me hantent, de manière agréable. L'expression de son visage, le léger sourire sur ses lèvres, quand elle a tiré sur ses gants pour les ajuster. J'ai envie de baiser avec elle. D'autant plus féroce que j'en ai peur, aussi. » (267)

Lucie a envie de « baiser avec elle », elle n'a pas « envie de la baiser ». Ainsi elle envisage de faire l'amour *avec* Zoska. C'est probablement la première fois dans le roman que Lucie exprime une envie quelconque : jusqu'ici elle s'est laissé porter par les événements. Si les bribes de la scène pornographique continuent à perturber Lucie et éveillent son désir sexuel, en même temps elle a peur. Pourquoi ? Est-ce parce qu'elle entre dans des contrées inexplorées ? La peur se dissipe pourtant vite parce que la relation avec Zoska met Lucie en sécurité :

« J'aime sa façon de me faire savoir que je lui plais. C'est tranquille. Je ne me creuse pas le crâne en me demandant comment on va faire pour s'embrasser, si ça va se passer comme je veux. Mon ventre est le centre de mes pulsions, je le sens travaillé par la crainte, le désir, l'impatience et l'excitation. Je n'écoute que lui. Je suis

mise en orbite autour de ses gestes, à elle. Fascinée par ses mains. Inquiétée par la dureté de son regard. J'aime comment sa voix descend d'un ton quand elle passe à l'espagnol. » (268)

Les doutes liés aux questionnements amoureux ne travaillent pas Lucie, et une fois qu'elles ont fait l'amour une fois, elle n'a plus peur, elle peut se fier à son « ventre ». Qu'est-ce que le ventre ? C'est ce qui s'oppose à la « tête », le centre des « pulsions », comme dit la narration. Autrement dit, c'est le centre de gravité de l'être sexué ; c'est un euphémisme pour l'utérus, aussi, ce qui rend les femmes hystériques par exemple, autrement dit ce qui fait, dans le discours hégémonique, de la femme un être qui a des difficultés à accéder à la rationalité proprement humaine, c'est-à-dire masculine. Lucie accepte son désir, elle n'écoute que son ventre. En partant de là, la deuxième chose qu'on évoque ce sont les gestes de Zoska, ses mains. L'écoute du ventre, puis la vision de « ses gestes, à elle », « la dureté de son regard », puis de retour dans l'ouï, « sa voix » ; ainsi circule la narration, entre différents sens, et « en orbite », sans signifiant phallique¹.

Et la circularité du mouvement désirant se confirme :

« Elle me regarde, s'approche avec lenteur et reste immobile, à moins d'un pas de moi. On reste longtemps face à face, sans se toucher. Elle s'approche, je bascule sur mon axe. Glisse en elle, entre ses lèvres. Sous ma peau, les pulsions fusent en loopings désordonnés. Stone d'elle. Ça dure un long moment, juste ce baiser. » (270)

La rencontre relève d'une temporalité autre, cyclique et ancienne, l'ordre habituel se bascule. Elles restent « longtemps face à face », « les pulsions fusent en loopings désordonnés », et quand elles sont au lit, leurs « épidermes sont en boucle », la circularité, encore :

« C'était réflexif : je la touche, et je sens dans mon corps ce que je lui fais ; elle porte la main sur moi et c'est dans ma propre peau que je sens la sienne quand je la touche, les limites sont floutées, nos épidermes sont en boucle. Je la réveille, l'enjambe, l'empoigne, tout de son corps indique que je peux y aller. Elle me déchire, avec ses doigts, quelque chose à lâché, je trempe les draps. Un tempo différent de celui que je connaissais, qui n'a pas de fin, se déroule sur une rythmique différente. » (270)

On est ici dans « un tempo », « une rythmique différente » de celle que connaît Lucie : le tempo d'entr'elles, peut-être ? Ni l'un ni l'autre des corps ne bat le rythme, il « se déroule » tout seul, sans maîtresse d'orchestre. L'absence de jeux de pouvoir, de douleur, de violence font, de cette description, un pont vers un imaginaire alternatif. Dans le mouvement cyclique entre Lucie et Zoska apparaît une « réflexivité », signe d'un sujet et un espace à repenser.

Bibliographie

Romans

¹ Je remercie Claire Paulian de m'avoir prêté ses oreilles et ses yeux pour lire ce passage.

DESPENTES Virginie, *Apocalypse bébé*, Paris, Grasset, 2010.

LESSING Doris, *The Golden Notebook*, London, Michael Joseph, 1962, nouvelle édition avec le preface de l'auteurice, London, Granada, 1971/1977, traduction française Marianne Véron, *Le Carnet d'or*, Paris, Éditions Albin Michel, 1976/2011.

Recherche

BOURCIER Marie-Hélène et MOLINIER Pascale, *Les fleurs du mâle. Masculinités sans hommes ?*, Cahiers du Genre n° 45, Paris, L'Harmattan, 2008.

BUTLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990. Tr. fr. Cynthia Kraus, *Trouble dans le genre. Féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2005.

DE LAURETIS Teresa, « Sexual Indifference and Lesbian Representation », *Theatre Journal*, Vol. 40, n° 2, May 1988, p. 155-177.

IRIGARAY Luce, *Speculum de l'autre femme*, Paris, Les éditions de Minuit, 1974.

IRIGARAY Luce, « Psychanalyse et sexualité féminine », *Les Cahiers du GRIF*, n° 3 Ceci (n) pas (mon) corps, 1974, p. 51-65.

IRIGARAY Luce, « Des marchandises entre elles », *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les éditions de Minuit, 1977.

LACAN Jacques, *Le Séminaire Livre XX Encore 1972-1973*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

PLANTÉ Christine, « Femmes exceptionnelles : des exceptions pour quelle règle ? », *Les Cahiers du GRIF*, n° 37-38 Le genre de l'histoire, juin 1988, p. 90-111.

RICH, Adrienne, « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence », *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, n°5 (4), p. 631-660. Tr. fr. Christine Delphy & Emmanuèle de Lesseps, « La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne », *Nouvelles Questions Féministes*, n° 1, 1981, p. 15-43.

SCHAAL Michèle A., « Une nécessaire rébellion féministe : de la violence au féminin chez Virginie Despentes », CHEVILLOT Frédérique et TROUT Colette, *Rebelles et criminelles chez les écrivaines d'expression française*, Amsterdam & New York, Rodopi, 2013, p. 264-280.

SCOTT Sue et JACKSON Stevie, *Theorizing Sexuality*, Maidenhead & New York, McGraw Hill Open University Press, 2010.

SMITH Patricia Juliana, « 'And I Wondered if She Might Kiss Me': Lesbian Panic as Narrative Strategy in British Women's Fictions », *Modern Fiction Studies*, vol. 41 n° 3-4, 1995, p. 567-607.

SMITH Patricia Juliana, *Lesbian Panic: Homoeroticism in Modern British Women's Fiction*, New York, Columbia University Press, 1997.

WILLIAMS Linda, « Power, Pleasure, and Perversion: Sado-masochistic Film Pornography », *Representations*, n° 27, Summer 1989, p. 37-65.

Notice bio-bibliographique de l'auteure

Heta Rundgren est docteure en littérature générale et comparée et études de genre (Université Paris 8) et Docteure de Philosophie (Université de Helsinki), membre du Laboratoire d'Études de genre et de sexualité (Paris 8, Paris 10, C.N.R.S.) et du réseau Lectures féministes (feministreadings.org). Elle est également traductrice des textes féministes envers le finnois (Hélène Cixous, Gloria Anzaldúa). **heta.rundgren@gmail.com**

Version numérique